

ЭРИК ТАММ

**РОБЕРТ ФРИПП – ОТ АЛОГО КОРОЛЯ ДО
ИСКУСНОГО МАСТЕРА**

Текст (С) 1990 Эрик Александер Тамм
Перевод (С) 2006 Павел Качанов cachanoff@hotmail.ru

От переводчика

Перефразируя Фриппа образца 1981 г. (и противореча ему), можно смело сказать, что мы уже вступили в эру, когда маленькие личные свободы достигли мыслимых пределов, и надёжно защитить своё авторское право не удаётся даже суперзвёздам, евреям, чернокожим и гомосексуалистам. Тем более это не удастся и мне. А поскольку, во-первых, автор этой книги сам не колебался выложить её на своём сайте, а во-вторых, некой рождённой в СССР части меня в авторском праве всегда смутно чудилось какое-то жлобство, я нисколько не возражаю против сколь угодно широкого некоммерческого распространения моей работы, однако решительно возражаю против полной или частичной её публикации в каком-либо коммерчески распространяемом издании. Чем успешнее будет идти первое, тем менее вероятно станет второе. Ну, и разумеется, не менее решительно я возражаю против каких бы то ни было купюр или вставок.

All rights un- (or never have been) reserved.

П.К.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга не является биографией Роберта Фриппа. Я практически ничего не знаю о его личной жизни, и если бы даже знал, то не чувствовал бы большой склонности писать о ней. Это книга о музыке и идеях. Это книга о том, как некое определение музыки и некий подход к созданию музыки в последние годы кристаллизовались вокруг общественной фигуры одного конкретного гитариста.

Иначе говоря, эта книга скорее об искусстве, чем об артисте. Покойный Ананда К. Кумарасвами, куратор индийского искусства в Бостонском Художественном Музее, так критиковал современные понятия:

«Наша концепция искусства по сути дела есть выражение личности, всего нашего взгляда на гения, нашего дерзкого любопытства к частной жизни артиста; все эти вещи есть продукты извращённого индивидуализма и мешают пониманию природы...искусства.»

По поводу «гения» – термина, который, как мы увидим, Фрипп уникальным образом включал в свои собственные систематические заметки об акте музыки – Кумарасвами писал так: «Ни один человек, считающийся Таким-То-И-Таким-То, не может *быть* гением: но гений *есть* у всех людей, и ему можно служить или, наоборот, не повиноваться – на свой страх и риск.» (Кумарасвами, 38-9)

В современном эстетическом климате мы одержимы личностью артиста. Артист - не говоря уже о поп-звезде – это не обычный человек или скромный ремесленник, это живой миф. У нас ненасытный аппетит на те гадости, которые рассказывают о наших богах и героях средства массовой информации. Супермаркетные таблоиды – это всего лишь наиболее красочные и очевидные примеры точки зрения, проникающей даже в академическое музыковедение, и учёные-развлекатели публикуют посмертные психоанализы знаменитых композиторов. Что за дельце было у Эндрю Уайета с Хельгой? Какова последняя диета Элизабет Тейлор? Где Мадонна лакирует волосы и какие конкретно части её тела подвергаются лечению? Читатель может не надеяться узнать из этих страниц, лакирует ли волосы Роберт Фрипп (и на каких именно частях тела). Если же подобные нескромности и попадутся, то они взяты из ранее опубликованных интервью с самим Фриппом, который обычно использует их в качестве комической разрядки от своей во всех остальных отношениях серьёзной (если не напыщенной) программы.

Я, наконец, должен задать вопрос – насколько, и каким образом наша оценка музыки управляется теми «фактами жизни», которые окружают процесс её создания, её творцов и секретных участников. Взгляд Кумарасвами строг и величественен, но даже он не считал, что искусство можно понять, находясь в вакууме, т.е. игнорируя внешние условия и культуру, окружающие процесс создания произведений искусства; напротив, он считал своей миссией образовывать посетителей музеев до такой степени, когда у них возникнет слабое представление о космических, первичных силах, побудивших средневековых и восточных мастеровых создавать эти артефакты.

В этой книге я пытаюсь сформировать концептуальный и исторический контекст для понимания музыки Роберта Фриппа. Сама книга никоим образом не сможет дать читателю возможность понять *саму музыку*. Для этого нужно её слышать (желательно живьём), воспринимать её из первых рук; слушать её нужно учиться, и это может занять много времени. Возможно, мои слова смогут привести читателя на грань музыкального понимания, но не дальше: они не смогут заставить вас перемахнуть через кьеркегорову пропасть. Прыгнуть вы должны сами.

Не слишком-то охотно обсуждая свою личную жизнь на публике, Фрипп за все эти годы обнародовал свои взгляды на музыку и другие предметы во множестве печатных изданий; я широко использовал эти источники в своём исследовании. Помимо большого количества интервью, появившихся в рок-прессе, он писал информативные (хоть и не совсем лёгкие для понимания) заметки на некоторых своих альбомах (в частности, The Young Person's Guide To King Crimson, God Save The Queen/Under Heavy Manners, Frippertronics/Let The Power Fall и The League Of Crafty Guitarists Live!). В начале 80-х Фрипп работал пишущим редактором в журнале Musician Player And Listener, и сочинил большую серию эссе о музыке, музыкальной индустрии и аспектах собственной работы. В более поздние годы он начал публиковать серию «Монографий по Гитарному Мастерству», относящихся к его текущей наставнической практике – отголоски этого материала присутствуют в его теперешней колонке в журнале Guitar Player.

В этой книге я даю (как мне кажется) объективное изложение и толкование основных идей Фриппа на основе цитат из вышеназванных источников; критическую и временами аналитическую оценку его записанной музыки (сформированную, естественно, суммой моего музыкального опыта и образования и моим собственным вкусом); представительную подборку опубликованных комментариев других критиков; персональный отчёт о своих впечатлениях в качестве студента «Гитар-Крафта»; и наконец, оценку смысла всего объёма его работы, глядя на историю музыки как историк, а на музыку – как музыкант.

Впервые я услышал музыку Роберта Фриппа в 1969-м. Мне было 14 и я ходил в школу-интернат в Филлипс-Академии в Андовере, Массачусетс. Насколько помню, я купил первую пластинку King Crimson In The Court Of The Crimson King из-за обложки: я посчитал, что пластинка со столь причудливой обложкой должна быть тяжёлой. И, как ни странно, так оно и было: даже на моём крошечном дубовом пластмассово-дерматиновом моно-проигрывателе 21st Century Schizoid Man леденит душу, а Epitaph звучала как поминальная песнь по всему технологическому стилю жизни. Я бы вполне мог обойтись без некоторых частей Moonchild на второй стороне (я и в самом деле обычно слушал только первую

сторону), но чувствовал, что эта музыка стала для меня глубоким откровением – особую пикантность этому придавал тот факт, что ни один из моих друзей не понимал, что же в King Crimson такого особенного. Я выучил «Эпитафию» на слух и помню, как торжественно и мрачно пел её, подыгрывая себе на пианино, в доме родителей в Род-Айленде.

Не знаю, как так получилось (это были беспорядочные времена), но я совершенно пропустил второй альбом Crimson – *In The Wake Of Poseidon*. Их третий – *Lizard* – я заказал через один пластиночный клуб, и хотя теперь у меня уже была настоящая стереосистема, музыка показалась мне какой-то странно бессвязной – как некая эксцентричная попытка сплава стилей, которая в моём уме почему-то не становилась гелем. По большей части, она меня раздражала – но в каких-то кратких моментах очаровывала. В 16 лет у меня были довольно широкие музыкальные горизонты – от бобопа до Beatles и от симфоний Бетховена до *Switched-On Bach*¹, но в *Lizard*’е я никак не мог разобраться, хотя с беспокойством подозревал, что вина тут моя собственная (по крайней мере часть её).

Потом я на несколько лет забыл о King Crimson. Это необычное название вновь вошло в мою жизнь примерно в 1978-м, когда оказалось, что мой лучший друг в колледже – Крис Робертс, басист и композитор – страстно увлекается Фриппом и Crimson. К моему удивлению, Крис с лёгкостью играл всевозможные мучительно трудные гитарные и басовые ходы Crimson, и, к моему огорчению, постоянно пытался заставить меня послушать трилогию, выпущенную группой перед распадом в 1974 г.: *Larks’ Tongues In Aspic*, *Starless And Bible Black* и *Red*. Хотя в то время я увлечённо играл джемы и изредка выступал в тесном кругу лос-анджелесских нововолновых музыкантов, мои интересы лежали, по существу, в другой области – в классической традиции XX века, традиции Малера, Дебюсси, Стравинского и Бартока, которых я изучал в колледже, наивно готовясь стать композитором. Мне казалось, что между такими занятиями и Фриппом не может быть особой связи.

В 1985 г. я выдвинулся на соискание степени доктора музыковедения в Калифорнийском университете в Беркли, и мне постепенно стало ясно, что я должен писать эту чудовищную штуку под названием «докторская диссертация» и мне нужно найти предмет, о котором писать. Традиционные темы – такие, как история мотета в XVI в. или анализ записных книжек Бетховена – не привлекали моего внимания. Мне нравилась классическая традиция, но внутри до сих пор жила инстинктивная страсть к рок-н-роллу. В выборе темы я остановился на «прогрессивном роке» 70-х – музыке, у которой голова классической утончённости была, как у чудища Франкенштейна, пришта к эротическому телу рока. Мои боязливые консультанты сказали, что тема в целом слишком обширна, и что нужно выбрать какую-то одну группу. В тот момент мне показалось, что King Crimson – это идеальный выбор: их стиль всегда был интригующе переменчив – грубое, почти непристойное качество, затеняющее очевидный интеллект и музыкальную осведомлённость в процессе создания и исполнения музыки.

И вот я начал исследовать Фриппа и Crimson – доставал альбомы, находил и читал рецензии и интервью, углублялся в их музыку. Мне стало ясно, что хотя было бы не совсем верно сказать, что Фрипп – это King Crimson или наоборот, тем не менее он был единственным общим знаменателем во всех воплощениях группы, и кроме того, участвовал в разнообразных проектах, вообще не имевших с King Crimson ничего общего. Фрипп сам по себе – а не King Crimson – стал основной темой моего исследования.

Чем дальше я продвигался, чем больше информации у меня скапливалось, тем более идеальным казался мне мой выбор. У меня был человек – Роберт Фрипп – который был не только несомненным виртуозом гитары и творцом новых гибридных новаторских музыкальных языков, но мог высказывать острые, блестящие мысли о процессе музыкального творчества, который пробился через всё нелепое очковитительство музыкальной индустрии и выдвинул свою собственную дерзкую, но последовательную программу внедрения здравого смысла и искусства (в экзистенциальном, а не историческом смысле) в рок-рынок.

Я написал 54-страничный «проспект диссертации» для университетского комитета; мне дали предварительное «добро». Я узнал, что Фрипп в настоящий момент проводит серию гитарных семинаров с проживанием в Западной Вирджинии под что-то напоминающим, и всё-таки таинственным названием *Guitar Craft*. 20 октября 1985 г. я написал ему формальное письмо, в котором рассказывал о своём проекте диссертации и спрашивал, не могу ли я как-нибудь взять у него интервью. 1 ноября он позвонил мне в 7 утра по калифорнийскому времени и сказал, что у него есть глубокие сомнения по поводу моего проекта: например, он хотел как можно далее дистанцироваться от движения, известного как «прогрессивный рок». Он сказал: «Если хотите знать, чем я занимаюсь, приезжайте на семинар *Guitar Craft*.»

Я так и сделал, и участвовал в «Гитар-Крафт XII» в Клеймонт-Корте близ Чарлз-Тауна, Западная Вирджиния с 17 по 22 февраля 1986 г. Мои впечатления от семинара более полно освещены в главе 10 этой книги. Говоря коротко, это была самая возбуждающая неделя во всей моей музыкальной жизни, а Фрипп оказался самым эффективным учителем из всех, у кого мне выпала честь учиться музыке. Фрипп и его команда представили идеи – не просто смутные теоретические концепции, а физические, практические, конкретные принципы и упражнения – которые и спустя четыре года являются для меня как задачами, так и источниками вдохновения в музыкальной практике. *Guitar Craft* – который до собственного опыта был для меня всего лишь некой интересной концепцией, проглядывающей в нескольких разрозненных выдержках – оказался очевидным и логическим, и одновременно неожиданным и дивным этапом в саге Роберта Фриппа. Несмотря на все богатства, которые он внёс в развитие музыкальной практики и в словарь музыки до 1985 г., его предыдущая работа казалась бледной по сравнению с тем, что он выдвигал сейчас – это был не просто некий характерный стиль рок-гитары или некая абстрактная философия отношений с музыкальной индустрией, а целостный подход к самой сущности музыки – стиль жизни.

Фрипп, однако, так и не стал относиться теплее к моей идее написать книгу о нём или его работе. В нескольких разговорах во время семинара *Guitar Craft* он мягко, но убеждённо старался отговорить меня от реализации проекта. Читая сегодня проспект, который я ему тогда показывал, я поражён тем, насколько сухо и аналитически бессодержательно звучат разные его части; в конце концов, я пытался сделать всё это более приемлемым для моих

¹ Wendy Carlos. *Switched-On Bach*. 1970.

консультантов в Беркли – бастионе традиционного музыковедения – и, вероятно, несколько перестарался в стремлении к формальности и соблюдению маловажных деталей. В то время у меня сложилось впечатление, что неприязненное отношение Фриппа к тому, чтобы о нём писал подающий надежды музыковед, основано на нескольких факторах, в частности: общем недоверии к печатному слову (чем-то схожем с его недоверием к музыкальной нотации); сильным чувстве, что то, что он может предложить, лучше представлять непосредственно (а, может быть, только так); том факте, что я не был с ним на протяжении его карьеры; и на том, что журналисты в музыкальной прессе часто писали о нём и его музыке какие-то мелкие, совершенно невразумительные вещи. Казалось, что Фрипп желает иметь полный контроль над тем, что он и Guitar Craft выпускают в мир – контроль, простирающийся до степени действительного засекречивания определённых гитарных упражнений и таких вещей, как его «новая стандартная настройка гитары» (с тех пор он её уже обнародовал). (Дроздовски, 1989, 34) Кроме того, у меня было чувство (возможно, продукт моего воображения), что Фрипп намеренно ставит на моём пути преграду – как если бы учитель Дзэн при помощи скрытого урока попросил ученика исполнить некое непостижимое действие.

Видимо, у Фриппа было сильное интуитивное ощущение моей дилеммы, потому что однажды в разговоре он предложил мне альтернативный способ действий: чтобы вместо него я исследовал и описал Брайана Ино. На семинаре Guitar Craft я заколебался и сказал Фриппу, что напишу ему письмо. Вернувшись в Беркли, я неделю или две размышлял и в конце концов отказался от идеи писать о Фриппе, написал ему об этом решении и занялся Ино. (Результаты этого исследования можно видеть в моей книге *Брайан Ино: Его музыка и вертикальный цвет звука*). Видя, в каком я нахожусь состоянии после отказа Фриппа от «сотрудничества», мой главный консультант по диссертации профессор Филип Бретт сказал: «Ну что ж, Эрик, вот одно из преимуществ исторического музыковедения – гораздо легче подождать, пока они умрут».

Но я всё-таки не забыл про Фриппа. Спустя месяц или два он любезно позвонил мне, чтобы спросить, как подвигается моя работа по Ино; как раз в тот момент, когда зазвонил телефон, я занимался анализом одной из их совместных работ с Ино – No Pussyfooting. Мы написали друг другу несколько писем. В мае 1987 г. я получил докторскую степень и стал преподавать музыку в университетах Бэй-Эриа. Сделанное наполовину исследование по Фриппу лежало без дела дома, аккуратно сложенное в ящиках шкафа и в коробках для карточек 3x5. Идея написать книгу о его работе точила меня изнутри. Несмотря на его сомнения, я чувствовал, что то, что олицетворяет собой Фрипп – определённый подход к музыке, подход пренебрегаемый, а то и вообще неизвестный (я знал это благодаря опыту учёбы и преподавания на музыкальных факультетах знаменитых университетов) – достаточно важно и насущно для того, чтобы быть изложенным в форме книги. В январе 1989 г., во время посещения выступления Лиги Искушенных Гитаристов в Сан-Франциско, моя нерешительность превратилась в уверенность: эта музыка просто *сносила крышу* (мягко выражаясь). Её просто необходимо было занести в анналы. Внутренний голос шептал мне: «Да напиши ты эту книжку! Если это не сделаешь ты, то рано или поздно сделает кто-то другой, и очень может быть, не такой восприимчивый к данному предмету, не такой сведущий в рассматриваемых критических вопросах.»

И вот эта книга, которую вы держите в руках. Поскольку, так или иначе, я писал её как книгу, а не как диссертацию, я смог придать ей более личный характер, не сдерживаемый требованиями академического музыковедческого стиля. Более того, я в конце концов пришёл к выводу, что если бы Фрипп предварительно её одобрил, её не стоило бы писать. В «авторизованной» биографии (хоть это и не биография) всегда есть что-то подозрительное. Собственные слова и мысли Фриппа доступны всем, кто захочет их найти – в интервью, заметках на пластинках, статьях и монографиях «Гитар-Крафта». Может быть, ему кажется, что ему не подобает активно сотрудничать с посторонним автором книги о его деятельности.

Как станет ясно из последующего изложения, в музыке есть области, на которые я и Фрипп имеем разные взгляды – например, истинное значение западной традиции классической нотной записи. Как два любых музыканта-современника, мы имеем разные сферы музыкального опыта, а когда встречаются два любых музыканта, у них бывают области понимания, подтверждения и соглашения, так же как и области ксенофобии, негативных суждений и расхождения во взглядах.

Я прекрасно понимаю элемент субъективности, и, наверное, это может служить предупреждением: в конечном счёте (как будто это надо подчёркивать) я говорю не за Роберта Фриппа, а за себя.

Примечание

При рассмотрении музыки альбомов Фриппа (King Crimson и не-King Crimson) я применял несколько разных форматов. Некоторые альбомы я обзораю по порядку песен. Другие обсуждаются в более широкой форме, с особым вниманием к пьесам, которые мне кажутся особенно показательными. В то же время некоторые (как, например, трилогия 80-х – Discipline, Beat и Three Of A Perfect Pair) прямо-таки требуют особого подхода, учитывающего их фундаментальное стилистическое единство. Я надеюсь, что читатель не будет приведён в смятение таким плюрализмом критических методов, а сможет принять предлагаемое в качестве результата длительных усилий автора, предпринятых для того, чтобы справиться с множественностью музыкальных стилей – а также как признак обдуманного нежелания искусственным образом систематизировать личные отношения с объёмом работы, столь замечательным именно своим разнообразием.

* * *

Глава 1. Человек и музыкант.

Кто знает, куда идёт время?

Сэнди Денни.

Роберт Фрипп как личность (личности)

Роберт Фрипп (род. май 1946, Дорсет, Англия) – руководитель группы, записывающийся артист, рок-звезда, виртуоз гитары (акустической и электрической), продюсер, писатель, композитор, а в настоящее время ещё и музыкальный педагог – постоянно находился на современной музыкальной сцене с 1969 года. 5 июля того года первая коммерчески успешная группа Фриппа – King Crimson – катапультировалась на передовую общественного внимания, сыграв перед аудиторией из 650 тысяч человек на бесплатном концерте Rolling Stones в Гайд-Парке.

С тех пор, появляясь на публике в течение 21 года, Фрипп всегда оставался некой загадкой. Т.к. изменения в его деятельности обычно определяются внутренними переворотами, предсказать его очередной шаг всегда было невозможно, хотя с позиций сегодняшнего дня логика этого развития может показаться весьма очевидной. Каждым новым своим предприятием он поражал публику и открывал новые двери восприятия.

Музыкальная пресса от души зубоскалила над Фриппом. Его называли «самой рациональной рок-звездой», «мистером Споком рока», «филином», «взедливым плектристом» и «пуристом плектра». Вот ещё несколько характеристик: «концептуалист нуво-модерна», «железный дровосек с микротональным сердцем», «загадка, завёрнутая в тайну, завёрнутая в гитариста».

Один журналист написал, что у него «вид старомодного строгого европейского профессора-сухаря». На «Гитар-Крафте XII» он не показался мне таким; конечно, в нём был «элемент» учёного профессора – даже, может быть, уличного проповедника – но ещё более поразительно было то, что он мог быть искренне смешным, способным как следует посмеяться над собой. Фрипп обладает язвительно едким чувством иронии. Например, заметки на обложке God Save The Queen/Under Heavy Manners уморительны, если читать их в правильном настроении; если читать в настроении мрачном или бдительном, они выглядят ужасающе напыщенно. (Много лет назад я заметил похожий феномен при чтении манифестов датского христианского экзистенциалиста Сёрена Кьеркегора.) Фрипп также не чужд обыкновенного житейского сортирного юмора. Журналист Rolling Stone Фред Шруэрс так описывает встречу с Фриппом и членами его гастрольной команды в туалете бостонского клуба WBCN: «Что делать? Подойти и познакомиться с этим жестоко интеллектуальным гитаристом-композитором, стоящим в очереди к писсуару? Я неловко сторонюсь, а исследователь архетипов обращается к своим компаньонам: «Не понимаю, как можно поссать, не отряхнув потом конец.»»

Фрипп крепок, хладнокровен и физически подвижен; он очень изящно двигается. Но вот что странно: он, наверное, один из самых нефотогеничных людей в мире. Я видел десятки его фотографий, снятых на протяжении всей его карьеры, и могу засвидетельствовать, что среди них практически нет ни одной, хоть сколько-нибудь похожей на него в жизни. Лицо Фриппа, выглядящее на фотографиях недовольно, злобно или неподвижно (прошу прощения, Роберт!) в действительности являет постоянный танец разных выражений, оно симпатично и обаятельно (так лучше). Хотя он весьма невысокого роста и скромного телосложения, своим присутствием он заполняет комнату. Мне редко приходилось встречать человека с таким эффектом присутствия: он всегда к услугам тех, кто с ним рядом, отзывчив к ситуации данного момента, способен на исключительно напряжённую концентрацию.

В прессе Фрипп имеет репутацию человека, тщательно скрывающего свои эмоции, хладнокровного и уравновешенного – какой-то механической чудо-игрушки. Интервьюер из Creem рассказывает: «Он спрашивает меня, сколько слов будет в моей статье, подсчитывает в уме, сколько на это потребуется разговорного времени, и останавливается в этот самый момент.» Со своей стороны, Фрипп сокрушается: «Один из недостатков того, что за мной закрепился определённый стереотип – это то, что мне обычно попадают серьёзные интервьюеры. Когда я вижу серьёзного журналиста, у меня внутри что-то обрывается. Но что же делать? Либо отказаться отвечать на его вопросы, либо говорить с серьёзными молодыми интеллектуалами тем языком, который они понимают.»

Согласно теории Юнга, у человека четыре основные психологические функции – мышление, чувство, ощущение и интуиция, и в каждой отдельно взятой личности одна из них может доминировать над остальными. Фрипп отвергает мнение, что он, прежде всего, рациональный мыслитель: «По натуре я инстинктивен [интуитивен, говоря словами Юнга]... Я анализирую и объясняю событие после того, как оно происходит – для того, чтобы убедить людей в чём-то, что я считаю правильным.» Тем не менее он являет собой образ человека, для которого самообладание есть основная добродетель, который знает о своей низшей природе, но старается держать её под контролем. Фрипп сразу же берёт назад замечание, которое спустя мгновение кажется ему «легкомысленным» или «необдуманном».

Обдуманная объективность Фриппа по отношению к самому себе некоторых смущала, а некоторых – очаровывала. Он с увлечением предаётся этой привычке, часто производя комический эффект, называя себя в третьем лице – «Этот Фрипп...». Но в самом деле, это отъединение от множественности внутренних «я» вызывает вопрос: где, или кто настоящий Роберт Фрипп? Он – сознательный лицедей, повидимому намеренно перескакивающий с одной совершенно убедительной персоны на другую. На семинарах «Гитар-Крафта» он входит в роль Учителя и сидит, как бы на троне, в середине обеденного стола, окружённый да-винчиевской фалангой подчинённых учителей; но как только семинар официально объявляется законченным, он бросает свою центральную позицию и уносит поднос с завтраком на

боковой стол, смешиваясь со своими студентами. Теперь, когда какой-нибудь студент задаёт вопрос, кажущийся Фриппу неуместно почтительным, он отмечает его с отблеском раздражения в глазах: «Вы хотите, чтобы я вернулся и сел там?» – указывая рукой на место во главе стола.

Дэвид Боуи однажды заметил, что быть личностью – примерно то же самое, что обслуживать машину: части своей личности можно менять так же, как менять в машине масло или ставить новый карбюратор. Лори Андерсон говорила: «Я управляю своим телом так же, как большинство людей управляет машинами.» Фрипп воздерживается от автомобильных аналогий, но однажды высказал похожую мысль: «Нужно понять, что твоя личность – это не то же самое, что ты сам. Это орган для восприятия жизни. Так как же придти к этому пониманию? Годы наблюдения, годы дисциплины... Вскоре после рождения – наверное, между тремя и шестью месяцами – у меня был ясный момент... как бы сказать... пробуждения в своём теле. В колыске лежал ребёнок Фрипп, и я вполне ясно увидел, что нахожусь внутри этого зверька... Потом, в марте 1976-го, когда я жил в уединении в Англии, я однажды катил в саду тачку с компостом и вдруг вполне ясно осознал, что Роберта Фриппа нет... Роберт Фрипп состоит из собрания впечатлений и переживаний, полученных в определённый период времени и имеющих какую-то связь, но уровень этой связи очень, очень хрупок.»

Одну вещь можно сказать точно: Фрипп – это человек сосредоточенной самодисциплины. Он любит следовать регулярным привычкам и режиму, начиная каждый день с упражнения релаксации перед завтраком. (Хотя он не особенно распространялся о своих прочих упражнениях и дисциплинах, общая природа его деятельности в этой области более полно рассмотрена в главах 7 и 10.) Конечно, одной из главных дисциплин для Фриппа была гитарная практика. В 1979 г. он сказал, что у него «очень скромный стиль жизни – кое-кто назвал бы его «убогим». У меня нет вереницы быстрых машин и легкомысленных женщин, я не принимаю никаких наркотиков, никаких лекарств – даже аспирина.» Правда, он с удовольствием выпьет добрую чашку крепкого кофе или пару кружек пива в местном пабе.

Фрипп известен как запойный читатель, имеющий обширную личную библиотеку, в которой есть сочинения по религии, философии, политике, психологической теории и экономике. В статьях, которые он писал в начале 80-х для журнала *Musician, Player And Listener*, он свободно цитирует Платона, Шекспира, Жака Эллюля, Э.Ф. Шумахера, Т.С. Эллиота, Стаффорда Бира, Прудона и других сочинителей. Как сказал этот «самый рациональный из рок-звёзд», «Я и книга – это вечеринка. Я, книга и чашка кофе – это оргия» (*Freff 1984, 106*)

Фрипп как профессиональный музыкант: обзор его карьеры

В последующих главах мы будем возвращаться и рассматривать музыку каждого этапа карьеры Фриппа более подробно; теперь же проследим её развитие в самом общем очерке.

Таблица 1: Краткая хронология деятельности Фриппа

до 1969:	Ранняя практика, Giles, Giles & Fripp
1969:	King Crimson I
1970-2:	King Crimson II
1973-4:	King Crimson III
1974-7:	Уход из музыки
1978-81:	Путь к 1981-му: Фриппертрика, League of Gentlemen
1981-4:	Уклон к 1984-му: King Crimson IV, Энди Саммерс
1985-90:	Уход из музыки, Guitar Craft, League of Crafty Guitarists, Sunday All Over the World
Обозначения “King Crimson I, II, III, IV” – мои, они представляют ясные этапы в эволюции группы, и соответствуют не только существенным изменениям в составе, но и заметным переменам в музыкальном стиле и его воздействии на публику. Фрипп является единственным членом King Crimson, участвовавшим во всех конфигурациях группы.	

Первый состав King Crimson состоял из Фриппа (гитара), Яна Макдональда (духовые, вибрафон, клавишные, меллотрон, вокал), Грега Лейка (бас-гитара, ведущий вокал), Майкла Джайлса (барабаны, перкуссия, вокал) и Питера Синфилда (стихи). Эта группа начала репетировать 13 января 1969 г., её дебют состоялся в лондонском клубе *Speakeasy* 9 апреля.

King Crimson был «неким образом действий». Во всех своих проявлениях King Crimson (по крайней мере, в глазах Фриппа) представлял определённый подход к созданию музыки и определённый подход к взаимоотношениям между исполнителями и публикой. Точная их природа так и не получила однозначного определения (по крайней мере для публики): для Фриппа же King Crimson был мощной мотивирующей (хоть и намеренно туманной) концепцией. Вот выдержка из интервью, которое в 1973 г. взял у Фриппа Кэмерон Кроу:

Кроу: Как Вы часто говорите, Вам кажется, что King Crimson – это некий образ действий.

Фрипп: Это ключ, который я даю Вам. Это Ваш ключ к сущности группы. Видите ли, King Crimson – это магический акт.

Кроу: То есть?

Фрипп: Каждый акт мысли есть магический акт.

Кроу: Кажется, Вы многим интервьюерам говорите, что King Crimson – это некий образ действий...каких?

Фрипп: Бытия.

Кроу: Тогда почему Вы просто не скажете, что King Crimson – это образ жизни?

Фрипп: И это тоже. Мне не нравится быть связанным узкими определениями... Определяя, ограничиваешь. Я не хочу определять, что такое King Crimson. Лучше Вы *сами* подумайте.

King Crimson I выпустил свой первый альбом – In The Court Of The Crimson King – 10 октября 1969 г. Каждая песня на пластинке отличалась от прочих: одни имели меланхоличное «классическое» звучание Moody Blues и Procol Harum, в других присутствовали блестящие кропотливые аранжировки, напоминающие Beatles, в третьих звучала грубая рок-н-ролльная энергия Rolling Stones, но джазифицированная и доведённая до предела. Некоторые рок-журналисты выдвигали King Crimson в качестве наследников трона Beatles, которые в то время находились в процессе отречения от него.

Однако King Crimson I распался сразу же после американских гастролей поздней осенью 1969 г. Время с 1970 по 1972 гг. Фрипп назвал «промежуточным» периодом группы; King Crimson II (как я его называю) был некой концептуальной группой с политикой практически «вращающихся дверей» в отношении состава музыкантов в любой отдельно взятый момент. Среди участников King Crimson II были Мел Коллинз, Гордон Хаскелл, Боз Баррелл, Энди Маккаллох и Ян Уоллес; в качестве гостей в записях принимали участие Грег Лейк и Майкл Джайлс.

В этот период были выпущены четыре альбома: In The Wake Of Poseidon, Lizard, Islands и концертный альбом Earthbound. Это было время восторженного, хоть и не всегда продуманного музыкального экспериментаторства – часто с сомнительными результатами. Некоторые из песен King Crimson II были хард-роком, некоторые имели привкус джаза, некоторые представляли собой классифицированные, излишне манерные баллады. Музыка могла звучать суровым диссонансом и тут же превращаться в нечто эфемерно-воздушное. Ритмы в большинстве своём были либо беспокойно-нервны, либо банально «квадратны». Попытку создания великого сплава стилей оказалось трудно претворить в жизнь; стихи Синфилда, первоначально столь побудительные и гармонирующие с духом конца 60-х, становились всё более неправдоподобными и натянутыми. Критики начали приходить в смятение и понемногу отворачиваться от группы, да и сам Фрипп впоследствии выразил серьёзные сомнения относительно значимости своей музыки того периода.

King Crimson II окончательно распался в апреле 1972 г., после американского турне Earthbound; это уже давно назревало. В июле друг Фриппа Брайан Ино познакомил его с новой интерактивной технологией записи: всё, что играл исполнитель (обычно одна-две ноты на электрогитаре), воспроизводилось снова, на слегка меньшей громкости и с задержкой в несколько секунд. Ещё через несколько секунд звук воспроизводился опять, ещё тише; тем временем исполнитель мог сыграть новые ноты, которые запускали свои циклы последовательного повторения и затихания. В сентябре в домашней студии Ино они с Фриппом записали «Корпорацию небесной музыки», пьесу, ставшую первой стороной их первого совместного альбома No Pussyfooting. Простота и новизна сигнальной петли и техника слоевого наложения, наверное, оказали на «закримсованного» Фриппа освежающее действие; впоследствии он усовершенствовал эту технику и, применив её для своих собственных целей исполнения и записи, назвал «фриппертроника».

В июле 1972 г. Фрипп также собрал совершенно новый состав, фактически ставший King Crimson III: Дэвид Кросс (скрипка, альт, меллотрон), Джон Уэттон (бас, вокал), Билл Бруфорд (барабаны) и Джейми Мур (перкуссия). Три их альбома, выпущенные в 1973 и 1974 годах (Larks' Tongues In Aspic, Starless And Bible Black, Red) и воспринимаемые как трилогия, представляют более мускулистое звучание, чем ранние работы Crimson; ко времени записи Red состав группы был урезан до элементарного основного трио Фрипп-Уэттон-Бруфорд.

В басовых партиях Уэттона гармоническая поддержка сплавлялась со смелым мелодическим ходом; Бруфорд играл более роково, чем предыдущие барабанщики Crimson, с меньшим акцентом на высокочастотных оттенках тарелок и малого барабана, но с уникальной прямой и непосредственной атакой; в гитарной игре Фриппа появился новый акцент на массивных мощных аккордах, но первоначальная мелодическая глубина не была принесена в жертву; скрипач Кросс более чем удачно справился с задачей слияния с кримсоновской алхимией, привнеся много нежных мелодий и контрастов; а перкуссии Мура альбом Larks' Tongues обязан многими из своих самых изысканно сюрреальных пассажей. Фактически King Crimson 1973-1974 гг. играл эстетический хэви-метал, и это был один из самых убедительных синтезов хард-рока, инструментальной виртуозности и композиционной ловкости, появившихся в тот период.

В апреле 1975 г. был выпущен концертный альбом USA; он был более последователен, чем предыдущий концертник Earthbound, а также лучше записан.

К июлю 1974 г. накапливавшиеся сомнения и мощные личные переживания привели Фриппа к вынужденному одностороннему решению о роспуске King Crimson III: «Мне показалось, что я должен прекратить выступления в рок-цирке, потому что взаимоотношения между публикой и исполнителем заметно ухудшились – до прямой противоположности тому, что я хотел делать... В 1970 и 1971 гг. всё только ухудшалось, и для того, чтобы найти тот дух, который заинтересовал меня в 1969-м, приходилось сильно напрягаться. Громадный всплеск энергии, запустивший King Crimson, всё более утончался и извращался – до момента, когда мне показалось, что больше уже ничего не происходит. Когда в 1974 г. Crimson кончился, это был последний момент, когда ещё можно было всё остановить.»

Фрипп отошёл от музыкальной индустрии на три года (сентябрь 1974 – август 1977); он разделил этот период на три фазы: подготовка (завершение своих дел), уход (десятимесячный курс в Шерборнской Академии Гармонического

Развития Человека Дж. Г. Беннетта) и восстановление (постепенная адаптация к реальности и облегчение возврата на музыкальную сцену).

Поводом для первого шага к выходу из добровольного уединения в сентябре 1976 г. стало приглашение от Питера Габриэля поработать над его первым сольным альбомом в Торонто. В июне Фрипп начал интенсивно работать с плёночно-петельной системой, которую пять лет назад показал ему Ино. В этот период он работал в Берлине с Дэвидом Боуи и Брайаном Ино над альбомом *Heroes*, продюсировал сольный альбом Дэрила Холла *Sacred Songs*, играл и записывался с нововолновой группой *Blondie* и с причудливым акустическим трио сестёр-феминисток *The Roches*. Ещё в ноябре 1977 г. Фрипп принял за работу над своим первым сольным альбомом *Exposure* – однако закончен и выпущен он был только в 1979 г. *Exposure* был мастерской, хотя и странной работой – явное влияние на него оказала эстетика нью-йоркской новой волны, и альбом в свою очередь также заметно повлиял на этот жанр. Он очень разнообразен стилистически – от панка до электрического городского блюза, от нежных эмоциональных баллад до апокалиптического эпоса, от *конкретной музыки* до фриппертроники – одним словом, это концептуальный коллаж, представляющий разнообразные тогдашние интересы артиста, сверхъестественным образом гармонирующие с интересами музыкальной общественности того времени.

11 сентября 1978 г. Фрипп начал так называемый «Путь к 1981-му», философия которого предполагала звуковое отторжение укоренившихся в музыкальной индустрии ценностей – стремления к большей и большей прибыли при помощи безмозглого и алчного проталкивания немногих избранных, фактически предварительно сфабрикованных групп, основанного на самом низшем общем знаменателе теории общественного вкуса и восприимчивости. Фрипп восстал против тех, кого он назвал «динозаврами» музыкальной индустрии – холоднокровных корпоративных рептилий громадного размера и угрожающе низкого интеллекта. В качестве альтернативного способа представления музыки публике он предложил «маленькую мобильную интеллигентную единицу» – фразу, ставшую в конце 70-х главным «фриппизмом». Чтобы продемонстрировать свою идею в действии, Фрипп предпринял мировое турне Фриппертроники (апрель-август 1979); выпустил пластинки Фриппертроники и Дискотроники *God Save The Queen/Under Heavy Manners* – 1980, с вокалом Дэвида Бирна из *Talking Heads* и *Let The Power Fall* – 1981; организовал Лигу Джентльменов – что-то вроде нововолновой танцевальной группы, которая с апреля по ноябрь 1980 г. объехала Англию и Америку и выпустила один альбом.

Весной 1981 г. Фрипп начал работать с только что появившимся гитарным синтезатором Roland, а также начал репетиции с новой группой, первоначально названной *Discipline* – в ней участвовали Тони Левин (бас/стик), Адриан Белью (гитара/вокал), Билл Бруфорд (барабаны). Этот состав превратился в *King Crimson IV*. Во многих заявлениях прессе Фрипп пытался объяснить, что новая группа сознательно решила не использовать название *King Crimson* в коммерческих целях, но в определённый момент просто стало ясно, что они «и есть» *King Crimson*. *King Crimson* всегда был образом действий, и в самом деле, с этой новой группой исторический пример снова сыграл свою роль: короткий период интенсивной коллективной творческой деятельности вылился в новый, динамичный музыкальный стиль, после чего последовало нисхождение к несколько манерным усовершенствованиям и повторениям первоначальных озарений и раздробление личности группы вследствие индивидуальных творческих склонностей музыкантов.

King Crimson IV выступал с концертами и с 1981 по 1984 гг. выпустил три альбома: *Discipline*, *Beat* и *Three Of A Perfect Pair*. Стиль, как и обычно, включал в себя сложные размеры, полиметр, короткие длительности нот, точно контролируемые инструментальные текстуры, двусмысленные тональности и мощную перкуссию. Невероятная сложность ритмов, достигнутая взаимодействием высокоскоростной гитары и остинато на стике, компенсировалась причудливым вокалом Белью и великолепно чёткой и сдержанной барабанной игрой Бруфорда. Музыка *King Crimson IV* была интеллигентным и безукоризненно выполненным синтезом нескольких музыкальных течений начала 1980-х: новой волны, синтезаторного рока и минимализма.

Помимо работы в *King Crimson*, наиболее значительными проектами Фриппа в период 1981-1984 гг. были два альбома с гитаристом *Police* Энди Саммерсом – *I Advance Masked* (1982) и *Bewitched* (1984). Первый из них был фактически каталогом технических приёмов и возможностей звуковой окраски, доступных гитаристу начала 80-х. Стилистически пьесы (все инструментальные) простирались от структурированной импровизации на фоне дискообразного ритма до мягких фантазийных звуковых ландшафтов. Лучшими были те пассажи, в которых гитары Саммерса и Фриппа явно «разговаривали» друг с другом; музыка принимала характер абстрактного диалога, духовного общения. Первая сторона *Bewitched* состоит из трёх танцевальных вещей – «серьёзной музыки для танцев» в духе оркестровых сюит для клавишных, скрипки и виолончели Баха. На второй стороне записаны семь саундскейпов на электронной основе – более-менее в духе *I Advance Masked*, но с несколько более чётко обрисованными формальными, гармоническими и структурными очертаниями.

За все эти годы Фрипп также участвовал в качестве приглашённого музыканта в сольных альбомах Брайана Ино *Here Come The Warm Jets*, *Another Green World*, *Before And After Science* и *Music For Films*; на альбоме Дэвида Боуи *Scary Monsters*, у Дэвида Сильвиана на *Alchemy – An Index Of Possibilities*, у *Flying Lizards* на *Fourth Wall*.

В заметках на обложке альбома 1985 г. *The League Of Gentlemen/God Save The King* (в этой пластинке были собраны переработанные варианты уже вышедших вещей из периода Пути к 1981-му), Фрипп подвёл итог того достигнутого им положения: «Время с 1977 по 1984 г. было для меня временем интенсивной деятельности после трёхлетнего ухода из музыкальной индустрии. Эта намеренная работа на рынке была представлена как Путь к 1981-му и Уклон к 1984-му». (Уклон к 1984-му, в отличие от Пути к 1981-му, так и не был столь формально определён; мне кажется, что это было что-то вроде расхожей шутки в манере поздних *Beatles*: «А вот ещё один ключ для всех вас/Моржом был Пол».) Фрипп продолжает: «Когда это семилетнее обязательство было выполнено, я снова ушёл в уединение, чтобы будущее проявилось само. В настоящее время я веду серию постоянных гитарных семинаров в Западной Вирджинии для музыкантов самых разных уровней подготовки.»

Это вполне безобидное объявление стало предвестником совершенно нового предприятия – предприятия, к которому Фрипп готовился по меньшей мере десятилетие. Guitar Craft – это не просто название музыкальной школы или некоего особого метода овладения техникой акустической гитары; это не исполнительский ансамбль, не музыкальный стиль, не репертуар; это не просто набор упражнений для пальцев или для релаксации. Guitar Craft – это всё это вместе, но что, вероятно, самое важное – это настоящий стиль жизни, который исповедует сам Фрипп и более шестисот студентов, посещавших курсы в США, Англии, Германии и других странах во всём мире.

Моя собственная возбуждающая встреча с «Гитар-Крафтом» будет рассматриваться в главе 10. Теперь же достаточно будет сказать, что Guitar Craft представляет (по крайней мере, для меня) систематическое развенчивание многих популярных мифов, окружающих творческий процесс, и замену таких мифов новаторским и в высшей степени практическим подходом к музыке в общем и конкретно к гитаре. Студенту первого уровня (в «Гитар-Крафте» семь уровней – каждый, независимо от своей компетенции, начинает с первого) предлагают с самого начала дезориентировать себя, настроив свою гитару по-новому, затем ему предписывается по-особому сидеть, особым образом ощутить своё тело, особым образом держать медиатор, особым образом использовать левую руку, и наизусть выучить ряд упражнений. Педагогическая техника «Гитар-Крафта» включает ежедневные групповые и индивидуальные уроки игры на гитаре, утренние упражнения по релаксации, классы по александрийской технике, классы по ритму, обучение сосредоточению и вниманию, общие приёмы пищи, и столько практики во время «свободного времени», сколько возможно уместить в 19-часовой день.

King Crimson был образом действий, который, повидимому, функционировал короткие промежутки времени, а затем прекращал существование. С помощью «Гитар-Крафта» как стиля жизни, Фрипп, кажется, успевает в обучении молодых музыкантов развитию особого качества внимания при упражнениях и исполнении музыки: в прозаическом смысле, он готовит профессиональных исполнителей. Следующим шагом – и это трудная задача, предприятие качественно другого свойства – должно по идее быть обучение аудитории. Один из текущих проектов «Гитар-Крафта» – организация более-менее постоянного исполнительского коллектива. До настоящего момента, специально для этого существовала Лига Искусных Гитаристов – любое число студентов Фриппа (я в том числе) выступали вместе перед публикой при разных обстоятельствах. Одна из ранних конфигураций Лиги – Фрипп метафорически или метафизически смотрит на неё как на одного гитариста во многих телах – в декабре 1985 г. записала альбом *The League Of Crafty Guitarists – Live!*. Альбом даёт некоторое представление о стиле и атмосфере постоянно растущего репертуара «Гитар-Крафта», но в конечном счёте (и это, наверное, неизбежно) ему не удаётся схватить сам дух музыки, которая (что может быть убедительно аргументировано) должна восприниматься только вживую и внимательной аудиторией.

В последние один-два года Фрипп играл с Sunday All Over The World – группой в составе Фриппа, его жены – рок-певицы Тойи Уилкоккс, крафти-гитариста Трея Ганна и барабанщика Пола Бивиса. Поскольку группа на настоящий момент не выступала в Штатах, не выпускала записей и не привлекла большого внимания прессы, у меня слишком мало информации, чтобы что-то сказать о ней. В 1989 г. Ганн вроде бы сказал, что Sunday All Over The World – это результат «попыток Фриппа найти правильный способ работы с Тойей... Пока что всё построено вокруг вокала, но и все остальные довольно много привносят. Мы не стремимся быть группой мощных солистов, но если это надо, то, безусловно, это есть.» (*Дроздовски, 1989*)

* * *

Глава 2. Гитарист и музыкальная практика.

Искусство – это сотрудничество между Богом и артистом, и чем меньше делает артист, тем лучше.

Андре Жид.

Фрипп как гитарист

В 1986 г. Роберт Фрипп сказал: «Музыка так хочет быть услышанной, что для того, чтобы дать ей голос, она иногда призывает неподходящих личностей.» Фрипп был – и остаётся – противоположностью музыкантов типа Моцарта, чей повидимому божественный талант дал ему возможность под руководством отца с лёгкостью играть на клавесине в пять лет, а к восьми годам сочинять сонаты и симфонии. О своей собственной одарённости (или, скорее, об её отсутствии) Фрипп часто говорил: «В 15 лет, без слуха и чувства ритма, я истекал потом над гитарой.» (Фрике, 1979, 26) Он противопоставляет своё положение положению высшего героя гитары своего поколения: «У некоторых людей, как у Хендрикса, может быть очень непосредственное, врождённое и естественное чувство того, что такое музыка, а некоторые могут быть как я – т.е. гитарист, который начал работать с музыкой, не имея слуха и чувства ритма – полностью от неё оторваны. Для Хендрикса проблема состояла в том, чтобы усовершенствовать эту свою способность для выражения того, что он знал. Для меня – в том, чтобы связаться с вещью, которая, как я знаю, существует, но с которой я не имею никакого контакта.» (Гарбарини, 1979, 33)

О музыке в семье Фриппа нам известно мало, хотя он восхищённо говорил о некоей своей тётке – Вайолет Гриффитс, учительнице фортепиано и музыки: «В детстве она занималась музыкой девять часов в день, причём пять из них только над гаммами». Миссис Гриффитс имела большие успехи в пробуждении у детей интереса к музыке: «её ученики постоянно получали высшие оценки на экзаменах.» Она считала, что этими успехами обязана «давлению»: «Нацеливайтесь не на 50, а на 100 процентов», - цитирует её Фрипп. (Фрипп 1981В, 44) Похожей рабочей этикой пропитан подход самого Фриппа к гитаре: в том, чего ему удалось достичь, считает он, нет ничего от таланта – это результат чистого труда. Он многие годы занимался гитарой с разными уровнями интенсивности – максимум «12 часов в день три дня подряд», а иногда от 6 до 8 часов в день в течение довольно долгого срока. Такой уровень занятости был необходим для достижения цели: «Это вопрос развития технической непринуждённости, чтобы в любой момент быть в состоянии сделать то, что хочешь... Игра на гитаре в каком-то смысле может быть способом объединения тела с личностью, с душой и духом.» (Розен 1974, 37-8)

Фрипп начал играть на гитаре в 11 лет, с трудом извлекая звук из акустической Manguin Frere. Фрипп от рождения левша, но по какой-то причине решил учиться играть в нормальной правой позиции – левая рука на грифе, правая на струнах. Этим он отличается от других знаменитых левшей Джими Хендрикса и Пола Маккартни, перевернувших гитары, чтобы играть на них «нормально».

Около трёх месяцев Фрипп пытался научиться играть самостоятельно, а потом примерно год брал уроки в музыкальной школе в Корс-Меллоне, деревне за пару миль от Уимборна, своего родного города. Его наставницей была Катлин Гартелл, учительница по фортепиано, которая, хоть и не играла на гитаре, тем не менее дала ему полезные теоретические основы музыки. Однако самым важным для себя учителем игры на гитаре Фрипп назвал Дона Страйка – «очень хорошего исполнителя в стиле тридцатых.» Фрипп занимался у Страйка около двух лет – с 13 до 15 лет. Страйк заложил основу того, что впоследствии стало одной из специальностей Фриппа – быстрого перекрёстного звукоизвлечения (cross-picking). Когда Фриппу было 18, он снова встретил Страйка; старый гитарист, послушав игру ученика, пожал ему руку и признал, что тот играет лучше его. Сегодня Фрипп вспоминает это признание как важную веху в своей жизни.

В подростковом возрасте Фрипп также немного экспериментировал с фламенко-стилями и брал уроки у Тони Алтона, гитариста из Борнмута. Подобный опыт несомненно сыграл большую роль в определении его музыкальных стремлений, но он не чувствовал себя комфортно ни в одном гитарном стиле и ни в одной дисциплине. В 1974 г. он сказал: «Я не... чувствую себя ни джазовым, ни классическим, ни рок- гитаристом. Мне кажется, я неспособен играть ни в одном из этих жанров – видимо, поэтому мне понадобилось создать, если хотите, свой жанр.» (Розен 1974, 18)

Первой электрогитарой Фриппа, купленной, когда ему было примерно 14, была Hofner President – он включал её в шестиваттный усилитель с 8-дюймовым динамиком. Он также использовал Fender Stratocaster'ы, акустическую J-45, акустическую Yamaha, довоенную акустическую Milner, а также тенор-гитару Gibson. Основным инструментом, с которым Фрипп ассоциировался в 70-е годы, был Gibson Les Paul – эту гитару он нашёл идеально подходящей для характерной для него однострунной работы. В 80-е он применял гитарные синтезаторы Roland (особенно в King Crimson IV и в сотрудничестве с Энди Саммерсом). В последнее время, уже в «Гитар-Крафте», он стал сторонником сверхпустотелой акустической гитары Ovation Legend 1867. (Читатели, интересующиеся подробностями аппаратуры Роберта Фриппа – усилителей, медиаторов, струн, примочек и т.д. – см. Розен 1974, 32; Малхерн 1986, 90; Дроздовски 1989, 32; а также заметки на обложках некоторых альбомов.)

Почти с самого начала игры на гитаре Фрипп понял, что «плектровая гитара [т.е. гитара, на которой играют медиатором] – это гибридная система», и для неё ещё никто не разработал подходящего педагогического метода. Позиция левой руки и её ладовая техника (по крайней мере, для гитары с нейлоновыми струнами) была доведена классическими гитаристами до высокой степени утончённости, но правая рука и плектровая техника не имела подобной традиции. Использование плектра берёт начало от банджо и джазовой гитары 20-х – 30-х гг., но каждый музыкант по существу разрабатывал свой собственный метод; а поскольку в джазовом контексте «основной функцией правой руки

было заставить гитару звучать громче остальных десяти инструментов в танцевальном оркестре», в результате обычно отсутствовала какая бы то ни было утонченность. «И вот, в 1958-м мне было 12 лет, и было совершенно очевидно, что нет никакого систематизированного подхода к развитию правой руки в плектровом методе. Так что мне пришлось начать разбираться... Это было очень трудно, потому что единственным авторитетом был я сам.» Начав таким образом, Фрипп посвятил около 30-ти лет развитию метода звукоизвлечения, который он сейчас преподаёт студентам «Гитар-Крафта». Это развитие частично прошло на сознательном уровне, но большую роль сыграл и бессознательный прирост физического знания в процессе постоянных упражнений. Фрипп говорит, что когда он пришёл к необходимости свести этот опыт воедино для «Гитар-Крафта», то «рука, делавшая это многие годы, имела собственное знание, и я принимал его во внимание. Это интересно. Моё тело знало, что в этом участвует, а я не знал.» (Дроздовски 1989, 30)

С точки зрения Фриппа музыкальное самообразование – бесконечный процесс. В техническом отношении его подход, повидимому, заключается в систематических атаках теоретических объектов типа гамм при помощи физической и умственной дисциплины с целью научиться беглому их исполнению. Он отмечает, что в рок-музыке повсеместно применяются только три или четыре гаммы – мажорная, минорная, пентатоническая (блюзовая) и несколько вариаций на их темы. Но творческому музыканту фактически доступны какие угодно гармонические построения – от старых церковных до так называемых синтетических гамм (с экзотическими названиями типа Сверхлокрийская, Восточная, Двойная Гармоническая, Венгерская Минорная, Обертоновая, Загадочная, Восьмитональная Испанская и т.д.) и симметричных гамм (то, что французский композитор и педагог XX в. Оливье Мессиа́н называл «Ладами Ограниченной Транспозиции») типа Целотонной, Хроматической и Октатонической (Уменьшенной).

Все эти гаммы могут изучаться в различных транспозициях, т.е. начиная с разных нот (до-мажор, до-диез мажор, ре-мажор...си-мажор). Кроме того, если изменить тонику, сохранив сам набор нот, большинство этих гамм могут использоваться как источники других построений. Это была основа западноевропейской средневековой теории и модальной теории Ренессанса – теории, в которой одна первичная гамма в конечном счёте служила основой семи разных ладов, каждый из которых считался имеющим свой уникальный психологический и символический характер.

Таблица 2: Церковные лады	
Ионийский лад (мажор)	C D E F G A B
Дорийский лад	D E F G A B C
Фригийский лад	E F G A B C D
Лидийский лад	F G A B C D E
Миксолидийский лад	G A B C D E F
Эолийский лад (минор)	A B C D E F G
Локрийский лад	B C D E F G A

Предприимчивый современный музыкант может подобным же образом конструировать «лады» на основе какой-нибудь экзотической (не диатонической) гаммы, порождая дальнейшие модуляции или тональные диалекты и тем самым придавая музыке большее разнообразие. Например, лады на основе Венгерской минорной гаммы начинались бы так:

Таблица 3: Лады на основе Венгерской минорной гаммы	
Венгерский минорный	C D Eb F# G Ab B
Лад №2	D Eb F# G Ab B C
Лад №3	Eb F# G Ab B C D
Лад №4	F# G Ab ... (и т.д.)
(и т.д.)	

Следующей ступенью исследования гамм, которую Фрипп, насколько мне известно, никогда не упоминал в печати и с которой сам не работал, является индийская рага-система со своей скрупулёзно логической матрицей из 72-х порождающих гамм. Смысл всего этого состоит в том, что каждая отдельная гамма имеет определённые музыкальные характеристики, определённые выразительные возможности, определённые объективные звуковые качества, доступные всем, кто их изучит. Западная классическая музыка прекрасно жила примерно 200 лет (скажем, с 1650 по 1850 г.), применяя по существу только две формы гамм – мажорную и минорную; большинство классической музыки XX в. сосредоточено на единственной форме – хроматической или 12-тонной гамме. Фриппу страстно хотелось двинуться на новую территорию: среди конкретных источников необычных гамм, которые, по его словам, были ему полезны, он называл струнные квартеты Бартока; степенный, но удобочитаемый краткий учебник современного музыкального языка Винсента Персикетти *Гармония двадцатого века*; эксцентрическую, но авторитетную *Систему музыкальной композиции* Йозефа Шиллингера; а также такие джаз-роковые группы 70-х, как Mahavishnu Orchestra и Weather Report. (Фрипп 1982А, 102) Фрипп подытоживает: «Возможности расширения [музыкального, ладового] запаса...просто колоссальны. Т.к. для того, чтобы всецело овладеть любой одной гаммой, требуется 3-4 года, работы хватит на всю жизнь.» (Гарбарини 1979, 33)

Парадоксы процесса и исполнения

Из предшествующего изложения у читателя может сложиться впечатление, что Фрипп полностью поглощён технической стороной музыки. И всё же дело обстоит как раз наоборот: в высшей степени ясно, что он смотрит на дисциплину гитарной техники, гамм и т.д. не как на самостоятельную цель, а как на обычное средство для достижения цели. Цель же, выражаясь просто, состоит в установлении контакта с музыкой. А это требует работы над всей своей личностью, и этот процесс имеет социальные, культурные и политические ответвления; искусство и жизнь неразделимы. Хотя наиболее развитые идеи Фриппа об установлении контакта с музыкой были выражены педагогическими терминами «Гитар-Крафта», и лучше всего обсуждать их в этом контексте, я постараюсь дать здесь краткий конспект идеи «музыки», служившей для Фриппа стимулом ещё до самых ранних поры King Crimson.

Когда мы говорим, думаем, пишем или читаем о музыке как о некоем первичном качестве – т.к. «Музыка» (писал Фрипп) «есть качество, организованное в звуке» (*Монография «Гитар-Крафта» №1*) – нам, разумеется, нужно помнить, что мы с помощью языка пытаемся передать невыразимое, со всеми его ограничениями. Проза имеет свои собственные законы и основы, сформировавшиеся, в общем, не для того, чтобы объяснить невыразимое, а для передачи более земной информации. Музыка, наоборот, развивалась как тончайший язык эмоций – или, если угодно (как, наверное, Фриппу), как язык духа. Декламационная поэзия, с её квазимузыкальными модуляциями, метром, ритмом, высотой звука и тоновой окраской, лежит где-то посередине. Дело в том, что слова никогда не смогут передать смысл музыки; весьма часто вербальные формулировки невыразимого застревают в парадоксах, антиномии, внутренних противоречиях. Так будет в этой книге, и с Фриппом это тоже время от времени случалось.

В 1973 г. Фрипп сказал: «Меня вообще-то не интересует музыка. Музыка – это всего лишь средство создания магического состояния.» (*Кроу 1973, 22*) Я думаю, он хотел сказать, что внешние формы музыки, её стили, история, структура, даже эстетика – область академического подхода к музыке – для него не имели решающего значения. Смысл заключался в «магическом состоянии», в которое может ввести человека музыкальная практика. С этой точки зрения едва ли есть разница, какие в музыке ноты, ритмы, тембральная внешность, сами звуки; имеют значение только настроение и восприимчивость участников этого акта. Акцент делается не на объекте, а на субъекте – не на звуке, а на слушателе.

Не знание, а познание. Парадокс, но, конечно, именно звуки, которые мы слышим (неважно, музыкант ты или слушатель), дают нам возможность обратить внимание на качество познания: звук становится знанием, но основополагающий момент – это факт познания.

В 1974 г. Фрипп сказал в интервью: «Когда мне был 21 год, я понял, что никогда на самом деле не слушал музыку и особенно ею не интересовался. Я начал интересоваться музыкой с точки зрения гитариста, работающего в разных ситуациях. Сейчас я дошёл до того, что музыка представляется мне чем-то другим, чем большинству людей. Я бы сказал, что суть моей жизни – это создание гармонии, и музыка служит одним из её компонентов.» (*Розен 1974, 38*)

Это высказывание кажется связанным с предыдущим, но тут слово «музыка» имеет другой смысл. Здесь «музыка» означает то интуитивно постигнутое и организованное в звуке качество, которое составляет «познание» истинного музыкального опыта. Мне кажется, Фрипп говорит здесь, что он уже около десяти лет был гитаристом, прежде чем понял, что в создаваемых им звуках есть некий смысл. До этого он работал над музыкой как над неким мастерством, физическим умением на механическом уровне – как машинистка, чьи пальцы скачут по клавишам, не понимает ни смысла, ни значения печатаемого текста, или как студент консерватории, который упражняется по несколько часов в день и никогда не обращает ушей к заложенной в нотах музыке. И, в каком-то смысле, если музыку никто не слушает, её *нет*; может присутствовать организованный звук, но не *качество*, организованное *в* звуке. В этой цитате Фрипп использует визуальную аналогию: «музыка представляется мне чем-то другим...» Не то, что ты увидел, но как ты увидел.

Фрипп иногда (особенно во время гастролей Фриппертроники) приглашал слушателей стать частью творческого процесса и включиться в активное слушание. Когда публика ждёт, что исполнитель сделает для неё всё, что она захочет, результатом будет пассивное развлечение, отвлечение, эскапизм. Когда же публика восприимчиво участвует в создании музыки – ведь настоящая музыка не какой-то существующий «где-то там» объект, но качество внимания, обращённого к чистому звуку «здесь» – тогда рождается искусство. На одном концерте в Бостоне Фрипп сказал публике: «Вы несёте точно такую же ответственность, как я. Поскольку жизнь иронична, я получаю за это деньги, а вы – нет.» (*Шруэрс 1979, 16*)

Центральный парадокс, самый затруднительный момент всей карьеры Фриппа состоял в различии между, с одной стороны, созданием художественных объектов для жаждущей продукта, но пассивной публики, и, с другой стороны, реальным *сотворением искусства вместе с* публикой на основе взгляда на коллективную творческую цель. Для творчества – как для любви – нужны равные партнёры; иначе один из них станет чистым искусством (или секс-объектом) для другого. Видимо, Фрипп думал так же, когда в 1982 г. кисло-сладко заметил, что в жизнелюбивом Лондоне 1969-го «я вдруг заметил, как много общего есть у проституток, стриптизёрш и музыкантов: все они продают публике что-то очень интимное.» (*Фрипп 1982А, 42*) Как только человек почувствует вкус настоящей любви (или настоящего искусства), обычный секс (или простое развлечение) может удовлетворить его на некоем примитивном уровне, но более глубокое желание остаётся нереализованным.

Фрипп рассматривал King Crimson как образ действий, и хотя он так и не дал ему точного определения, мне представляется, что он имел в виду именно такую идею создания музыки – с понимающими музыкантами, на основе коллективного интуитивного опыта музыки как качества, организованного в звуке – и последующего представления её публике в надежде расширить круг людей, участвующих в создании искусства. Фрипп всегда подчёркивал, что King Crimson был концертной группой, а не записывающимся составом. В конце концов Фрипп пришёл к заключению, что записи неспособны передать качественное впечатление от музыки, и поэтому всегда испытывал неоднозначные чувства к

своей записанной продукции. Не так давно один журналист спросил его: «Вы до сих пор считаете, что запись пластинок – это одни хлопоты и головная боль?» Фрипп ответил: «Конечно... Потому что это имеет очень слабое отношение к музыке. Понимаете, цель музыки – процесс. Цель записи – тоже процесс. Но пластинка – это продукт. Из-за связанных с этим ограничений и стеснений, способа записи...этот процесс очень трудно отразить в продукте.» (*Дроздовски 1989, 37*)

Примерно за десять лет до этого Фрипп выразил такое же недовольство в контексте продюсирования альбома The Roches. «Переносить исполнение на пластинку» - писал он - это почти то же самое, что «переводить Гёте на английский или Шекспира – на немецкий» и пытаться выразить «подразумеваемый, а не буквальный смысл». (*Фрипп 1980А, 26*)

Используя разнообразные образы и метафоры (в том числе религиозные), многие музыканты, независимо от жанра, говорили, что ключ к творческой способности состоит в том, чтобы убрать с дороги своё «я» и позволить высшей силе играть, используя тебя как проводник. Феликс Кавальер: «Мы – как маяки другого источника... Мне кажется, что некоторые из нас, людей, служат приёмниками этой вибрации, которая проходит сквозь нас.» Ламонт Дозье: «Я не могу ставить это себе в заслугу. Я всего лишь человек, а эти вещи – творения Бога. Всё хорошее, что я делаю, есть по меньшей мере отражение Его руки.» Джуди Коллинз: «Все – проводники. Любой артист, идущий по улице и насвистывающий какую-нибудь мелодию – проводник. Мы не делаем это. Это проходит сквозь нас. Это не наше.» Раффи: «Мне кажется, что процесс появления этих песен есть тайна, потому что...я чувствую это, я могу приписать эти песни себе, но они появляются откуда-то ещё.» (*Song Talk 1989*)

Роберт Фрипп так формулирует этот принцип: «Творческий музыкант...это...радиоприёмник, а не радиостанция. Его личная дисциплина – улучшать качество компонентов, транзисторов, динамиков, сплавов в приёмнике, а не заботиться о том, какой должна быть программа. Программа уже есть; всё, что нужно сделать, это принять её с возможно большего расстояния.» (*Гарбарини 1979, 31-2*)

* * *

Глава 3. Фрипп как слушатель.

Когда мне было 14 лет, появился рок-н-ролл – Фэтс Домино и Билл Хейли – но, честно говоря, мне казалось, что это идиотизм. Мне не нравился рок-н-ролл. Я был снобом и остался им. Я думаю, что рок-н-ролл – это интересно, и кое-что из него более интересно, чем тогда, в пятидесятых. И всё же, в общем, я бы не сказал, что он для меня много значит. Если бы рок-н-ролл со всей своей историей завтра утром куда-нибудь исчез, я не обратил бы на это внимания.

Но мне доставляет удовольствие то, что я повлиял на рок-н-рольных музыкантов. Меня радует, что обо мне хорошо отзывались Дэвид Боуи и Брайан Ино. Помимо подобных добрых слов, единственное, чем я восхищаюсь в рок-н-рольных музыкантах – это то, сколько денег они зарабатывают.

Стив Райх (Ворда 1989, 16).

Одной из важных для меня идей было то, что можно быть рок-музыкантом, не подвергая цензуре свои мыслительные способности. Рок-музыка имеет очень антиинтеллектуальную позицию, но я не понимал, почему для того, чтобы быть рок-музыкантом, мне нужно разыгрывать из себя дурака. Рок – это самая податливая музыкальная форма из всех имеющихся у нас. В рамках рока можно играть джазовую, классическую, трансовую музыку, барабанную музыку Урбу. Под знаменем рока может пройти всё, что угодно. Это замечательная музыкальная форма...

Роберт Фрипп (Грабель 1982, 22)

Агония рока

Война слов по поводу рока всё продолжается – и это, по крайней мере, свидетельствует о том, что музыка ещё жива, и что люди (ладно, некоторые люди) достаточно глубоко ею взволнованы, чтобы отстаивать свою позицию.

Критики часто утверждали, что гитарные идеи Фриппа конца 70-х и 80-х годов – их можно слышать в Фриппертрионике и Лиге Джентльменов, King Crimson IV и «Гитар-Крафте» – в большом долгу перед минималистской традицией Стива Райха, Филипа Гласса, Ла Монте Янга и Терри Райли, традицией, начавшейся в 60-х как бунт против академической серийной музыки 40-х и 50-х. С самого начала минимализм, казалось, имел что-то общее с роком: твёрдый ритм, множество повторений, простые тональности в основе. Более того, аудитории обоих жанров весьма заметно пересекались. Такие альбомы, как A Rainbow In Curved Air Терри Райли (1969) имели психоделическую упаковку и предназначались для рок-публики; многие из ранних выступлений Филипа Гласса проходили не в классических концертных залах, а в рок-клубах нью-йоркского центра.

Однако в 70-е годы дороги разошлись. Музыка лучших композиторов-минималистов становилась всё более сложной и трудной – в каком-то смысле, более классической и менее минималистской. Рок-музыканты, за исключением некоторых заметных случаев (например, Брайана Ино), после флирта с интеллектуальной базой минимализма возвращались к мейнстримовым рок-стилям.

Фрипп отрицал, что Райх каким-либо образом повлиял на его работу; когда они с Брайаном Ино делали в 1972 г. No Pussyfooting (альбом, часто называемый одним из важнейших связующих звеньев между минимализмом и роком), Фрипп не слышал ни Райха, ни Гласса (правда, Ино слышал). Впоследствии Фрипп познакомился с творчеством Райха и сказал, что ему понравилось, но лишь до определённой степени: «Это доводит меня до точки, когда могло бы случиться нечто действительно интересное, но самого прыжка не происходит. Потому что это заранее продумано и оркестровано. Лично мне хотелось бы добавить к тому, что он делает, фактор случайности, фактор риска – неожиданно выйти на сцену во время его выступления и, ознакомившись с тональным центром, поимпровизировать на этом фоне.» (Гарбарини 1979, 32)

«Фактор риска» для Фриппа – важный критерий в оценке эффективности музыки. В предыдущей главе обсуждалась его неудовлетворённость созданием пластинок: на пластинке трудно (если не невозможно) запечатлеть человеческий фактор взаимодействия между музыкантами и публикой, творческий процесс, «образ действий», фактор риска. По тем же причинам он не раз замечал, что он «вообще-то не слушатель пластинок». (Вотмс 1980, 22) Фрипп говорит: «Для меня музыка – это исполнение музыки», одновременно допуская, что «конечно, если вы не так часто ездите в Болгарию, то для вас лучший способ услышать болгарский женский хор – это послушать пластинку.» (Дроздовски 1989, 36)

Учёные мужи многие годы спорили о том, в чём состоит разница между популярной и классической музыкой. Фрипп нечасто употребляет слово «классический», но он сформулировал приземлённое различие между тем, что он называет «популярной культурой» и «массовой культурой» – «Популярная культура – это когда вещь очень-очень хорошая, и все это знают, и кричат: «Да!». Массовая культура – это когда вещь очень-очень плохая, и все мы это знаем, и всё равно кричим: «Да!» Массовая культура действует на уровне «нравится-не нравится», а популярная культура обращается к тому существу, которым мы стремимся быть. Примеры популярной культуры: Beatles, Дилан, Хендрикс.» Хотя Фрипп критически относится к массовой культуре с, так сказать, эстетической точки зрения, но он не отвергает её полностью. Он чувствует, что при некоторых обстоятельствах массовая культура может быть использована в хороших целях, и в качестве примера называет концерт Live Aid в Англии – событие, пробудившее в людях дух подлинной заинтересованности и великодушия (несмотря на циничные вопросы относительно того, правильно ли расходовались собранные деньги и большую ли помощь в действительности оказала эта акция). (Дроздовски 1989, 34)

Как сказано в эпиграфе к этой главе, Фрипп считает рок-музыку «самой податливой музыкальной формой из всех имеющихся у нас». В моей книге про Брайана Ино я определил рок как особый набор музыкальных стилевых норм (в том числе определённые песенные формы и ритмические схемы, определённые типы инструментовки и вокальной подачи и т.д.), с целью показать, как некоторые рок-музыканты «вышли за пределы рока» и ушли в другие, новые, гибридные жанры собственного изобретения. Рассматривать рок как комплекс музыкальных стилей весьма интересно в качестве упражнения по аналитическому музыковедению, но в реальном мире рок – это скорее дух, чем стиль; скорее аудитория, чем конкретный тип музыки. Для социолога рок – это демографический бум; для индустрии звукозаписи – рыночная категория, рекламная стратегия. Фрипп сказал: «Под общим знаменем рока фактически можно играть вообще какую угодно музыку.» (*Гарбарини 1979, 32*) Я бы добавил только то, что рок, повидимому, имеет циклический характер – периоды творческого разнообразия сменяются периодами застоя, и что одной из проблем для многих музыкантов является то, как в периоды застоя заставить музыкальную индустрию принимать их музыку как «рок».

Для Фриппа рок – демократическая музыка. Хотя сам он – властный гитарный мастер, и хотя он заставляет своих студентов развивать их музыкальность до крайнего предела, он признаёт, что в роке идеи имеют большее значение, чем музыкальная компетенция, а искренность значит больше, чем виртуозность – языком рока и в контексте рока практически каждый, кто захочет, может сделать музыкальное заявление, независимо от того, насколько хорошо (в классическом смысле) он умеет петь или играть. Голоса Боба Дилана и Брюса Спрингстина, своей грубостью и «неквалифицированностью» способные вызвать лишь насмешки классических пуристов, стали голосами целых поколений. Ино (хотя, может быть, это крайний случай) имел так мало опыта в игре на гитаре и клавишных, что называл себя «не-музыкантом». Для Фриппа «рок – это непосредственное выражение чего-то очень прямого. Рок-н-ролл – это уличная терапия, доступная каждому. Рок-н-ролл – это уличная поэзия. Она может быть и более сложной, но это вовсе не обязательно.» (*Гарбарини 1979, 33*) Для Фриппа «рок-н-ролльная публика всегда гораздо, гораздо лучше любой другой, потому что она инстинктивна, она стоит на ногах, и очень быстро может просечь претензии исполнителя.» (*Дроздовски 1989, 30*)

Что касается стилистических качеств, то ритм, или пульс, рока – его наиболее характерная и последовательная музыкальная характеристика, вещь, которую «посвящённые» рока превозносят до небес, а хулители изящно очерняют – представляет для Фриппа положительную половую энергию, «энергию ниже пояса». Противоположным образом, эволюционная гармония – музыкальная разработка, типичная для западного мира, и самосознательная особенность западной музыки (лишь) со времён Ренессанса – представляется Фриппу интеллектуальным процессом, принадлежащим области разума. (*Уоттс 1980, 22*) Начиная с самой ранней музыки King Crimson, Фриппу было интересно сочетание этих двух источников энергии – физической и умственной, ритма и гармонии – при создании (а также при выступлении от имени) рок-музыки, способной «обращаться и к голове, и к ногам.» (*Гарбарини 1979, 31*)

Однако Фрипп убедился в том, что многие из групп «прогрессивного рока» начала 70-х были не столько заинтригованы неосознанным духом King Crimson – особым способом восприятия музыки, особым образом действий, особым способом создания музыки – сколько поглощены «сдиранием» внешнего музыкального словаря Crimson: виртуозного музицирования, масштабных эпических форм, экзотических гармоний, квазимистических мифологических текстов, широкой палитры инструментальных оттенков. Полномасштабный готический рок был жанром, который Фрипп абсолютно не переносил. В 1978 году Фрипп величаво-пренебрежительно заявил Джону Рокуэллу из *New York Times*: «Я не желаю слушать философские излияния какого-нибудь английского недоумка, утопающего в каком-нибудь незначительном жизненном переживании.» (*Рокуэлл 1978, 16*) Риторическая атака Фриппа на движение, в создании которого он сам участвовал, продолжалась в его собственной колонке в журнале *Musician, Player And Listener* в начале 80-х, осмеивая «восторженных лихачей арт-рока, чей внезапный успех, повидимому, легализовал притворство на всех уровнях; они сбились в одну жуткую толпу с уступчивыми инженерами и внесли излишество всюду, куда только можно.» (*Фрипп 1980А, 26*)

Фрипповская критика рока 70-х простиралась до пинков звёздам, позволившим себе ожиреть: по его мнению, их «стали больше интересовать деревенские дома и езда в лимузинах, дорогие привычки и всё такое. Рок-музыканты, бывшие общественными фигурами в 70-х, изменили себе, и теперь цинизм по отношению к нашим общественным фигурам полностью оправдан.» (*Грабел 1982, 58*)

В 1979 г. Фрипп рассказал историю, свидетельствующую о его разочарованности рок-фантазиями. В августе 1975-го, когда King Crimson III бездействовал уже год (Фрипп распустил его, в частности, из-за невозможных противоречий между своей концепцией музыки и условиями, навязанными реальностями рок-индустрии – он постоянно пытался их урегулировать), он пошёл на рок-концерт на Редингском фестивале: «Мы полтора часа ждали, пока они установят своё лазерное шоу. Я вышел вперёд. Начался дождь. Я стоял на шесть дюймов в грязи. Дождь всё моросил. Человек справа от меня начал блевать. Человек слева от меня растянул ширинку и начал поливать мне на ногу. Позади меня стояло примерно 50 тысяч человек, которые, наверное, два-три вечера в неделю ради развлечения и отдыха участвовали в этом воображаемом мире рок-н-ролла. Тогда я посмотрел на группу на сцене – их лазеры без толку палили в ночь, и они были окружены тем же самым сном. Только *они* занимались этим 24 часа в сутки семь дней в неделю, на всю оставшуюся жизнь.» (*Джонс 1979А, 20*)

Роберт Фрипп чувствовал мучительный парадокс рока: с одной стороны – возможность настоящего магического синтеза; смешение тела-души-ритма и разума-духа-гармонии; кажущаяся бесконечной податливость основных форм; потенциал непосредственного общения артистов, страстно преданных идеям, и публики, распознающей притворство и снобизм; с другой стороны – реальность рока как эскапистского развлечения; алчность; гомогенизация вкуса в корпоративных структурах радио- и звукозаписывающей индустрий; тенденция сведения всего к меньшему общему знаменателю массовой культуры; бессмысленные повторения формул; сам нездоровый климат типичного рокового стиля жизни – звёздный синдром, наркотики, бесцельность истраченных зря талантов и жизней.

Панк/новая волна и диско, эти взрывы в музыке середины 70-х, столь многим казавшиеся диаметрально противоположностями, были для Фриппа как глоток свежего воздуха. Оба стиля казались ему музыкой народа, возвращающей музыку народу и отбрасывающей динозавров музыки на обочину – пусть и ненадолго. Прообразом грубой энергии панка был агрессивно-интеллектуальный тяжёлометаллический звук King Crimson III, и даже более ранняя мощная негативная энергия и глубокое разочарование, прорывающиеся в таких песнях King Crimson I, как “21st Century Schizoid Man”. Фрипп сказал: «Когда я услышал панк, то подумал – я ждал этого шесть лет.» (*Грабель 1979, 32*) Что касается диско, Фрипп назвал его «политическим движением, в котором голосуют ногами. Оно началось как выражение чувств двух неблагополучных групп населения – гомосексуалистов и чёрных.» Как насыщенная форма социального самовыражения, диско казалось Фриппу «нигилистическим, но пассивно нигилистическим» движением, просто игнорирующим традиционную общественную структуру, лежащую за его границами.

Роберт Фрипп считает, что из музыки, которая тебе не нравится, можно почерпнуть столько же, сколько из музыки, которая тебе нравится – другими словами, музыка может служить образовательной цели, а не только удовлетворению простого субъективного вкуса. «Я общаюсь с людьми, которые мне нравятся, потому что получаю от этого нечто гораздо большее, чем развлечение.» (*Уоттс 1980, 22*) Рок-журналист Майкл Уоттс считает, что это «пуританская» точка зрения; так это или нет, это согласуется с убеждением Фриппа, что качество внимания, вносимое слушателем в музыкальное переживание, имеет более решающее значение, чем качество самих музыкальных звуков. Не звуки, а процесс восприятия.

Многие из музыкантов, которых Фрипп в разные годы упоминал в своих интервью – это джазовые или джаз-роковые исполнители: Орнетт Коулмен, Чарли Паркер, Майлс Дэвис, Тони Уильямс, Фрэнк Заппа. Одно имя всплывает в них регулярно – это Джими Хендрикс, которого Фрипп считает примером чистого воплощения духа музыки. Сила того музыкального тока, который шёл через Хендрикса, и есть то, что, по мнению Фриппа, убило его. Сама же гитарная техника Хендрикса «была неэффективна, и своим примером сбивала с пути многих молодых гитаристов.» (*Фрипп 1975*)

Похоже, что у Фриппа никогда не хватало энтузиазма на то, чтобы слушать гитаристов ради слушания гитаристов. Он сварливо и несколько загадочно охарактеризовал избранное им орудие как «довольно-таки невыразительный инструмент». Пост-блюзбрейкерского Клэптона он нашёл «весьма банальным», а Джеффа Бека мог «воспринимать как хорошую шутку». (*Розен 1974, 18*) О всей массе рок-гитаристов 70-х – 80-х он говорил мало; и в самом деле, казалось, что его это не особенно интересует. Всеобщее увлечение гитарами-синтезаторами, MIDI и цифровой обработкой звука не произвело на него впечатления. Он использовал эту технологию для своих целей в King Crimson IV и с Энди Саммерсом, и даже снизошёл до того, чтобы участвовать в рекламе гитарного синтезатора GR-300 в проспектах фирмы Roland в 1982 г. Но его не слишком увлекают новые звуки ради новых звуков, особенно если они представляют собой плохие имитации старых звуков: «Зачем гитаристу мирового класса [играя на гитарном синтезаторе] довольствоваться звучанием третьеразрядного саксофониста, потом трубача, а потом синтезаторщика?» (*Дроздовски 1989 36*)

Вызов классике

Одни из самых озадачивающих высказываний Фриппа о другой музыке касаются западной традиции классической музыки. С другой стороны, музыка некоторых мастеров этой традиции играла важную роль в его музыкальном самообразовании. Он часто признавал свой долг Бартоку, особенно Бартоку струнных квартетов, многие части которых звучат определённо фриппообразно – с интенсивным линейным контрапунктом, перкуссивными ритмами, необычными метрическими схемами и пикантными диссонансами. Время от времени всплывает имя Стравинского – как, например, в дискуссии о настройке, темперации и энгармонической нотной записи (*Малхерн 1986, 99*); в другой раз он назвал раннего Стравинского «вещью что надо» (*Гарбарини 1979, 32*) В своём эссе 1980 г. Фрипп выражал восхищение Генделем, Бахом, Моцартом и Верди, но в данном случае его интересовала не столько музыка, сколько то, что этим композиторам пришлось научиться преуспевать, работая в «очень тяжёлых политических и экономических условиях... Конечно, самое удивительное – это насколько прозаические основы имеет вдохновенное творчество.» (*Фрипп 1980G, 30*)

С другой стороны, фрипповская оценка классической традиции как живого функционального организма не слишком щедра. Сотрудничавший с ним Ино достаточно резко высказался по этому поводу: «Классическая музыка – этодохлая рыба.» (*Деришук 1989, 95*) Фрипп более сдержан, но он выразил серьёзные сомнения о жизнеспособности классического оркестра как источника качественного музыкального опыта для музыкантов – а, следовательно, и для публики. Говоря об оркестре как о форме музыкальной организации, Фрипп назвал его «динозавром» – гигантское неуклюжее существо, обладающее низкими мыслительными способностями, которому давно пора вымирать. Хотя дисциплина оркестровой жизни и музицирования вызывает у Фриппа уважение, самому ему «очень бы не понравилось» быть музыкантом оркестра. «Как ужасно, что единственный самовыражающийся человек – это композитор, дирижёр – это шеф полиции, а музыканты – секвенсеры... Это тупик. Путь закрыт. Кругом преграды.» Далее Фрипп переходит к собственной программе: «В лиге крафти-гитаристов...цель не в том, чтобы следовать за кем-нибудь одним, а в том, чтобы ощущать группу единым целым и реагировать на неё как на единое целое.» (*Малхерн 1986, 96*)

По мнению Фриппа, Бетховен несомненно был одним из «Великих Мастеров», имеющим прямой доступ к творческому источнику музыки. Но слушать музыку Бетховена сегодня, «трансформированную двумя столетиями интерпретаций и анализов и оркестром из 60-ти человек под управлением дирижёра-интеллектуала» – это для Фриппа косвенный, неполный опыт. Он с большим удовольствием послушал бы собственные фортепианные импровизации Бетховена. «Моя личная реакция на струнные квартеты [Бетховена] – это не ощущение страсти, несомненно присутствовавшей в момент исполнения. Я скорее испытываю чувство, как всё это замечательно умно, но

непосредственного прикосновения, которое, безусловно, было у Бетховена, я не ощущаю – а у рок-группы Television это ощутить можно.» (Гарбарини 1979, 32)

Репертуар «Гитар-Крафта» в общем и целом заучивается наизусть и исполняется по памяти. Однажды в феврале 1986 г. во время семинара «Гитар-Крафт» Фрипп стоял с группой своих студентов возле кофейного автомата, обсуждая «за и против» нотированной музыки. Последними его словами на эту тему были такие: «Мне больше понравится пойти на свидание со своей подружкой, чем получить от неё письмо.» Кажется, он ни на шаг не сдвинулся со своей фундаментальной позиции – процесс игры по нотам неизбежно уводит музыку «дальше и дальше от момента первоначального замысла.» (Гарбарини 1979, 32)

Эта позиция гармонирует с открытым недоверием Фриппа к печатным средствам массовой информации и записанному звуку – наверное, это странно для человека, выпустившего столько пластинок и опубликовавшего столько статей, но в то же время вполне согласуется с его настойчивыми утверждениями, что высшая форма музыкального переживания может иметь место только в условиях непосредственного человеческого контакта. Музыкантам, почувствовавшим реальную отдачу от глубокого, увлечённого изучения мастеров типа Баха, Бетховена и Моцарта – через живые выступления, чтение клавишных партитур, записей и путём интуитивного анализа – трудно проглотить эту пилюлю.

Можно провести параллель между чтением партитуры Баха и чтением Библии. Впечатление от Моисея или Иисуса несомненно было гораздо сильнее при личном общении – точно так же, услышать, как Бах импровизирует фугу на органе или клавесине, было бы волнующим событием (по крайней мере для тех, у кого есть уши, чтобы слышать, и музыкальная подготовка, чтобы понять, что происходит). Однако, если бы не было нотной записи, фуги Баха, которые при помощи записи на ноты он смог поднять на высокий уровень совершенства, были бы потеряны для истории. По крайней мере, я рад, что Библия и *Хорошо темперированный клавир* стоят у меня на полке.

Разумеется, вокруг духовных или музыкальных мастеров формируется некая существующая в письменной форме традиция, и их современные последователи всех цветов и оттенков неизбежно сражаются друг с другом за право называться представителями «истинной» интерпретации – или, что ещё хуже, верят, что путь к спасению лежит где-то в самих документах, а не в прямом личном контакте с источником. Может быть, Фрипп, как некий современный Мартин Лютер от музыки, утверждает, что все мы можем иметь прямой контакт с музыкой через веру и усилия; что для того, чтобы напрямую говорить с Богом, нам не требуются все накопленные ритуалы, правила и записанные традиции; что аргументы в пользу врождённого превосходства записанных на ноты канонических музыкальных произведений похожи на аргументы в духе теперешних христиан-фундаменталистов с их доктриной непогрешимости Библии (за счёт непосредственной личной веры).

Классические музыканты играют ноты, записанные, зафиксированные на бумаге. Выступления «Гитар-Крафта» состоят из музыки, которая, повидимому, тщательно сочинена и имеет жёсткую дисциплину – т.е., это выглядит так, как будто музыканты просто изо всех сил стараются исполнить некую заранее придуманную композицию. Но в теории (или в идеале) и в выступлениях «Гитар-Крафта», и в классических концертах есть некий элемент импровизации: по Фриппу, гитаристы «могут играть любые ноты, какие им нравятся, при условии, что это правильные ноты.» (Дроздовски 1989, 30) Мне кажется, что при любом исполнении музыки всегда существует опасность того, что музыкант впадёт в бессознательное состояние, положится всецело на технику и фактически станет автоматом для производства звуков.

Для того, чтобы придать позиции Фриппа некую перспективу, вероятно, будут нелишними кое-какие исторические сведения. У западной классической традиции богатая история всевозможных вольностей, которые позволяют себе музыканты по отношению к написанной партитуре – во многих случаях происходит фактически полная её переработка, в самой нотной записи или во вдохновенном исполнении. Многие композиторы одновременно были импровизаторами, способными спонтанно преобразовывать темы в новые произведения. Это вышло из моды только в XX в., с возникновением позитивистского музыковедения, и импровизация в мире классической музыки стала потерянным искусством. И в самом деле, в наше время первоначальные «намерения» композитора повсеместно считаются чем-то фундаментальным и неприкосновенным, и лучшими исполнениями считаются те, которые наиболее точно соответствуют этим священным намерениям.

В XX в. музыковеды-позитивисты усердно изгоняли из музыки мастеров, прилежно выметали все редакторские добавки, вкравшиеся в XIX в., возвращаясь к рукописям композиторов и первым опубликованным изданиям, чтобы бросить новый, свежий взгляд на музыку в её первоначальной форме (хотя достаточно часто, принимая во внимание композиторские переработки, несоответствия между источниками и т.д., восстановление «оригинальной» партитуры становилось головной болью – вплоть до того, что под сомнение ставилась сама идея «оригинальной партитуры», Urtext). Эта подчистка была только первым шагом; вторая стадия, которая сейчас в полном разгаре, представляет собой движение к добросовестному воспроизведению исторически достоверных исполнительских приёмов – с использованием инструментов того времени, оригинальных партитур, всевозможных знаний по стилю, орнаменту, импровизации и т.д., какие только могут откопать музыковеды.

На современной сцене исторического исполнения возникли возможности для широчайшего использования (и извращения) знания. С одной стороны, образованный музыкант может отреагировать на ситуацию путём установления контакта с духом, стоящим за музыкой, и – не как раб, но сознательно и обдуманно – экспериментировать с разнообразными украшениями и прочими выразительными элементами (темпом, динамикой, фразировкой и пр.), которые не указаны буквально нотами в партитуре, но которых требует дух музыки, усвоенный восприимчивым исполнителем во время учёбы и практики. С другой стороны, в движении «исторического исполнения» полно музыкантов и академических авторитетов, пререкающихся по поводу малоизвестных деталей музыкальной практики – что-то вроде средневековых теологов-схоластов, споривших о «правильном» истолковании того или иного стиха Писания.

В каждом историческом периоде музыка требует особой интерпретации, и, наверное, правда, что в интерпретации музыки XVIII в. и более ранней присутствует больше свободы, чем при исполнении музыки XIX и XX вв.,

поскольку в последнее время композиторы становятся всё более придирчивы к нотной записи своих идей, вплоть до самого последнего выразительного нюанса. Так или иначе, можно говорить о целом диапазоне возможных интерпретаций данной пьесы классической музыки; когда играют только ноты, без намёка на какое-нибудь усвоение стиля, *музыки* – такое исполнение есть (и, мне кажется, всегда было) отравка музыкальных факультетов и концертных площадок во всём мире. Но, учитывая развитую восприимчивость и интуитивную музыкальность, проявляемую классическим музыкантом, исполнение традиционного репертуара несомненно может приблизиться к фрипповскому идеалу музыки, когда можно сыграть любую ноту, какую хочешь – «при условии, что она правильная.»

Одна из важных проблем для классических музыкантов состоит в том, что «усовершенствовать» то, что Бах, Моцарт и прочие записали на бумаге – ужасно трудно. Человеку, который не до конца постиг виртуозное мастерство этих композиторов, и не имеет непосредственного чувства сложной и тем не менее элегантной системы эмоциональных и структурных «контрольных точек» и противовесов, встроенных во взаимоотношения мельчайших деталей этой музыки, объяснить это будет, наверное, невозможно.

За исключением, возможно, авангардного фри-джаза, вся известная мне музыка имеет некую «программу» – т.е. явный или подразумеваемый набор соглашений и указаний, которым надо следовать; парадокс в том, что чувствительность и осмысленность исполнения прямо пропорциональны степени подчинения музыкантом своего «я» самой музыке. Это справедливо как в отношении репертуара King Crimson или Guitar Craft, так и в отношении репертуара классического. То же самое и в большинстве форм «свободной» импровизации – музыкант начинает играть не в вакууме, но, имея в своём распоряжении определённую технику, опирается на весь объём своих знаний о музыке (гаммы, теория, гармония, чувство ритма, чувство последовательности, принципы единства и противоположности и т.д.). Музыка звучит *через* исполнителя, будучи в каком-то смысле обусловлена его индивидуальными знаниями, опытом, вкусом и талантом, однако (в некоторые редкие мгновения) переступая эти границы и проявляясь Музыкой в чистом виде.

Мы уже отметили горькое замечание Фриппа: «Как ужасно, что единственный самовыражающийся человек [в классической оркестровой музыке] – это композитор.» Фрипп сказал также: «Как только музыкант начинает интересоваться самовыражением, будьте уверены - получится дрянь.» (*Дроздовски 1989, 30*) Кто-нибудь, кроме меня, почувствовал, что в этих двух высказываниях незримо скрывается ещё один парадокс? Поразмыслите над ними; мы вернёмся к этому в заключительной главе.

* * *

Глава 4. King Crimson I.

*Как упал ты с неба, денница, сын зари²! разбился о землю, попиравший народы.
А говорил в сердце своём: «взойду на небо, выше звёзд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю
севера;
взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему».
Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней.*

Исаия 14:12-15

Истоки: развода пары

Фрипп родился в Уимборне, деревне за десять миль от Борнмута. О детстве юного Боба Фриппа известно мало; время от времени в прессе проскальзывали кое-какие пикантные подробности – вроде того, что в школе его любимыми предметами были английский и литература. (*Дери 1985, 51*) Лишь очень редко Фрипп в интервью приоткрывал что-нибудь о своём детстве. Такое случилось, например, в 1980 г., когда он говорил о своей детской путанице понятий, которую позже проработал при помощи психологического анализа поступков: «Мои родители сводили меня с ума. Мой отец не хотел детей, и я говорил: «Мам, отец вышел из себя», она отвечала: «Ничего подобного», а отец лупил меня по ушам. Ну и как можно обработать такую информацию и опыт?» (*Recorder Three, 1980, n.p.*)

С 11-ти лет, когда 24 декабря 1957 г. родители купили ему его первую гитару, Фрипп знал, что музыка будет его жизнью. С 14-летнего возраста у него был разносторонний исполнительский опыт – он играл на гитаре в отелях, ресторанах, аккомпанировал певцам. Он впитывал влияния: первые американские рокеры типа Скотти Мура, Элвис Пресли, Чак Берри; немного позже – Джанго Рейнхардт и современный джаз.

Перелом произошёл в 17 лет; Фрипп говорит об этом так: «Я ездил погостить на праздники к сестре в Джерси. Я взял с собой гитару. Там у меня было много возможностей для практики, что мне весьма понравилось. Именно там у меня установилась более глубокая связь с инструментом. Вернувшись домой в Англию, я объявил матери: «Я собираюсь стать профессиональным гитаристом.» Мать не пыталась меня отговорить. Она просто расплакалась. Я принял её реакцию близко к сердцу и отложил своё решение до тех пор, пока мне не исполнится 20.» (*Милковски 1984, 29-30*)

Самым стабильным ангажементом Фриппа, начавшимся, когда ему было 18, были три года в отеле Majestic, в группе, нанятой для увеселения Борнмутского Еврейского Братства. Если вам трудно представить Роберта Фриппа робко тренькающим в твистах, фокстротах, танго, вальсах, еврейском национальном гимне «Хава Нагила» и “Happy Birthday Sweet Sixteen”, имейте в виду, что он заменил на этом посту уехавшего в Лондон Энди Саммерса (впоследствии гитариста Police). (*Гарбарини 1984, 39*)

Тем временем, отец Фриппа готовил его к тому, чтобы встать во главе своей маленькой фирмы по торговле недвижимостью; проработав на отца три года, Фрипп понял, что для дальнейшего образования в бизнесе ему нужно уйти из конторы. Он полтора года проучился в Борнмутском Колледже и сдал экзамены по экономике, истории экономики и политической истории; его целью было уехать в Лондон и получить степень по управлению недвижимостью.

Однако в 20 лет Фрипп понял, как он говорит сам, что «больше не может быть послушным сыном» (*Дроздовски 1989, 31*) и решил попытать счастья в музыкальном бизнесе. Ему казалось, что «став профессиональным музыкантом, я смогу сделать всё, чего хочу в жизни» (*Розен 1974, 18*), и что это будет лучшее возможное образование – и он организовал, по его словам, «невероятно гадкую полупрофессиональную группу» – Cremation. (*Розен 1983, 19*) Cremation договорились о нескольких выступлениях, но Фрипп в конце концов отменил большую их часть – группа была столь ужасна, что ему казалось, что его местная музыкальная репутация окажется под угрозой.

1969 г. был, пожалуй, пиком рок-извержения 60-х: в музыке могло произойти что угодно, и было ощущение, что на этот раз наиболее творческие группы будут (а часто и были) также наиболее популярными. В своём провинциальном Борнмуте Фрипп чувствовал дуновение этого бодрящего духа: «Помню, как однажды вечером я ехал в гостиницу, и впервые услышал по радио *Серджанта Пеппера*. Я попал на волну уже после того, как объявили название альбома. Я сначала не знал, кто это, и был поражён массивным нарастанием в конце – это был “A Day In The Life”. Примерно в то же время я слушал Хендрикса, Клэптона с John Mayall’s Bluesbreakers, струнные квартеты Бартока, *Весну священную* Стравинского, *Симфонию нового мира* Дворжака...все они говорили со мной на одном языке. Всё это была музыка. Может быть, разные диалекты, но тот же самый язык. В тот момент это был зов, которому я не мог противостоять... С того момента по сей день [1984] меня интересует, как можно взять дух и энергию рок-музыки и распространить их на музыку, на которой я рос, в качестве продолжения европейской тональной гармонической традиции. Другими словами, как бы звучал Хендрикс, играя Бартока?» (*Милковски 1984, 30*)

Джайлс, Джайлс и Фрипп

Весной 1967 г. в Борнмуте Фрипп прошёл прослушивание на место в группе, которую основали барабанщик Майкл Джайлс и басист Питер Джайлс. Трио сыгралось и осенью того же года поехало в Лондон аккомпанировать певцу в итальянском ресторане. Ангажемент провалился через неделю, но Джайлс, Джайлс и Фрипп продолжали свои занятия

² В оригинале: How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! – ПК.

весь 1968 г.; им удалось выступить в паре ТВ-программ и записать и выпустить два сингла (“One In A Million/Newlyweds” и “Thursday Morning/Elephant Song”) и один альбом – *The Cheerful Insanity Of Giles, Giles And Fripp*.

Тех, кто познакомился с музыкой Фриппа через King Crimson, музыка *The Cheerful Insanity*... (сейчас что-то вроде коллекционной редкости), может просто шокировать. Прежде всего, она нисколько не тяжёлая – это коллекция легковесных абсурдистских песенок. Песни первой стороны перемежаются фрипповской декламацией какого-то иронического нравоучительного стихотворения: он назвал его «Сага Родни Тоуди» – т.е. толстого, некрасивого парня, служащего мишенью жестоких шуток. Все мы знакомы с абсурдными мюзик-холльными стихами Маккартни по песне «Maxwell's Silver Hammer», и в *Cheerful Insanity* они примерно такие же – только оркестровка ещё более беспомощна.

Игра Фриппа достаточно квалифицирована, но услышать, как Малиновый король батареи ревущих «Маршаллов» мягко наигрывает в лучшей ресторанно-джазовой манере – это что-то вроде откровения. Однако даже здесь Фрипп не смог удержаться от того, чтобы не похвастать своим мастерством: в «Сюите №1» он мчитесь сквозь длинную мелодию шестнадцатыми нотами на четвертной ноте в 148 ударов в минуту. Но только ещё в двух песнях – “The Cruckster” с её зубчатыми диссонантными гитарными эффектами и примитивной реверберацией и “Erudite Eyes”, которая, видимо, по крайней мере частично импровизирована – можно увидеть указания на музыкальные тропы, по которым Фриппу будет суждено пойти впоследствии.

Cheerful Insanity – очень английская пластинка. Венгр Барток ещё не свёл знакомство с американцем Хендриком; альбом звучит как совместная работа Монти Пайтона и Moody Blues в одном из их наименее помпезных настроений. После Giles Giles & Fripp юмор Фриппа, может быть, и сохранился в повседневной жизни, но в музыке он явно ушёл куда-то вглубь.

Возникновение King Crimson I

По словам Фриппа, King Crimson был основан 15 ноября 1968 г. «по плану Фриппа и Майкла Джайлса, на кухне после бесплодного сеанса записи Giles Giles & Fripp на фирме Decca.» (YPG, 1) Фрипп так резюмировал кончину Giles Giles & Fripp: «Распаду Giles Giles & Fripp предшествовало около 15 месяцев неудач и борьбы. Нам не удалось найти ни одного ангажемента. Итог мировой продажи альбома за первый год составил менее 600 экземпляров. В моей первой гонорарной ведомости указано, что в Канаде было продано 40 штук, а в Швеции – одна. Питер Джайлс ушёл в компьютерные операторы, а потом стал делопроизводителем у адвоката; тем не менее некоторое время он участвовал в записях – в частности, Poseidon и McDonald & Giles.» (YPG, 1) (Альбом *McDonald & Giles*, выпущенный в 1971 г., был ещё одним сравнительно легковесным проектом, хоть и не таким бодрым, как *The Cheerful Insanity Of Giles Giles & Fripp*; это было вполне достаточное доказательство сильного различия путей Фриппа и его первых сотрудников после распада King Crimson I.)

Барабанщик Майкл Джайлс (р. 1942, близ Борнмута) был самым старшим из участников первого состава King Crimson. Он начал играть на барабанах в 12 лет, в 50-е играл в джаз- и скиффл-группах, в 60-е – в рок-группах. Когда Фрипп с Джайлсом решили организовать новый состав, первым шагом Фриппа было заручиться услугами ещё одного уроженца Борнмута – Грега Лейка, поющего гитариста группы Shame, который впоследствии, во время пребывания в Gods, перешёл на бас.

После этого Джайлс и Фрипп начали разыскивать команду для сочинения песен – ею оказались поэт Питер Синфилд и композитор/мультиинструменталист Ян Макдональд, который умел играть на разных духовых, а также вибратоне, гитаре и клавишных. Среди ранних влияний Макдональда были Луис Белсон, Лес Пол и Эрл Бостик, а также такие классические композиторы, как Стравинский и Рихард Штраус; во время пятилетней службы в армейском оркестре он изучил традиционную оркестровку и теорию музыки, а к моменту вхождения в состав King Crimson успел поиграть в танцевальных и классических оркестрах и рок-группах.

И Макдональд, и Лейк были более чем компетентными гитаристами, однако в составе King Crimson Лейк играл только на басу, а Макдональд на духовых, вибратоне и клавишах, так что Фрипп остался единственным гитаристом. Это выглядит знаком почтения, если не робости: как сказал один из музыкантов раннего King Crimson, «когда в группе Роберт Фрипп, ты на гитаре не играешь.» И в самом деле, у Фриппа так и не было активного сотрудничества с другими гитаристами – до тех пор, пока в King Crimson’е 80-х не появился Адриан Белью.

Синфилд работал компьютерным оператором, а потом ушёл с работы и организовал группу Infinity; Макдональд был её гитаристом, а после распада группы (впоследствии Синфилд назвал её «худшей группой в мире») они с Синфилдом держались вместе и писали песни. Синфилд стал «невидимым» членом King Crimson – он писал слова к песням, был дорожным менеджером и главным осветителем, а также, само собой, чем-то вроде передаточного звена между хиповой лондонской культурой и провинциалами – остальными участниками группы; он рассказывал им, где покупать правильную одежду и т.д. Кроме того, Синфилд выполнял роль музыкального консультанта, публики в студии, обратной связи для идей Фриппа. (Уильямс 1971, 24) Хотя он никогда не выступал с Crimson на сцене, он во многом был частью развивающейся групповой динамики – вплоть до своего ухода в конце 1971 г. Именно Синфилду группа обязана мефистофельской кличкой – King Crimson – «Король Алый»: Фрипп рассказывает, что «Пит Синфилд пытался выдумать синоним Вельзевула.» (Шруэрс 1979, 16) Вельзевул – это князь демонов, Дьявол; у Мильтона в *Потерянном рае* имя Вельзевул носил падший ангел, второй по иерархии после Сатаны.

Фрипп рассказывал забавные анекдоты о группе и кабацкой жизни в жизнелюбивом Лондоне в 1969 г. – например, о том, что Грег Лейк, с которым они одно время жили в одной квартире, считал его «неспособным» кадрить девчонок, и «поставил себе задачу помогать мне в этой стратегии и манёврах.» (Фрунн 1982А, 35-6)

13 января 1969 г. состоялась первая официальная репетиция King Crimson в подвале лондонского Fulham Palace Cafe – это место стало их репетиционной базой на последующие два с половиной года. Было бы увлекательно незримо

поприсутствовать в этом подвале в первые несколько месяцев 1969-го – понаблюдать и постараться понять, как четверо музыкантов (и один поэт) собираются вместе и сливаются в единый организм. На самом деле, для King Crimson стало обычаем приглашать на свои репетиции друзей в качестве публики – и наружу стали просачиваться слухи о мощном новом звучании. Фрипп так писал об этом периоде: «После нескольких лет неудач мы считали King Crimson своей последней попыткой сыграть то, во что мы верили. Творческая неудовлетворённость была главным источником отчаянной энергии группы. Мы установили себе невозможно высокие стандарты, но работали для того, чтобы претворить их в жизнь, и принимая во внимание своё прошлое – безработицу, танцевальные и армейские оркестры – все мы были поражены благоприятной реакцией посетителей... Взбодороженный пылом этих месяцев, я посмел написать в нашем пресс-релизе: «Фундаментальная цель King Crimson – организовать анархию, задействовать скрытую мощь хаоса и позволить разнообразным влияниям взаимодействовать и найти собственное равновесие. Поэтому музыка естественно развивается, а не течёт по заранее определённой дорожке. Общая тема весьма разнообразного репертуара состоит в представлении изменяющихся настроений тех же самых пяти человек.»» (YPG, 2)

Большинство репетируемых пьес были новыми сочинениями, однако одна-две вещи были взяты из репертуара Giles Giles & Fripp – например, “I Talk To The Wind”. Группа также играла свои варианты “Lucy In The Sky With Diamonds” Beatles и “Michael From Mountains” Джони Митчелл – в аранжировке Джошуа Рифкина её записала Джуди Коллинз на своей пластинке *Wildflowers* (1967). «Женственная», мягко акцентированная, но плотно аранжированная баллада стала характерной чертой большинства ранних альбомов King Crimson; кто-то из присутствовавших рассказывал, что группа слушала пластинки Джуди Коллинз, чтобы расслабиться после трудных, напряжённых репетиций.

На этом этапе развития группы композиционные обязанности обычно распределялись между всеми участниками; это не было (по большей части) следование указаниям одного автора, приносившего свои материалы. Группа играла, спорила, импровизировала, вновь и вновь прогоняла номера, стараясь уловить витающие в воздухе хорошие идеи. В надежде узнать побольше об этом процессе, в 1986 г. я спросил Фриппа – как создавался, например, “21st Century Schizoid Man”? Его память оказалась кристально-ясна, и он весьма методично ответил: «Первые несколько нот – Дааа-да-да-даа-даа-дааа – были Грега Лейка, остальное вступление – Яна Макдональда. Я придумал рифф в начале инструментальной части, а Майкл Джайлс предложил, чтобы в очень быстрой части в конце инструментала мы все играли в унисон.» Я подумал, что было бы здорово узнать, каким именно образом соединились другие песни King Crimson, но Фрипп уклонился от дальнейших объяснений – ему это не казалось очень интересным или столь уж ценным. Наверное, он считал, что групповая индивидуальность King Crimson – его «образ действий» – более важна и актуальна, чем конкретный вклад отдельных участников.

В других случаях (и с другими журналистами) Фрипп говорил о композиционном процессе King Crimson более охотно. В частности, он восхищался склонностью Beatles (и хотел, чтобы King Crimson взял с них пример) упаковывать множество смысловых нитей в одну песню, чтобы пластинка не надоедала при повторных прослушиваниях: «Beatles, наверное, лучше кого бы то ни было развили способность заставить вас притопывать ногой на первом прослушивании, вслушиваться в слова на втором и оценивать панорамное звучание гитары на двадцатом.» Фриппу хотелось, чтобы Crimson смогли «достичь такого же уровня музыкального развлечения». Большая часть записанной музыки King Crimson кажется плотно структурированной, но на самом деле в формах был предусмотрен элемент гибкости. Имеющие архитектурное значение ведущие линии, соединяющие музыку вместе, фиксированы – но прочие элементы (барабанные ходы, выбор октавы для мелодических партий, даже гармонии) при живом исполнении могут меняться. Очень многое зависело от духа момента: «Если чувствуешь себя особенно радостно, то можно забыть и ведущую партию.» (Уильямс 1971, 24) Фактически, подход King Crimson в этом отношении идентичен упоминавшемуся ранее подходу «Гитар-Крафта»: можно сыграть любую ноту, при условии, что это правильная нота.

Фрипп то и дело называл 1969-й «магическим» годом в своём музыкальном развитии и в жизни расплывчатого коллектива, известного под именем King Crimson. Впечатление было необычайно мощным, однако до обидного недолговечным. Когда всё было кончено – т.е. когда King Crimson I в конце года фактически распался – Фриппу пришлось постараться понять, что же произошло. В 1984 г. он сказал: «Вопрос состоял в следующем: только что рядом с нами случилось что-то волшебное, так как же найти условия, в которых случается что-то волшебное? Я испытал это – я знал, что это так и было. Так куда же оно делось, и как его можно заманить назад? Вот в этом и заключался весь процесс с тех пор и до настоящего времени.» (ДеКертис 1984, 22) Синфилд сказал, что у группы была как бы «Добрая Фея. Мы не можем сделать ничего неправильного.» (Синфилд со слов Фриппа в: Милковски 1985, 61) Фрипп сказал ещё по-другому: «Случались удивительные вещи – т.е., телепатия, качественные изменения энергии, всякое другое, чего я никогда не испытывал в музыке. Я сам понимаю так, что музыка потянулась к нам и играла этой группой из четверых взволнованных молодых людей, которые сами не знали, что они делали.» (Милковски 1985, 61)

In The Court Of The Crimson King

Осадок этого волшебного года – оставшийся культурный артефакт, дух тех дней, замороженный в камне (хорошо, пусть в виниле), живучий физический продукт, ставший результатом процесса – это долгоиграющая пластинка, выпущенная 10 октября 1969 г. под названием *При дворе алого короля: Замечание Короля Алого*. Некий великий парадокс, чувство сомнения, некая неуверенность окружают этот альбом и практически всю записанную музыку Роберта Фриппа. Он скажет вам: «Если вы записываете или снимаете какое-то событие, вы его портите. Живое событие живёт собственной жизнью, оно имеет некое качество, которое невозможно запечатлеть на плёнке. Вот на что это похоже: если вы занимаетесь любовью со своей подружкой, то видеосъёмка события может пробудить хорошие воспоминания. Но в самом событии содержится нечто бесконечно большее.» (Милано 1985, 34) (Джон Леннон сказал где-то: «Говорить о музыке – это примерно то же самое, что говорить о совокуплении. То есть – кому охота об этом говорить? Наверное,

некоторым людям всё же охота...) Фрипп доходит даже вот до чего: «некоторые из самых поразительных концертов, которые я знаю, не были очень хороши «музыкально». Стоит только послушать потом записи... То есть, это настоящий провал. Я не о нотах, я об энергии в помещении – между группой, людьми и музыкой.» (Fripp 1982B, 58)

Какой из этого следует вывод? С одной стороны, я, как музыкант, тоже чувствовал эту непередаваемую энергию настоящей мощной игры – музыка, музыканты, публика, всё в одном и всё одно – а слушая потом запись, действительно, имел причины озадаченно удивляться, что же там было такого сногшибательного: оно было где-то там, но становилось явно и очевидно, что дело не в самих нотах. С другой стороны (с негативной, если хотите), позиция Фриппа выглядит как своеобразная отговорка: если сухой остаток, продукт процесса, не находится на должном уровне, то слишком легко сказать, что твоя лучшая работа никогда не была ни записана, ни издана (как Фрипп часто и делает). Здесь мы имеем дело со столкновением музыкальных философий. Фрипп говорит, что музыка не в нотах, но «музыка есть качество, организованное в звуке». (Монография ГК?) Это качество может присутствовать, даже если сама сыгранная, звучащая музыка с композиционной точки зрения не представляет собой ничего особенного. И в самом деле, это качество может присутствовать в одной ноте, или в самой тишине. В западной традиции музыкальной композиции эти идеи не имеют особого смысла: сердцевина западной традиции – это скопление признанных шедевров, музыкальных партитур – завещаний, апостольских посланий, пророчеств – в которых, как считается, и заключается скрытое знание музыки, которое ищут, находят и вносят в жизнь посвящённые, правильно чувствующие и понимающие, что там на самом деле происходит.

Однако оставим философию; вот перед нами этот кусок пластмассы под названием *In The Court Of The Crimson King*, который, в том или ином смысле, содержит музыку волшебного года группы – 1969-го. Реакцию музыкальной прессы вполне можно было предсказать: некоторые критики восторженно провозгласили альбом музыкой будущего (т.е., 70-х); «мачо» одобряли металлический скрежет “Schizoid Man” и отвергли “I Talk To The Wind” как слабую и неоригинальную песню; проводились аналогии с Beatles, Pink Floyd, Moody Blues и Procol Harum. Одни нашли альбом претенциозным, другие – сногшибательным. Особое удовольствие читать неисправимого Лестера Бэнгса, пытающегося справиться с кримсоновскими «мифами, мистификациями и меллотронами» и втискивающего титанические усилия группы в свой чисто американский взгляд на вещи: «King Crimson хотели бы думать, что они не такие как все, но это не так. Они просто полуклектичная британская группа со склонностью к фантазиям и самопотворству, и банальному имажинизму их стихов только под стать программатическая образность их музыки.» (Бэнгс 1972, 58)

* * *

21st CENTURY SCHIZOID MAN (Fripp/McDonald/Lake/Giles/Sinfield). Зловещие звуки ночи. Металлическая фраза «прямо-в-морду». Лейк вопит обработанным электронным фузом голосом – «Кошачья лапа, железный коготь/Нейрохирурги орут, требуя ещё/У ядовитой двери паранойи/Человек-шизофреник 21-го века». Длинная стремительно быстрая инструментальная секция, потом унисоны в нереальном темпе. Переключение на пониженную передачу, металлический пассаж, финальный куплет, беспорядочный шум, конец. Что можно сказать о «Человеке-шизофренике» после всех этих лет? Он мгновенно стал «автографом» Crimson, их гимном, их вступительной вещью, их боевым конём, их *sine qua non* – сомнительное благо (типа дилановской “Blowin’ In The Wind”), потому что спустя годы для многих людей это стало единственным, ради чего они ходили на концерты Crimson. Он возбудил надежды и засунул группу «в ящик»: «Почему вы не можете сделать побольше таких вещей?» Наверное, эта песня сумела придать иконической общественной фигуре Фриппа некий авторитет – она утвердила его мужественность, сделала его мужчиной. Теперь он знал, что вы знаете, что он может «рубить» наравне с тяжеловесами; доказав это, он мог продолжать и приниматься за другие миры.

Рассмотрим ритм. Сосчитаем число долей во вступительной металлической фразе: 16. Однако удачи вам, если вы попробуете ощутить эту музыку в рамках 4-х тактов в размере 4/4: все акценты смещены. Лучше всего записать это тактами по три, две, три, три, три и две доли. В этом случае по крайней мере две «под-фразы» начнутся на сильных долях:

: 3	2	3	3	3	2	:
: 4	4	4	4	4	4	:
Акценты:	^		^	^	^	
Первая фраза			Вторая фраза			

Отлично. А теперь попробуйте сосчитать всё это четырьмя тактами в 4/4: если вы в этом преуспеете и одновременно почувствуете акценты самой музыки (которые по большей части не совпадают с таким счётом), вы в силу самого этого факта окажетесь в царстве фрипповского полиметра, обнаружившегося в самой первой песне Crimson.

Широкие композиционные жесты (смелые угловатые мелодические профили, поразительные структурные контрасты, рельефные формальные схемы, чётко разграниченные контрапунктовые плоскости); сокрушительная мощь замысла и исполнения; смены метра и темпа, метрическая модуляция в пределах одной пьесы; фузовое гитарное соло на протяжных нотах вкупе с тенденцией использовать либо слишком мало, либо слишком много нот; конкретные источники звука (звуки ночи в начале); страсть к неистовым групповым звуко-шумовым слоям (в конце)...просто удивительно, сколько стилистических признаков, по которым впоследствии мы будем безошибочно узнавать Фриппа, вместились в эту пьесу-зародыш.

Итак...вот так звучал бы играющий Бартока Хендрик?

“Schizoid Man” сбивает с ног (металлический рифф), вселяет ужас (спетые строчки), всю старается поразить и впечатлить (быстрая инструментальная часть), проделывает всё это ещё раз, разбивается вдребезги...и без паузы переходит в “I Talk To The Wind”...

King Crimson I на сцене

В 1969 г. King Crimson сыграл 78 официальных концертов, начав представлением в лондонском клубе Speakeasy 9 апреля. С апреля по октябрь группа сыграла ещё 58 концертов в Британии; первое американское турне состоялось в ноябре и декабре. Во время этого турне Crimson выступал вместе с многими ведущими группами того времени: Элом Купером, Iron Butterfly, Poco, The Band, Jefferson Airplane, Джо Кокером, Fleetwood Mac, The Voices Of East Harlem, The Chambers Brothers, Rolling Stones, Джонни Уинтером, Country Joe & The Fish, Дженис Джоплин, Sly & The Family Stone, Spirit, Grand Funk Railroad, Pacific Gas And Electric, The Nice и др. По многим отзывам, King Crimson «перевесил» их всех.

Роберт Фрипп всегда настаивал, что King Crimson во всех своих воплощениях был прежде всего концертной группой, и только во вторую очередь – студийной. Он никогда не выражал безоговорочного одобрения ни одной пластинке King Crimson, утверждая, подобно Бобу Дилану, что для него весь смысл заключается в контакте с живой аудиторией в реальном времени. Ещё в 1971 г. Фрипп подчёркивал важность обратной связи со стороны публики, «чувства взаимодействия с публикой». (Уильямс 1971, 24) Парадоксальным образом, слушателям на концертах Crimson часто казалось, что Фрипп удалён, отодвинут, неотзывчив – заключён в некоем собственном мире и прилагает весьма небольшие усилия для того, чтобы непосредственно привлечь их внимание. Это представление было упрочено его практикой (принятой после первых восьми концертов) во время игры сидеть на табуретке. Когда журналисты спрашивали его «Почему Вы сидите на сцене?», Фрипп отвечал: «Потому что на гитаре нельзя играть стоя. Во всяком случае, я не могу.» Ему казалось, что «стоять с недовольной миной – не моё дело. Моё дело – играть, а я не мог играть стоя.» (Розен 1974, 18) Дело было в сосредоточении: «Есть вещи, которые гораздо легче играть стоя, и если требуются какие-то физические вещи, то конечно, расслабляться нечего; но если требуется значительная концентрация и техника, то можно просто сесть и сосредоточиться на этом.» (Уильямс 1971, 23-4) Но дело было также в неприятии Фриппом того, что он называл «шоу-биз-делами» - целого спектра пустых жестов во имя развлечения, которые неизменно сопровождают рок-представления. Он саркастически заметил: «Я понимаю прелесть эмерсоновских прыжков вокруг органа, но никогда бы не смог этого сделать – да ещё так, чтобы это подействовало как надо. Это выглядело бы фальшивкой, потому что я не тот тип.» (Уильямс 1971, 23) Сравните со словами Джона Леннона в 1970 г.: «Beatles намеренно не двигались как Элвис, и это было нашей политикой, потому что нам всё это казалось чепухой и глупостью. А потом появился Мик Джаггер, возродивший эти бредовые движения – виляние задницей и всё прочее. И тогда люди начали говорить: «Нет, Beatles – это прошлый век, потому что они не двигаются.» Но мы не делали этого сознательно.» («Леннон вспоминает», 34)

* * *

I TALK TO THE WIND. Согласно выходным данным альбома, это не фрипповская пьеса – её написали Ян Макдональд и Пит Синфилд. У меня всегда были трудности с этой песней: она казалась довольно длинной (5'40") и не особенно содержательной. Там есть красивый линейный контрапункт – т.е. когда гармонии рождаются из направленно ведомых индивидуальных мелодических линий – и мягкое столкновение мажора с минором достаточно пикантно. Но в окончательном итоге, ценность «I Talk To The Wind» скорее в её формальной функции на первой стороне пластинки, нежели в каком-либо истинном музыкальном качестве: между «Schizoid Man» и «Epitaph» нужно вставить *что-нибудь* мягкое и чарующее. Идиллическая интерлюдия между насилием и пророчеством. Я вот только не уверен, нужно ли было ей длиться так долго. Без перерыва, «I Talk To The Wind» переходит в «Epitaph»...

* * *

Судя по отзывам о концертах британских и американских гастролей 1969 г., у King Crimson был некий способ сбивать аудиторию с ног и фактически затмевать тех артистов, в качестве чьего «разогревающего состава» им было положено выступать. (Фрипп сообщает, что Moody Blues отказались предпринять совместные гастроли – по его словам, Грэму Эджу показалось, что King Crimson «просто слишком сильны». (YPG, 2)) Их музыка была громкой, мощной, выворачивающей наизнанку – это была невероятная стена звука. Журналист Melody Maker Алан Льюис дал следующий отчёт о концерте King Crimson и The Nice в Фэрфилд-Холле в Кройдоне 17 октября: Crimson сыграли «21st Century Schizoid Man», «Epitaph», «Trees» (так и не записанную), «невероятно тяжёлую» «Court Of The Crimson King» и завершили концерт «Марсом» из сюиты Холста *Планеты* – «дубася угрожающим риффом на фоне жуткого завывания меллотрона Яна Макдональда. При помощи блестящего освещения, созданного Питером Синфилдом, они создали почти невыносимую атмосферу силы и зла.» (Льюис 1969, 6) Как показалось Льюису, классическо-роковый бродячий зверинец The Nice не мог тягаться с агрессивным присутствием Crimson. В нарождающемся на свет мире прогрессивного рока, Кит Эмерсон был Полом Маккартни этого движения, а Роберт Фрипп – Ленноном, Ленноном «первобытного крика».

Примерно такое же впечатление сложилось у Криса Альбертсона из Down Beat от ноябрьского концерта в нью-йоркском Филлмор-Исте, где King Crimson открывали шоу Джо Кокера и Fleetwood Mac: Crimson определённо были «исключительной группой, а всё последующее было гораздо хуже.» Альбертсон отметил качество материала группы, необыкновенно высокий исполнительский уровень, коллективную импровизацию и джазовые влияния, и заключил так: «это было величественное пришествие King Crimson, доказывающее, что ни Beatles, ни Stones не были последним словом из Англии.» (Альбертсон 1970, 20-21) Спустя всего несколько месяцев после образования группы, King Crimson уже помещали в довольно высокопоставленную компанию. Э. Окс из Billboard описал свои впечатления от концерта King Crimson I следующим образом: «King Crimson, августейшие особы, сравнимые по тяжести с Deep Purple, перевесили Джо Кокера и Fleetwood Mac в пропорции десять к двум...новая группа Atlantic на оглушительной громкости врубила хорошо замешанный джаз, произведя такой симфонический взрыв, что их нельзя было не слушать – хотя это было прямо-таки

рискованно... Единственное возможное описание King Crimson – монументальная тяжесть, со всем величием (и трагизмом) Ада... King Crimson вбивали суть своей музыкальной философии на такой громкости усилителей, что если бы они были электрическими одеялами, то сгорели бы дотла. Не говоря уже об ожогах третьей степени в публике. Колоссальное, ужасное силовое поле группы, наэлектризованное энергией их почти пугающей страсти, либо придавливало слушателей, либо выбрасывало на улицу.» (Окс 1969, 22)

* * *

ΕΠΙΤΑΦΗ (в том числе MARCH FOR NO REASON и TOMORROW AND TOMORROW) (Fripp/McDonald/Lake/Giles/Sinfield). Рождение готической рок-баллады. Медленно, мрачно, минорно, меллотронно. Синфилд в своём тексте пессимистично размышляет о неспособности старых истин внести смысл в современное существование («Стена, на которой писали пророки/Трескается по швам»), об угрозе распространения технологических средств, не руководимых моральным законом («Знание – это заклятый друг/Когда некому устанавливать правила») и о суровой перспективе на будущее (припев – «Смятение будет моей эпитафией/И я ползу сумасшедшей неверной тропой/Если у нас получится, мы все сможем расслабиться и посмеяться/Но боюсь, что завтра я буду плакать»).

Всё сводится к тому, что вообще можно сказать в медленной (положительные стороны: взвешенно, величаво, мощно...отрицательные: занудно, бесконечно, невыносимо) рок-песне. Фрипп всегда утверждал, что рок – это самая податливая музыкальная форма современности: с его помощью можно сказать что угодно. Тут Crimson безусловно хотели сделать Большое Заявление. Наверное, Синфилд откусил больше, чем смог прожевать: некоторые его метафоры вымучены и вот-вот рухнут под собственной тяжестью («...были посеяны семена времени/И политы подвигами тех/Кто знал и кого знали»). Может быть, это не Шекспир, но стихи нисколько не помпезнее музыки, а в 1969 г. всё ещё бытовала некая невинность в отношении подобных попыток соединения классического гигантизма и рока, романтической лирической поэзии и повторяющихся рок-мелодий.

Рассмотрим длинный постепенно затихающий финал: аккордная прогрессия VI-V в тональности ми-минор повторяется 18 раз под угрюмый вокализ и лязгающие диссонансы электрогитары. Следовательно, в гармонической области присутствует лад – по существу си-фригийский. Фрипп ввёл эту ладовую аккордную прогрессию, или кто-то другой, неважно – в своих последующих работах он всё чаще и чаще использовал ладовый словарь в качестве альтернативы традиционной мажорно-минорной тональности.

Гитарная работа Фриппа: электрогитара используется в избранных точках акцента, но основной гитарный звук – это акустическое бречание и арпеджио: как практически во всех «ритм-гитарных» партиях Фриппа, игра не сводится к бесконечно повторяемым аккордным рисункам, но одушевляется высокообразным структурным инстинктом.

Подумаем также о минорной тональности. Минор. Минор. Нужен минор. В *In The Court Of The Crimson King* все вещи в миноре, кроме «I Talk To The Wind» – она как бы в миноре, но в каденциях делает вираж к мажору. Минор: традиционная тональность печали, сожаления, тёмной стороны жизни, отчаяния, гнева, горя, страха, депрессии, неуверенности, пафоса, сентиментальности, конца, завершения, смерти.

Несмотря на всю свою минорность, «Epitaph» гармонически абсолютно традиционна, и действительно, звучит так, как будто была задумана гармонически, а не линейно. Я не знаю, Фрипп или кто-то другой предложил аккордную прогрессию. Но в своём развитии он всё менее и менее привязывался к традиционной функциональной гармонии; в его текстах всё сильнее слышался контрапункт (сложные фигурации неявного характера заменяли унисонно задуманные аккордные прогрессии); а в общем приоритет стал отдаваться не гармонии, а ритму, мелодии, текстуре и тембру, как наиболее значительным носителям музыкального смысла.

* * *

В гастролях для Фриппа, Лейка, Макдональда, Джайлса и Синфилда таились свои опасности. В конце представления, на пике огромной энергоотдачи, группа, по словам журналиста Melody Maker Б.П. Фаллона, «признавалась, что физически и психически разбита». (Фаллон 1969, 7) Джайлс написал статью для того же британского издания, в которой описывал бедствия, сопутствовавшие выступлениям в больших американских залах, встречи с другими музыкантами, бесконечное ожидание – неперемногого спутника дорожной жизни; в его прозе присутствует оттенок отчаяния, даже при описании обсуждения будущих проектов King Crimson – сочинения новой музыки, выступлений и возможной записи «современной симфонии» для примерно 12-ти «лидеров современных музыкальных направлений». (Джайлс 1969, 23) Складывается впечатление, что группа даже в дороге временами попадала в неистовый раскалённый водоворот творчества. С другой стороны, главной трудностью было, видимо, суметь избежать скуки и не отрываться от музыки. Фрипп свидетельствовал, что у него был единственный способ остаться самим собой: «Мой ответ американской гостиничной жизни был – включить телевизор и заниматься восемь часов в день.» (Уильямс 1971, 24)

Было, повидимому, неизбежно, что перегрузки разорвут группу. В конце декабря Майк Джайлс и Ян Макдональд официально объявили о своём уходе из King Crimson. Как сказал Джайлс, «я почувствовал, что сидение в фургоне, самолёте и гостиничном номере – это пустая трата времени, даже если ты получаешь за это большие деньги. Нам с Яном показалось, что лучше мы будем получать меньше, но делать более творческие, интересные и доставляющие нам удовольствие вещи во время, которое уходит на гастроли. Главное, чем мы хотим заняться – это сочинять и записываться, привлекая музыкантов с таким же отношением к делу, и с акцентом на хорошей музыке – т.е. делать то, чем нам и следует заниматься, с большим упором на продюсерские моменты. Причиной распада, в частности, было то, что мне показалось, что я не смогу делать это в составе King Crimson, а им нужна свобода, чтобы продолжать то, что им хочется.» (Элдридж 1970, 13) Синфилд считал, что причины распада были личными: Лейк и Фрипп были «сильными, волевыми, почти назойливыми» натурами, а Макдональд и Джайлс – «очень, очень восприимчивыми». Синфилд, чувствующий

себя где-то посередине, сказал, что пятёрка «в определённой степени могла работать, и работала, но для Яна и Майка давление оказалось слишком сильным.» (*Элдридж 1970, 13*) Макдональд, со своей стороны, выразил неудовлетворённость тем общим настроением музыки, которое по мере развития становилось очевидным. Он решил, что весь этот «глум-и-дум» не для него: «Я хочу делать музыку, которая говорит не о злых, а о добрых вещах.» (*Ник Логан, «Замены», NME 24 января 1979, цит. по YPG, 7*)

7 декабря, после четырёх последовательных выступлений в голливудском клубе Whisky A Go Go, Макдональд и Джайлс сказали Фриппу о своём решении уйти. Фрипп, похоже, был шокирован: «Я чуть не сошёл с ума. King Crimson был для меня всем. Чтобы сохранить группу, я вызвался уйти вместо них, но Ян сказал, что группа – это скорее я, чем они.» (*YPG, 6*) С точки зрения Фриппа, King Crimson начал жить своей автономной жизнью; это была идея, концепция, образ действий, канал, живой организм; через него говорила музыка. Он сформулировал это просто: «King Crimson был слишком важен, чтобы дать ему умереть.» (*Кроу 1973, 22*)

* * *

MOONCHILD (в том числе THE DREAM и THE ILLUSION) (Fripp/McDonald/Lake/Giles/Sinfield). Двенадцать минут и девять секунд. Понимаете, в чём дело – мне приходилось участвовать в таких джемах. Безусловно, у всех музыкантов присутствует чувство (и у всех, кто сидит рядом, неважно, заплатили они или нет – наверное, и предпочтительно, нет). Вы близки к тишине – Тишине с заглавной Т. Вы настроены на тишину – глубочайший из всех звуков. Следовательно, каждый издаваемый вами звук, издаваемый с целью, чутким отношением и знанием, обладает значением, невыразимостью, значимостью. Вы слушаете – Слушаете, с заглавной С. Вы слышите, что делают все остальные; вы делаете то, что необходимо – и обычно это самый минимум. Тут нет ничего общего с самовыражением: всё дело в групповом сознании. И да – групповое сознание возможно; возможно ощущение погружения в нечто неизмеримо большее, более лёгкое, более чуткое, более сознательное, чем ваше собственное ничтожное, закомплексованное, невротическое, солипсическое, жалкое «я». И нет – такие моменты нельзя предвидеть и создать (хотя можно приобрести определённую ловкость в создании условий для этого). И да – когда такие моменты всё же случаются, в них есть всё, что нужно – музыка, чувство совершающейся музыки, как будто у неё есть собственная воля и собственная цель, и ты настроен на вибрацию самой природы, ты – её инструмент, она играет на тебе, а ты просто восхищённый зритель этой захватывающей игры звука во всех её параметрах, её присутствие так ясно, так прозрачно, так доступно, и нужно лишь протянуть руку, чтобы почувствовать её тепло, её полноту, её прекрасную и ужасную бесконечность – и тебе больше ничего не нужно и никогда не понадобится. НО – но: вся гадость в том, что ты записываешь что-то из этого на плёнку, и оно начинает звучать как невероятно бесцельная «волынка», как беспорядочная настройка ветряных колокольчиков на крыльце, шум уличного движения за окном. ПОТОМ перед тобой встанет философский жупел. Потому что, видите ли, музыка по своей сути слишком велика, обширна, слишком неосознаемо бесконечно мала, слишком неощутима для человеческого восприятия. Тебе не даёт покоя чувство, что с таким же успехом можно вслушиваться в звук ветряного колокольчика на крыльце или периодические скрипы и хлопанья дверей, или звук собственного дыхания, или безмолвный звук собственных мыслей, несущихся в полной пустоте твоего жалкого сознания – можно с таким же успехом заняться этим, чем слушать эту свою противную запись, или то, что осталось от одного из студийных сеансов 1969 г. пятерых противных британских рок-музыкантов, называющих себя King Crimson. Можно.

Между прочим, кое-кто из пантеона композиторов «классической» музыки XX в. уже разбирался во всём этом, и старался просветить неподатливых слушателей своими вызывающими действиями, пьесами, идеями, концепциями, брэнчаниями, чирканьями и толкованиями.

Одним из таких был американец Джон Кейдж (его окончательная точка зрения была и остаётся следующей: «всё, что мы делаем – это музыка»), чья «безмолвная» пьеса 4'33" разгневала одних и заморозила других ещё в 1952-м (неизбежно подразумеваемый смысл пьесы состоял в том, что звуки, которые мы слышим, пытаюсь слушать ничто, не менее интересны, чем любой шедевр Бетховена), и который разработал методы случайной композиции, дабы «композитор» со своей жалкой личностью ушёл с дороги и позволил временами упорядоченным, временами беспорядочным законам природы говорить за себя – как ветряные колокольчики.

Ещё одним был немец Карлхайнц Штокхаузен, вставший на более психологический и более практический путь – что видно, например, из его композиции 1968 г. “*Aus den sieben Tagen (Из семи дней)*”. Это набор инструкций в прозе для музыкантов (или, наверное, для кого угодно), следуя которым, они должны получить качественный музыкальный опыт. Наверное, самая экстремальная «пьеса» из *Aus den sieben Tagen* – это «Золотая пыль», которая выглядит так: «Живи четыре дня в полном одиночестве / без пищи / в полной тишине / без сильных движений / спи так мало, как необходимо / думай как можно меньше // через четыре дня, поздним вечером / предварительно ни с кем не говоря / играй отдельные звуки / НЕ ДУМАЯ о том, что играешь /// закрой глаза / просто слушай.» Но наиболее уместна в нашем обсуждении King Crimson в 1969 г. пьеса, идущая перед «Золотой пылью» – «Это». В ней следующие инструкции: «НИ О ЧЁМ не думай / подожди, пока всё внутри тебя абсолютно успокоится / когда этого достигнешь / начинай играть / как только начнёшь думать, остановись / и попробуй вновь достигнуть состояния НЕ-ДУМАНИЯ / затем продолжай играть.»

Как же должна звучать такая музыка? Не нужно гадать. Пьеса «Это» была записана фирмой Deutsche Grammophon в 1968 г.; можете послушать сами. Если вы не имеете доступа к старым немецким пластинкам (хотя эта вполне доступна в большинстве фонотек музыкальных факультетов), то всё равно не волнуйтесь. Она звучит примерно так же, как “Moonchild” King Crimson.

THE COURT OF THE CRIMSON KING (в том числе THE RETURN OF THE FIRE WITCH и THE DANCE OF THE PUPPETS) (McDonald/Sinfield) Это ещё одна (помимо “Epitaph”) эпическая меллотронная пьеса. Притом заглавная.

Следовательно – тематическая песня (или гимн) для пацанов на раннем этапе развития группы (хотя, несомненно, совсем не “Here We Come, We’re The Monkees”). Поскольку это композиция не Фриппа, я не буду на ней долго останавливаться, отмечу лишь: вполне традиционную фразеологию – Фриппу понадобилось порядочно времени, чтобы от неё уйти; вездесущие миноры; фальшивую (мажорную) концовку, как в “I Talk To The Wind”; странный фрагмент цирковой музыки на духовых и органе после неё – один из тех вопиющих неразумных текстурно-ассоциативных контрастов, которые Фрипп так успешно использовал в последующих работах; общую готическую тяжесть; и, наконец, внезапный финал – после того, как на всём своём протяжении альбом набирал обороты, вместо мелодраматической кульминации используется что-то вроде *musicus interruptus*.

* * *

В конечном итоге – как ни относиться к музыке – новаторскую природу альбома отрицать нельзя: пёстрый, но связный *In The Court Of The Crimson King* сыграл свою, хорошую или плохую, роль в зарождении не одного, но нескольких музыкальных течений, в том числе хэви-метала, джаз-рок-фьюжна и прогрессивного рока. Как спустя несколько лет было сказано в *Rolling Stone Record Guide*, альбом «помог сформировать набор барокко-стандартов для арт-рока.» (*RS Record Guide, 1st edition, 204*)

Глава 5. King Crimson II.

Излишнее повторение есть первый шаг к утрате; это мы называем нулём означаемого.

Роланд Бартес.

После распада King Crimson в декабре 1969 г. последовал период протяжённостью около двух с половиной лет, характеризовавшийся борьбой Фриппа за поддержание Crimson в живом и отчасти невредимом состоянии в качестве записывающейся группы, выступающего состава и концепции. Чтобы нагляднее представить почти непрерывные изменения состава в этот и следующий периоды, я составил таблицу (стр. 28).

Глядя на период с 1970 по начало 1972 г. – т.е. так называемый King Crimson II – с расстояния почти в два десятка лет, я испытываю чрезвычайно противоречивые чувства. Фриппу не потребовалось много времени, чтобы понять, что музыка каким-то образом потеряла направление. Ещё в 1973 г. он говорил о King Crimson II так: «Я полагаю, это время ушло на приготовления к теперешнему моменту. Эта группа [King Crimson III] идеальна для настоящего времени, так же, как первая группа была идеальна для своего времени. А промежуточный период я бы не хотел пережить снова.» (Кроу 1973, 22) В 1978 г. он признался, что King Crimson II его «смущает»: «С тем составом группы я однажды на гастролях на три недели впал в ступор. Это был один из ужаснейших периодов моей жизни.» (Фарбер 1978, 27)

В этот период, когда музыканты то и дело приходили и уходили, идеи пролетали мимо, делались попытки их поймать, опробовались импровизационные ситуации, делались альбомы, Фрипп изо всех сил старался «сохранять лицо» и делать вид, что всё идёт как надо. В 1971 г. он сказал: «Прелесть организации Crimson в том, что возможно иметь подвижный состав на основе «ядра» из более-менее постоянных участников» – а ядро, в конечном счёте, состояло из Фриппа и Синфилда, а потом и одного Фриппа. (Уильямс 1971, 24) По крайней мере, Фрипп мог предаваться своему извечному очарованию «тем, как музыканты работают вместе как единое целое. Понимаете, я смотрю на King Crimson как на микрокосм в макрокосме.» (Кроу 1973, 22) Этим он, наверное, хотел сказать, что находится внутри такой развивающейся, сложной, непредсказуемой, рискованной и вместе с тем обладающей потенциалом музыкальной единицы как King Crimson – это фактически аналогично жизни на планете Земля или работе в некой алхимической лаборатории (микрокосме) с целью изучения самой жизни (макрокосма). Фрипп также выпускал в свет туманные, противоречивые, непостижимые заявления относительно своей роли в King Crimson. С одной стороны, было очевидно, что к концу 1972 г. он остался единственным человеком, участвовавшим во всех воплощениях группы; что в каком-то смысле King Crimson и есть Роберт Фрипп плюс кто угодно; что это *его* группа. Однако он, казалось, уклонялся от недвусмысленного признания себя единственным авторитетом – он считал, что власть принадлежит не ему, а самому King Crimson'у – идее, концепции, силе, музыке, а не каким-то отдельным личностям. В 1973 г. он говорил и такое: «Я организую группы, но я не лидер. Есть гораздо более тонкие способы влияния на людей и осуществления замыслов, чем быть лидером группы. Хотя я *могу* им быть, я не держусь за эту функцию. Кому она нужна?» (Кроу 1973, 22)

In The Wake Of Poseidon и Lizard

В январе 1970 г., после ухода Макдональда и Джайлса, King Crimson временно представлял собой трио Фрипп-Лейк-Синфилд. (Макдональд и Джайлс записали одноимённый совместный альбом, выпущенный в 1971 г.; впоследствии, в 1976 г., Макдональд стал одним из основателей Foreigner.) Они отменили предстоящие концерты и принялись за репетиции, сочинение нового материала и поиски новых музыкантов – со смутными планами возобновления живых выступлений. Для поддержания общественного интереса к группе 13 марта King Crimson выпустил сингл “Cat Food/Groon”.

CAT FOOD (Fripp/Sinfield/McDonald) Ну что же. Наверное, так бы звучал Барток, если бы его попросили написать музыку для фильма Гарфилда, или Хендрикс в Диснейленде, или что-нибудь в этом роде. На одном уровне это просто шутка: Человек-Шизофреник встречает Кота Феликса на концерте Телониуса Монка. Видимо, Фрипп должен был поставить всех в известность, что в тенистых залах и тёмных сводах Двора Алого Короля танцуют (или хотя бы прячутся) также и шуты. Ибо по первому альбому нельзя было сказать, что у кого-нибудь в группе было что-то, хоть отдалённо напоминающее чувство юмора – музыка олицетворяла ужас и меланхолию. Так что “Cat Food” – будь это чёрный, напускной или мрачный юмор – бросила вызов всем, кто воспринимал эту музыку слишком серьёзно. Как у Фриппа, так и у Макдональда, а также у джазового пианиста Кита Типпетта в этой песне есть очаровательные музыкальные моменты. Игривая ритм-секция состоит и Майкла (барабаны) и Питера (бас) Джайлсов; поёт Грег Лейк.

GROON (Fripp) – это совершенно другой номер, исполненный исключительно Джайлсом, Джайлсом и Фриппом на басу, барабанах и гитаре. Это гораздо больше похоже на музыку, с которой позже стали твёрдо ассоциировать Фриппа – “Groon” есть фактически предшественник King Crimson III, некоторых моментов на *Exposure*, даже (чуть более расширительно) Лиги Джентльменов. Кроме того, это довольно-таки «чистый» образчик джаз-рока – что-то вроде современного электрифицированного бибопа. Быстрые, исступлённые барабаны и гитара. Практически атонально. Такое эксцентричное качество импровизационной развязности, совмещённое со строгим планированием и скоординированным исполнением.

* * *

Таблица 4							
Состав King Crimson I-III							
	ГИТАРА	ТЕКСТЫ	ДУХОВЫЕ, и т.д.	БАС/ВОК.	БАРАБАНЫ		
KING CRIMSON I							
ССК Британское турне '69 Америк. турне '69	Frapp	Sinfield	McDonald	Lake	M. Giles		
KING CRIMSON II							
					Ф-НО	БАС	
Один конц. В 1970	Frapp	Sinfield		Lake	M. Giles	Tippet	P. Giles
Poseidon Май '70	Frapp	Sinfield	Collins	Lake - Haskell	M. Giles	Tippet	P. Giles
Lizard Дек. '70	Frapp	Sinfield	Collins	Haskell	McCulloch		
Islands Дек. '71 Британское турне '71 Америк. турне '71	Frapp	Sinfield	Collins	Boz	Wallace		
Earthbound Америк. Турне '72	Frapp		Collins	Boz	Wallace		
KING CRIMSON III							
						СКРИПКА	ПЕРКУССИЯ
Британское турне '72 Larks' Tongues Фев. '73	Frapp			Wetton	Bruford	Cross	Muir
Европа турне '73 Америк. Турне '73 Starless Фев. '74 Прочие конц. '74	Frapp			Wetton	Bruford	Cross	
Red Июль '74	Frapp			Wetton	Bruford		

* * *

Единственным концертом King Crimson в 1970 г. было выступление в программе Би-Би-Си "Top Of The Pops" 25 марта – в составе, указанном в таблице 4, был исполнен "Cat Food". В конце месяца Crimson прослушали нескольких барабанщиков, пытаясь найти постоянную замену Майклу Джэйлсу, однако вместо этого заручились услугами духовика Circus Мела Коллинза. В начале апреля Грег Лейк решил покинуть Двор и организовать группу с Китом Эмерсоном из The Nice: разумеется, это стало ядром мощных Emerson Lake & Palmer. Тем временем Фрипп со всей шайкой-лейкой, упомянутой в предыдущих страницах, в разных сочетаниях, занимался записью второго альбома King Crimson *In The Wake Of Poseidon*, который вышел в мае.

* * *

IN THE WAKE OF POSEIDON

- Robert Fripp: guitar, mellotron, devices
- Greg Lake: vocals
- Michael Giles: drums
- Peter Giles: bass
- Keith Tippett: piano
- Mel Collins: saxes and flute
- Gordon Haskell: vocal on “Cadence And Cascade”
- Peter Sinfield: words

Было совершенно очевидно, что музыкальные модели *Poseidon* и *In The Court Of The Crimson King* идентичны. За исключением “The Devil’s Triangle” на второй стороне, *Poseidon*, похоже, не открыл ничего нового, хотя некоторым критикам он показался усовершенствованным по сравнению с первым альбомом. Общая форма первой стороны почти в точности повторяла форму первой стороны предшественника: яростная вспышка, мягкая баллада, меллотронная эпичность – а место прелюдии «звуков ночи» в “Schizoid Man” заняло нежное вокальное вступление. (Собственно, в применении одной и той же формы более чем дважды нет ничего необычного – например, Бетховен в своих девяти симфониях, 32-х фортепьянных сонатах, 16-ти струнных квартетах и многих других пьесах почти неизменно прибегал к сонатной форме.)

Ладовое воззвание к «Миру» повторяется в качестве гитарного инструментала в начале второй стороны, и вновь возникает в исполнении Грегга Лейка в самом конце. Эта повторяющаяся тема служит концептуальному и музыкальному объединению альбома – кивок в сторону многочастных арочных форм Бартока и *Серванта Пеннера*. Проблема в том, что сделать битлоподобный альбом (в каком-то смысле и каким-то образом Фрипп откровенно пытался это сделать) очень трудно без мелодического дара Пола Маккартни, который, несмотря на многолетнюю вздорную критику в его адрес, всегда привносил в ленноновские экзистенциальные проповеди и рок-корневую аутентичность некую лёгкую грацию и истинную радостную музыкальность. Фрипп так и не нашёл себе «Маккартни-двойника», и потому должен был создавать свою музыку на одних титанических усилиях, чисто силой воли, разумом, довлеющим над непокорной музыкальной материей. (Кстати, я не говорю, что King Crimson надо было попробовать звучать более по-битловски.)

На впечатляющей разворотной обложке альбома была помещена картина Таммо де Джонга «12 архетипов» - мошенник, «душа», ребёнок, волшебник и т.д. – и это, вероятно, было отражением интереса Фриппа к психологии Юнга (Карл Юнг, как и Фрипп, интересовался возможностями слияния магии и рассудка, интеллекта и интуиции, внешнего и внутреннего, искусства и науки). Как и на обложке *In The Court Of The Crimson King*, там также были полностью напечатаны стихи Синфилда, хотя (по крайней мере, на моём экземпляре) их довольно трудно читать из-за серебряных чернил и полуглянцевой фоновой.

Сторона 1

PEACE – A BEGINNING (Fripp/Sinfield) Средневековый распев. Голос Лейка растёт из глубокой реверберации до ясного фокуса, и тут внезапно (надеюсь, вы не слишком подняли громкость, чтобы лучше услышать звучание хрупких гармоник – сколько же раз я делал так в мягких пассажах Crimson, только чтобы испытать грубые, глубокие, коренные шок и раздражение), прямо по башке...

PICTURES OF THE CITY (в том числе 42nd AT TREADMILL) (Fripp/Sinfield) Пошатывающееся джаз-рок-блюзовое вступление-ритурнель, два куплета выплёвываемых Лейком синфилдизмов, иступлённый инструментал (Барток играет блюз), мягкий фрагмент «космического» блюза, крещендо до последнего куплета (последняя строка: «потерянная душа, потерянный след, затерянный в аду» – т.е., царстве Вельзевула, Дьявола, он же Алый Король), и финальный атональный наворот без перерыва переходит в...

CADENCE AND CASCADE (Fripp/Sinfield) Нежные ласки акустической гитары в недвусмысленном...ми-мажоре!! Первая по-настоящему мажорная песня King Crimson. Значит, в царство света (но ненадолго). Дополнительные украшения на флейте, со вкусом сыгранные Мелом Коллинзом...

IN THE WAKE OF POSEIDON (в том числе LIBRA’S THEME) (Fripp/Sinfield) Меллотронная эпическая драма. Стихотворная аккордная прогрессия, почти идентичная эквиваленту с ССК (“Epitaph”). Арлекины, королевы, Мать-Земля, епископы, ведьмы, рабы, герои, волхвы, Платон и сам Иисус Христос – вот кто населяет воображаемый синфилдовский ландшафт. Не знаю. Образы с чрезвычайной смысловой нагрузкой, но мне всё же кажется, что нужно делать что-то большее, чем просто *упоминать* этих персонажей – нужно *спорить* с ними. В таком виде это что-то вроде «похвалы своими связями», искупаемой только мощью и величием музыки и пугающим намёком на современность: «а всё вокруг нашей матери-Земли ждёт, сбалансированное на весах.» И вот ещё что – я уже столько раз распространялся об этом – сам *звук*, так называемые «продюсерские ценности», общее впечатление...да, Фрипп и Синфилд сами были продюсерами (на ССК это был “King Crimson”)...и я не уверен, что они полностью выявили потенциальную грандиозность такой песни, как “In The Wake Of Poseidon”. Всё это как-то жидко, не хватает низа, не хватает реверберации. Не то чтобы я хотел, чтобы King Crimson звучал как Pink Floyd или Moody Blues, но нужно признать, что такой продюсер-профессионал, как Джимми Пейдж, дал пластинкам Led Zeppelin *звук*, в сравнении с которым бледнеют пластинки Cream – пусть даже Cream не без основания считались более талантливой группой. Лишь у очень, очень немногих групп хватало чувства перспективы, знаний, ушей и опыта, чтобы быть в студии собственными продюсерами; и работать с продюсером со стороны не есть умаление твоей музыкальности – взгляните на Beatles с Джорджем Мартином.

(НО...возьмите эти поздние битловские альбомы и послушайте, что сказал о них в декабре 1970 г. Джон Леннон: «Но...понимаете, они всегда мёртвые. Они дошли вот до такого мёртвого битловского звука – или мёртвого записанного звука.») (Леннон вспоминает, 21) Фрипп шёл по натянутому канату: он не хотел *перепродюсировать*, хотел запечатлеть что-то от спонтанности живого выступления; но в то же время выдать законченный продукт на уровне «Револювера» или почти любого другого альбома позднего периода Beatles. Я убеждён, что тут многое зависит от басиста, басовой линии, того общего резонанса, который вносят в музыку низкие частоты: Маккартни для Beatles был практически идеален, а у Питера Джайлса и Грега Лейка никогда не было точной манеры, необходимой для того, что я бы высокопарно назвал «идеальным» звучанием King Crimson – Фриппу предстояло найти это ощущение позже, хотя уже с совсем другой музыкой, т.е. с Джоном Уэттоном и ещё позже с Тони Левином – но в басах КС I и КС II есть что-то такое, что ослабляет первобытную энергию и экспансивность музыки. ОДНАКО...парадоксально (с King Crimson всегда приходится иметь дело с парадоксами), именно это отсутствие твёрдо и мужественно записанного и представленного баса делает *Poseidon* сегодня более «слушабельным» и менее старомодным по сравнению со столь многими артефактами тогдашнего «прогрессивного рока» - прежде всего ELP и Procol Harum. Фрипп (сознательно или бессознательно) как бы сводил продюсерскую задачу к минимуму, полагаясь больше на музыку, чем на звук - выделяя структуру, а не окраску, смысл, а не выражение. И ещё одно: гармония. Заглавная вещь «Посейдона» гармонически столь традиционна, что начинаешь сомневаться в убеждённости Фриппа в необходимости соединять афроамериканские звуковые идеалы с западными тонально-гармоническими разработками (как, например, у Бартока): сделать это один раз имело смысл ("Epitaph"), а второй раз ("In The Wake Of Poseidon") было уже слишком; излишне с гармонической точки зрения. Однако вскоре Фрипп вырвался из этой смиренной рубашки.

Сторона 2

PEACE – A THEME (Fripp/Sinfield) Для акустических гитар, те же зачаточные мелодии, что в начале первой стороны.

CAT FOOD (Fripp/Sinfield/McDonald) Длиннее сингловой версии (джем в конце продолжается дольше).

THE DEVIL'S TRIANGLE (Fripp) Ритм «Болеро» – в *пятидольном размере*. Здесь начинается склонность Фриппа к сложным размерам типа пяти- и семидольных. Вообще-то, четыре части «Треугольника Дьявола» являются самой амбициозной и рискованной композицией Фриппа на тот момент. Самой оригинальной, самой своеобразной, самой странной, самая безупречной. И самой прогрессивной с гармонической точки зрения – здесь он полностью отказывается от концепции традиционных аккордных прогрессий в пользу непредсказуемой, однако свежей и интересной (хоть и зловещей и беспокойной) серии диссонансов. «Треугольник Дьявола» основан на *музыкальных идеях*, а не просто сырой энергии, атлетическом музицировании или звуковой окраске.

В том числе:

MERDAY MORN (Fripp/McDonald) Болеро продолжается, стремясь к кульминации.

HAND OF SCEIRON (Fripp) Буря.

GARDEN OF WORM (Fripp) Метрономные щелчки. Ритм болеро возвращается – более быстро и энергично. Переходит в ненормальную цирковую музыку с перекрывающимися метрическими уровнями. Потом перерастает в метрически свободную шумовую часть – с сильной молотьбой всех музыкантов. Реминесценция "In The Court Of The Crimson King" оборачивается хаосом. Реверберируют зовы флейты, и наступает...

PEACE-AN END (Fripp/Sinfield) Сочетание голоса и гитары: как симметрично, как стихийно, как эволюционно... В самом финале голос Лейка уходит в реверберацию, откуда он и пришёл в начале альбома. Странно неразрешённая гармония.

* * *

Как говорит поговорка, нечестивому нет покоя – и действительно, едва лишь *Poseidon* ушёл «в коробку» и был издан, Роберт Фрипп принялся за работу над следующей пластинкой King Crimson – *Lizard*, первым альбомом Crimson, музыка которого была сочинена полностью Фриппом (вообще-то, второй – следующий за ним *Islands* - был и последним). Ядром студийной группы оставались Фрипп, Синфилд, Коллинз и Хаскелл (полностью взявший на себя бас и вокал), барабанщиком стал Энди Маккаллох (он, как и Хаскелл, был земляком Фриппа), а в качестве гостей работали разные прочие музыканты. Теперь Фрипп называл King Crimson «группой сотрудников» (YPG, 9) или «способом собрать людей для исполнения музыки и образом мыслей.» (YPG, 10) Синфилд описывал Crimson как «пирамиду или конус, на вершине которой сидим мы с Бобом Фриппом. Внизу находятся разные музыканты и приглашённые друзья, они образуют очень солидное основание.» (YPG, 10) Ходили слухи о возможных гастролях, но 11 декабря 1970 г., в канун выхода *Lizard*, Хаскелл и Маккаллох ушли из группы, и Crimson остался без басиста, вокалиста и барабанщика. Фрипп сказал: «Я думаю, Crimson – это стиль жизни. Это очень напряжённая штука, и, наверное, Гордон [Хаскелл] это понял.» (MM 1970B, 45) На поздних этапах работы над *Lizard* Фрипп также репетировал и выступал с Centipede – группой из 50 человек под управлением Кита Типпетта.

LIZARD

- Robert Fripp: guitar, mellotron, electric keyboards and devices
- Mel Collins: flute and saxes
- Gordon Haskell: bass guitar and vocals
- Andy McCulloch: drums
- Peter Sinfield: words and pictures

при участии:

- Robin Miller: oboe and cor anglais
- Mark Charig: cornet
- Nick Evans: trombone
- Keith Tippett: piano and electric piano
- Jon Anderson of Yes: vocals on “Prince Rupert Awakes”

Что это за музыка, какой жанр, какой тип – что мы тут, чёрт возьми, слушаем? Нам что, следует проводить какие-то параллели между этой музыкой и Джимом Моррисоном с Doors («Праздник Ящерицы», «Я король ящериц – я могу сделать всё») ...король ящериц, алый король, книга Моррисона *Владыки и новые существа* и т.д. ... между этой музыкой и Фрейдом?

Разнообразие уровней в музыке Beatles продолжало быть идеалом, преследовавшим Фриппа при сочинении *Lizard* – даже если его и не интересовало копирование их стиля, как такового. «Единственное, что меня беспокоит», – сказал он, – «это то, что у него [*Lizard*] не будет хорошего шанса. Мы его так сделали, что на 24-й раз вы будете поражены. В то же время, начало альбома должно произвести впечатление, так что вы, наверное, подумаете, что тут есть над чем поразмыслить.» (Уильямс, 1971, 24) Вся проблема в том – и я уже говорил что-то подобное – что битлам удавалось сделать свою музыку привлекательной, заразной и соблазнительной уже при первом прослушивании; к 24-му разу вы начинали вникать в тонкости, но вы слушали их 24 раза, потому что вам хотелось. Очень немногие (мягко выражаясь) слушатели были тогда готовы (или готовы сейчас) 24 раза слушать целую пластинку чего-то незнакомого, непривлекательного, нервного, невротического, почти извращённо трудного, чтобы напасть на волшебное место постижения, где начинается ошеломляющий кайф. И всё же... приобретает ли *Lizard* смысл после 24-х прослушиваний? Сам я, наверное, дошёл только до 15-20-ти, но насколько я понимаю, ответ должен быть положительный. Однако встаёт вопрос – сколько же нужно требовать от слушателей? – и тут Фрипп обычно склоняется к позиции «без труда нет результата». Да и Юнг говорил: «Не бывает рождения сознания без боли» – а если в жизни так, то почему в искусстве должно быть иначе?

Правда, тут возникает ещё одно соблазнительное метамузыкальное затруднение. Как когда-то выразился Брайан Ино, «Почти любое произвольное столкновение событий, прослушанное достаточное количество раз, начинает казаться очень содержательным (скажу вам, интересная и полезная информация для композитора)» (Ино 1983, 56) Сегодня я, не думая ни о том, что надо писать это, ни о *Lizard*, ни вообще о чём-то особенном, проснулся около шести утра. На улице было темно и ненастно, и по какой-то таинственной причине меня потянуло к секвенсеру – мне захотелось услышать несколько тонов. Я загнал в машину несколько произвольных диатонических нот, которые повторялись примерно через каждые 10 секунд. Моя семилетняя дочь Лилия, войдя в комнату, была озадачена тем, что звучит неземная музыка, а за синтезатором никого нет. Я показал ей, что магнитофоны не работают, и сказал, что это духи. Она не поверила. «Тут наверняка какая-то хитрость», – сказала она. Тогда я показал, в чём хитрость, и она захотела попробовать. Она сыграла вступительную фразу рождественской песни Генделя «Радость миру» – нисходящую октавную гамму, которая стала повторяться по кольцу. Где-то через пять минут я подошёл и сыграл ещё несколько нот – как оказалось, совсем не тех, что мне хотелось, но я их оставил. Эта «музыка» продолжала играть, пока мы завтракали, поливали цветы и т.д., а ещё примерно через полчаса стало казаться, что звук наделён некой мерцающей значительной глубиной.

На *Lizard* звучание King Crimson стало ещё более суровым и диссонансным, и рок-критики, которые в общем соглашались, что раз это не подходит под определения, то значит, это гениальная работа, начали смущаться и кривиться. Вопрос звучал так: «Сколько же *такого* гения нам нужно (или *хочется*) в рок-н-ролле – корневой музыке, музыке народа?» В *Lizard* не было даже заводной «халтурки» типа “*Schizoid Man*”, так насколько же можно растянуть границы рока, не потеряв безвозвратно его отъявленно гадкую сущность?

Страница 1

CIRKUS (в том числе ENTRY OF THE CHAMELEONS), INDOOR GAMES, HAPPY FAMILY. Альбом начали три нервных, энергично-бессвязных песни-фантазии (с остатками меллотронного эпоса *Court Of The Crimson King* на первой из них). Структуры были невероятно сложны, ритмы – непостоянны и беспокойны, а диссонансы, рождавшиеся из, повидимому, произвольных пересечений контрпунктирующих уровней, просто раздражали. Общий эффект был равно обязан как року, так и авангардному джазу. В “*Indoor Games*” Синфилд создал несколько запутанно-суггестивных образов («Обметая пластиковые чесночные растения/Они хихикают на сквозняке»), а “*Happy Family*” – это резвая, хоть и намеренно неуклюжая песнь о распаде Beatles (которые художественно изображены на одной из множества панелей в сделанном Джини Баррисом безупречно прекрасном оформлении обложки, тщательно выполненном в орнаментном стиле средневековых рукописей).

LADY OF THE DANCING WATER. Фрипп на самой своей лирической ноте: вокальная линия – это *мелодия* в полном смысле слова, и очень трогательная, к тому же приукрашенная трепещущими арабесками флейты Коллинза. Да – красота, истинная красота, классическая грация, романтическое томление были частью формулы King Crimson, и здесь эти качества получают практически совершенно недвусмысленное воплощение, и без всякой иронии. Мягкие скольжения тромбона Ника Эванса – единственное «жалю» этой прямой и искренней пасторали.

Сторона 2 (сама сюита “Lizard”)

PRINCE RUPERT AWAKES. Многословие и загадочность стихов Синфилда чудесным образом компенсируются высокоэlegantным, профессиональным и красивым вокалом Джона Андерсона, а также ещё одним истинно мелодическим плодом воображения Фриппа (в каком-то смысле становилось вопросом, сколько ещё Фриппа будет стеснять манерная, резкая, иногда манерно-резкая или резко-манерная поэтика Синфилда). Кстати, “Prince Rupert Awakes” – это единственный на моей памяти пример минорного аккорда с мажорной септимой в рок-репертуаре (может быть, у Стиви Уандера или Питера Габриэла было что-то подобное). Далее без перерыва идёт...

BOLERO – THE PEACOCK’S TALE. Структурированная импровизация, переходящая от классического болеро в биг-бэндное и обратно; впечатляющие контрасты мажорных и минорных ладов в кульминационных точках формальной артикуляции.

THE BATTLE OF GLASS TEARS, в том числе:

DAWN SONG. Вокальная прелюдия, создающая образ средневеково-мифологического поля боя; далее разворачивается...

LAST SKIRMISH. Меллотроны, духовые, флейты, бас, гитара и барабаны сталкиваются и пульсируют в «кулачной» какофонии одного из нескольких тогдашних фрипповских армагеддонов.

PRINCE RUPERT’S LAMENT. Секция угрожающе повторяемых басовых нот, поверх которых Фрипп пускает одну из своих патентованных (или скоро ставших таковыми) гитарных разминок – здесь это звучит как некая рок-н-ролльная волынка.

BIG TOP. Нет, регулятор скорости вашего проигрывателя не испорчен – это Роберт Фрипп играет с регулятором скорости меллотрона. Эта краткая интерлюдия (фактически кода альбома) – один из многих случаев (например, см. вступительную вещь *Lizard* – “Cirkus”), когда ранний Crimson исследовал глубины стандартной ситуации второсортных фильмов или «Сумеречной Зоны»: радостный семейный цирк, внешне милый, но с течением времени обнаруживающий за кулисами что-то очень ДИКОЕ и ЗЛОВЕЩЕЕ. Великая всепроникающая метафора идеи «стерильной-внешности-скрывающей-садистское-подсознательное-западного-общества»?

(Я предположил, что Роберт Фрипп на *Lizard* сочинял главным образом музыку, а Питер Синфилд – стихи. На самом же деле, разумеется, все, кто играл на пластинке, в какой-то мере участвовали в создании музыки, т.к., насколько мне известно, Фрипп, в отличие от, скажем, Заппы, не выписывал всё до самых последних нот и выразительных нюансов. Он скорее пытался извлечь из музыкантов такие полуимпровизированные пассажи, которые, по его мнению, подходили данной пьесе. Более того, Синфилд также играл значительную музыкальную роль – по крайней мере, в теории; ему принадлежит такая цитата: «Дело дошло до того, что ни одна вещь на *Lizard* не проходила без моего одобрения.» Фрипп сказал мне, что создание *Lizard* было «борьбой за власть» между ним и Синфилдом. Учитывая ухудшение их личных и творческих отношений, Фриппу становилось всё труднее писать музыку на его слова. Это напряжение, которое, как кажется Фриппу, проходит практически через всю музыку *Lizard*, вскоре перешло в решающую стадию.) (YPG 11, 2 января 1971)

Islands u Earthbound

Период, начавшийся сразу же после выхода *Lizard*, Фрипп назвал «временем отчаяния». (YPG 11, 19 декабря 1970) King Crimson искал басистов и певцов – среди многих других, обсуждалась кандидатура Брайана Ферри. После того, как Фрипп прослушал около 30-ти басистов, в феврале 1971 г. был выбран Боз Баррелл. Или скорее, более похоже на правду то, что Боз (который не был басистом), уже выбранный в качестве певца, однажды что-то наигрывал на басу, и Фрипп решил, что он, наверное, сможет научить его играть на инструменте – фактически с нуля. В составе Фриппа, Синфилда, Коллинза, Боза и Яна Уоллеса (барабаны) King Crimson репетировал весь март, а к апрелю был готов к выступлениям – с окончания американского турне в декабре 1969 г., когда распался King Crimson I, прошло почти полтора года, и Фрипп чувствовал себя не совсем уверенно, но стремление выступать было всё сильнее.

После 4-х концертов во франкфуртском «Зум-Клубе», группа начала долгий и изматывающий гастрольный тур (1971 – Британия: май, 14 концертов; июнь и июль, два; август, семь; сентябрь, шесть; октябрь, 18. Канада и США: ноябрь, 12 концертов; декабрь, шесть. 1972 – США: февраль, 12 концертов; март, 19; апрель, один). На гастролях группа играла к тому времени уже существенный репертуар King Crimson.

(Историческая сноска относительно неофициальной иерархии британских групп прогрессивного рока в конце 1971 г.: на двух концертах в нью-йоркской Музыкальной Академии 24 и 25 ноября программу открывали Yes, King Crimson играли вторыми, а гвоздём программы были Procol Harum. Обозреватель журнала *Variety*, отметивший чрезвычайно долгие перерывы для смены аппаратуры между выступлениями трёх квазисимфонических чудовищ, сделал вывод, что Procol Harum были в «прекрасной форме», но «необходимость играть после сильных программ Yes и всепокрушающих King Crimson подвергла их испытанию». Как ему показалось, King Crimson «в следующий раз должны возглавлять список.» И когда King Crimson 12 февраля 1972 г. вернулись в Музыкальную Академию, они действительно были гвоздём программы – а перед ними играли Redbone и Flying Burrito Brothers.)

Тем временем шла работа над студийным альбомом *Islands* – он был закончен в октябре и вышел 3 декабря 1971 г. – спустя почти год после *Lizard*. Авторами всех шести пьес на альбоме были Фрипп или Фрипп-Синфилд. Чтобы получить нужный звук, Фрипп прибег к услугам девяти других музыкантов, но если King Crimson был образом действий, в случае *Islands* этот образ действий подразумевал буквальное следование инструкциям Фриппа. Как засвидетельствовал барабанщик Уоллес, «Фрипп был в одном из своих непонятных периодов. Ты должен был играть всё так, как он. Просто некуда было деться.» (*Розен 1983, 21*)

Что касается стихов Синфилда – давайте предоставим слово другому журналисту. Вот фрагмент рецензии Дона Хекмана на *Islands* в журнале *Stereo Review*: «Ну что можно сказать о таких текстах: ‘Серая рука времени не схватит меня, пока солнце озаряет землю/Развяжет и отопрёт меня, пока сияют звёзды’ или ‘Прядётся паутина любви, рыскают кошки, бегают мыши/Вьётся цеплючий шиповник, где совы знают мои глаза’? Если у меня есть Йитс, Томас, Китс и Бог знает ещё сколько великолепных английских поэтов, будь я проклят, если собираюсь тратить время на такие нелепости.» (*Хекман 1972, 101*)

Один из самых странных когда-либо выпущенных «рок»-альбомов, *Islands* построен на полярных, непомерных контрастах: три чрезмерно изощрённые и поэтические балладообразные песни – “Formentera Lady”, “The Letters” и “Islands” (во всех тем не менее продолжают использоваться высокохудожественные структуры); фантастически «похабно» глубокий инструментал для демонстрации возможностей гитары “Sailor’s Tale”; песня категории X “Ladies Of The Road”; чистый, даже ребяческий классицизм “Prelude: Song Of The Gulls” и океанский простор заглавной вещи “Islands”. Из всех альбомов Фриппа этот, наверное, труднее всего понять и легче всего осмеять. Трудно проявить к нему великодушие. И всё же...

ISLANDS

- Robert Fripp: guitar, mellotron, Peter’s Pedal Harmonium and sundry implements
- Mel Collins: flute, bass flute, saxes and vocals
- Boz: bass guitar, lead vocals, and choreography
- Ian Wallace: drums, percussion and vocals
- Peter Sinfield: words, sounds

Featured players:

- Keith Tippett: piano
- Paulina Lucas: soprano
- Robin Miller: oboe
- Mark Charig: cornet
- Harry Miller: string bass

Сторона 1

FORMENTERA LADY (Fripp/Sinfield). Начинается с басового соло, потом вступают флейта, фортепиано и звякающая перкуссия. Боз произносит первые две строчки незамысловатой мелодии в бесстрастно-незамысловатом стиле. (Почему Фрипп никогда не умел набирать певцов, что-нибудь понимающих в фразировке?) Часть «Б»/припев/длинный инструментальный финал – это едва ли нечто большее, чем ритм с вялым солированием, бесхребетное бормотание Боза и шуршаще-звонящие перкуссионные ноты аккомпанемента. Сопрано Полина Лукас вступает с каким-то протяжным вокализмом. Это не «Сирены» Дебюсси; это не «Мать» Леннона. Но в *Islands* есть понемногу из обоих. Леннон с Филом Спектором рискнули представить минималистический подход к продюсированию на пластинке *Plastic Ono Band*, выпущенной в конце 1970 г. Соблазнительно увидеть в ней влияние на Фриппа. “Formentera Lady” переходит прямо в...

SAILOR’S TALE (Fripp). Остинато. Хорошие духовые Коллинза. Опять минорно-мажорный контраст. Потом темп замедляется и мы получаем один из самых «вкусных» гитарных пассажей, когда-либо запечатлённых Фриппом на записи. Когда слышишь такую игру, начинаешь удивляться тому, почему Фрипп не заткнёт рот своим вокалистам и просто не играет на гитаре. Быстрый темп возвращается, изобильные меллотроны. Финал – гитара переходит на пониженную передачу, оставляя только низкие, протяжные звуки: хороший композиционный жест.

THE LETTERS (Fripp/Sinfield). Этот бесценный артефакт вычурного прогрессивного рока, похоже, резюмирует распад King Crimson II. Вызывается свидетель мистер Бэнгс: «“The Letter” (sic!) – это просто старомодная мыльная опера, предназначенная для гроыхающих пыхтящих чанов музыкальной смолы, со стихами, заслуживающими цитирования (и едва ли чего-то большего): “Зубочисткой и серебряным ножом/Она вырезала ядовитое перо/Написала жене своего любовника/”Семя вашего мужа напитало мою плоть”» Затем бедная старая дура совершает самоубийство. Да что это за квазивикторианские/шекспировские вирши? Британцы собираются вернуться к корням? Это меня раздражает, но музыка хорошая.» (*Бэнгс 1972, 60*)

Сторона 2

LADIES OF THE ROAD (Fripp/Sinfield). Непристойные стихи с музыкой под стать, но всё очень забавно. (В 1990 г. Фрипп в разговоре со мной так подытожил свои чувства по поводу текста “Formentera Lady”: «Какая ужасная чушь.»

Однако он одобрил “Ladies Of The Road”: «Это было *настоящее*.» Критики полюбили эту песню, потому что в ней был по крайней мере секс (и порядочно), если уж не наркотики и не совсем рок-н-ролл. К тому же она напомнила слушателям, что у Фриппа и компании действительно было чувство юмора, хоть проявлялось оно не слишком часто – и как-то непристойно.

PRELUDE: SONG OF THE GULLS (Fripp). Упражнение Фриппа в неприукрашенной «классической» музыке для струнных и гобоя. Горько-сладкая мажорная тональность. По-своему привлекательная, эта пьеса показывает другую сторону подготовки Фриппа – но перефразируя вышеприведённую тираду Дона Хекмана, имея под рукой Бетховена, Моцарта, Баха и Бог знает сколько других превосходных классических композиторов, я не уверен, нужно ли заниматься серьёзным анализом подобных любительских оркестровок.

ISLANDS (Fripp/Sinfield). Шикарная мелодичная вокальная композиция. Длинная инструментальная часть в финале, на фоне протяжных нот фисгармонии; Фрипп оставил все неточно сыгранные ноты фортепиано и корнета – за это я просто восхищаюсь им, хотя не совсем понимаю, чем именно (наверное, тем, что у него хватило смелости сохранить ощущение интерактивного живого представления).

Последнее, что мы слышим на *Islands*, после длинного молчания за последней песней, это камерный ансамбль, использованный для “Prelude: Song Of The Gulls”, настраивающий инструменты, и мягкий, но убедительный голос Роберта Фриппа, дающий указание сделать это ещё дважды – один раз с гобоем, один раз без него – а потом заканчивать. Он отсчитывает ритм – раз-два-три, два-два-три и...тишина: *Islands* закончился. Наверное, можно увидеть в этом всё, что угодно, но лично мне кажется, что Фрипп говорит нам (публике): Понимаете, это музыка, музыку делают люди, а людям нужно заниматься и репетировать, и в музыке, помимо звука, есть так много всего, что не расскажешь словами.

Несмотря на всю его непостижимость, сознательные артистические излишества, прискорбные попытки запечатлеть невинность, в *Islands* есть некое качество, делающее результат больше суммы составных частей, даже если эта сумма не дотягивает до музыкального величия. Вот что странно – сегодня я слушал этот альбом впервые за последние пару лет, и обнаружил, почти против воли (т.к. одно время я говорил всем, что *Islands* – это абсолютно худшая пластинка King Crimson), что он мне действительно *понравился*. Как общий музыкальный жест. Во всём альбоме присутствует какое-то маньеристское чувство *конца века* – как в сверхрафинированной музыке конца XIV в., сумерек средневековья – чувство распадающихся миров (причём новые ещё не родились), величая душераздирающая ностальгия по тому, чему уже больше не быть – косматые звери тянутся к Вифлеему, чтобы родиться.

При сочинении *Islands* Фрипп учился отнимать, убирать лишнее, позволять чёрной декорации тишины проявляться в музыке, обращать внимание на часто повторяемую, но плохо применяемую аксиому «меньше – это больше». Как сказал Ино (сам взявший эту фразу у режиссёра Луиса Бунюэля): «Каждая нота затемняет другую ноту.» (Грант 1982, 29)

* * *

Как и в 1969 г., в американском турне King Crimson в ноябре-декабре 1971 г. между участниками группы было множество трений и даже враждебности. Синфилду – который на этих гастролях играл на синтезаторе VCS3 и занимался звуком и освещением – оказалось особенно трудно справляться со смятением и трудностями американской гастрольной жизни, и он решил больше не приезжать в Штаты с группой, «если только не создадутся особые условия – а я думаю, что они не создадутся.» (YPG 18, *цит. по Уильямс, Melody Maker, 8 января 1972*) Вскоре Фрипп и Синфилд достигли точки, когда стало ясно, что они движутся в несовместимо различных направлениях. На Новый 1972 год *New Musical Express* (YPG 17) сообщил, что Синфилд ушёл из King Crimson, а через неделю Фрипп изложил свой взгляд на это дело: «Наверное, нужно сказать, что я почувствовал – наши творческие отношения кончились. Я перестал верить в Пита... Дошло до того, что у меня появилось чувство, что, работая вместе, мы нисколько не улучшим то, что уже сделали.» (YPG 18, *цит. по Уильямс, Melody Maker, 8 января 1972*) Как обычно у Фриппа, его отношения с внешним миром были глубинным образом связаны с внутренним развитием. Через восемь лет после разрыва с Синфилдом, Фрипп рассказал журналисту, что он принял это решение в тот же день, когда изменил своё общеизвестное имя с «Боба» на «Роберт»: «Мне показалось, что я сделал своё первое взрослое решение.» (Votms 1980, 22)

Трудности Синфилда со своим положением в King Crimson постоянно возрастали, особенно на гастролях. Фрипп говорил, что «свет часто казался группе отвлекающим» (YPG 18, *цит. по Уильямс, Melody Maker, 8 января 1972*), что у него и у самого росли подозрения относительно визуальных «фокусов», ассоциируемых с британским турне 1971 г., «как хороши бы они ни были. Я думаю об освещении и об общем чувстве крови и грома.» (YPG 18-19, *цит. по Melody Maker, 15 января 1972*) Другими словами, Фрипп хотел, чтобы группу судили чисто по музыкальным достоинствам – опять подозрение «шоубиз-аспекта» рок-н-рольного представления. Синфилд, со своей стороны выражавший желание развивать свою работу в других областях, помимо формата King Crimson, считал, что его решение уйти из группы было целиком вызвано Фриппом: «Боб позвонил мне и сказал: ‘Я не могу с тобой работать’.» (YPG 18, *цит. по Уильямс, Melody Maker, 8 января 1972*) Фрипп изо всех сил старался представить британской прессе их раскол в самых беззлобных выражениях, и был обеспокоен сенсационной манерой, в которой его обрисовал *New Musical Express*. (YPG 18, 8 января 1972) Множество журналистских искажений, касающихся King Crimson, были одной из причин того, что в конце 70-х Фрипп предпринял единоличную кампанию, направленную на неприятие и пересмотр базовых правил всего комплекса музыкальной индустрии.

В первые месяцы 1972 г. оставшиеся участники King Crimson – Фрипп, Коллинз, Боз и Уоллес – совсем не казались счастливой семьёй. Тем не менее, несмотря на появлявшиеся в прессе сообщения о разногласиях, группа была ангажирована на ещё одно турне по Америке. Как Фрипп писал впоследствии, турне “Earthbound” «проводилось в осознании того, что после него группа распадётся.» (Фрипп 1980F, 38)

На последних гастролях КС II в Америке (февраль-март 1972) барабанщик Ян Уоллес купил портативный кассетный стереомагнитофон Ampex, и группа во время концертов подключала его к микшерному пульта. Таким образом было записано много выступлений, а потом Фрипп забрал кассеты домой и отредактировав, сделал из них концертный альбом *Earthbound*, выпущенный в Англии 9 июня 1972 г. Американский дистрибьютор Crimson (Atlantic) отказался выпускать пластинку из-за недостаточно качественного звучания. (У меня переизданный итальянский вариант на Philips/Polydor с заметками некоего Даниэле Кароли, с подзаголовком “Robert Fripp: musica psichedelica dal vivo negli USA [«живая психоделическая музыка в США»] и коллажем на обложке, в котором неуместно использованы фотографии с альбома *Red*: Фрипп, Джон Уэттон и Билл Бруфорд. Качество качеством, но *Earthbound* – это необычный культурный документ, единственная официально выпущенная концертная запись КС II – музыка, каким-то образом возникшая на обломках мечты.

* * *

EARTHBOUND

- Fripp: guitar, mellotron, synthesizer
- Boz Burrell: bass and vocals
- Mel Collins: saxes and flutes, mellotron
- Ian Wallace: drums and percussion

21ST CENTURY SCHIZOID MAN. Группа умело прогоняет вариант старого фаворита длиной в 11 минут 45 секунд. Фрипп выдаёт безумно искажённое гитарное соло поверх воодушевлённого грохота Боза и Уоллеса, потом умолкает и даёт простор саксофону Коллинза. Сумасшедшая энергия, даже, я бы сказал, радость.

PEORIA (Fripp/Collins/Burrell/Wallace). О да, старый двухаккордный (I-IV) джем. Мне кажется, там стоило побывать. Коллинз старается вовсю – по рецепту из пост-колтрейновской поваренной книги «слоёв звука». А кто там поёт «скэтом»? Наверное, Боз – как насчёт четырёх с минусом за усердие и пойти лучше изучить пластинки Луи Армстронга? Фрипп перед «уходом» вставляет несколько приятных ритм-ходов.

THE SAILOR'S TALE. С этим расправились вполне умело.

EARTHBOUND. (Fripp/Collins/Burrell/Wallace). Старый одноаккордный (I) джем. Опять «скэт». Наверное, я погорячился насчёт Луи Армстронга; Боз явно выглядит гораздо комфортабельнее и увереннее, когда поёт в таком стиле, чем когда вполголоса прогоняет в студии поэзию Синфилда. Через пару лет Боз уже играл риффовый блюз-рок в Bad Company, и в таких примерах его будущий путь весьма очевиден. Фрипп показывает себя в одном из своих – теперь уже патентованных – угловатых диссонансных соло на электрогитаре.

GROON. Группа пробирается через сильно растянутый вариант второй стороны “Cat Food” – совсем не пустячную, если как следует подумать, композицию. Здесь эта песня служит носителем экстатических взвизгов и завываний саксофона Коллинза под фоновой аккомпанемент Фриппа. Там есть момент, когда музыка немного стихает, и слышно...*как кто-то кричит просто не своим голосом*. Вторая часть 15-ти минутной пьесы посвящена беспорядочному барабанному соло Уоллеса, во второй половине которого звук пропущен через синтезатор VCS3, производящий всевозможные звуковые атаки, перемены фаз и динамические фильтрации. В то время (1972 г.) эта процедура была новаторской – по крайней мере, в роке; и сегодня, спустя два десятилетия, в течение которых синтезаторы стали символом стерильности и безжизненности в поп-музыке, очень радостно слышать, как старинную машину применяют с таким дионисийским эмоциональным подъёмом.

* * *

Контраст между *Islands* и *Earthbound* можно назвать чрезвычайным – всё равно, что в одной фразе упомянуть Джуди Коллинз и Патти Смит. Раскол между студийным и концертным «Кримсонами» дошёл фактически до шизофрении: здесь Фрипп – мучительно застенчивый композитор тонких нео-романтических изысков, очищенных почти до прозрачно-ясной бесплотности; там Фрипп – нетрезвый металлический воин, развязно размахивающий электрогитарой как оружием и тянущий за собой группу бродяг-ренегатов. У великих музыкантов часто бывает такое раздвоение личности – Бетховен может ласково гладить вас по щёчке, и тут же развернуть кругом и дать ногой под зад.

Итак, King Crimson II: Фрипп в период энергичного поиска. В трудных обстоятельствах (кое-какие из них были созданы, пусть и бессознательно, им самим) ему удалось выпустить четыре альбома, на которых записаны некоторые из самых экспериментальных, эклектичных, интересных, вызывающих, прекрасных, безобразных и временами глубоко раздражающих музыкальных произведений, когда-либо сошедших с рок-орбиты.

* * *

Глава 6. King Crimson III и Брайан Ино.

Агрессия традиционно символизируется небом и землёй, излучающей красное пламя... Мы выбрасываем пламя и излучения в адское царство, и они постоянно к нам возвращаются. Места, в котором можно было бы ощутить ширь и простор, просто не существует.

Chogyam Trungpa

Образование King Crimson III

King Crimson II распался после турне “Earthbound” – последний его концерт состоялся 1 апреля 1972 г. в Бирмингеме, Алабама. Фрипп искал чего-то нового. В ноябре он сказал о периоде *Earthbound*: «Выяснив, что все [в группе] хотели делать, я понял, что сам я это делать не хочу.» (YPG 21, *цит. по Sounds*, 4 ноября 1972) На следующей странице приведена сжатая хронология его деятельности с этого момента до окончания периода King Crimson III.

В мае 1972 г., сразу же после гастролей “Earthbound”, Фрипп принялся за организацию нового состава. На этот раз казалось, что он бормочет про себя: «Хватит быть мистером Классным Парнем». Фактически, Фрипп решился передохнуть от хаоса и нестабильности КС II и от некоторых музыкальных стилей того «переходного» периода, и попробовать вернуться к неосвязаемому духу King Crimson, который продолжал преследовать его, как демон. Наверное, в виде символа наступающих перемен, Фрипп примерно в это время обстриг свои курчавые волосы и отрастил аккуратную бородку – изменив внешний вид современного хиппи на облик утончённого и ухоженного молодого музыканта-интеллектуала.

Такой человек, как Фрипп, не верит в случайные перемены – он ищет знаменательные знаки, рассматривая экран своего восприятия как некое метафорическое психо-табло. Поздней весной 1972 г. несколько таких знаков сложились в благоприятное сочетание, и уверенность Фриппа в себе была высока.

Для начала, он привлёк талантливого перкуSSIONИСТА-экспериментатора и известного безумца-мистика Джейми Мура, в списке авангардных заслуг которого была работа с саксофонистом Эваном Паркером, гитаристом Дерекком Бэйли, Battered Ornaments и Boris. Мур уже несколько лет появлялся на информационном экране Фриппа, и Фриппу казалось неизбежным, что рано или поздно им доведётся работать вместе. В 1973 г. он сказал в интервью: «Когда я наконец ему позвонил, мы говорили так, как будто давно друг друга знаем. Он предполагал, что будет играть в King Crimson, и ждал моего звонка.» (Кроу 1973, 22)

Потом появился басист-певец Джон Уэттон, мысль о котором, как и о Муре, не раз приходила Фриппу в голову. Уэттон был из той же борнмутской округи, что и Фрипп, Лейк и несколько других музыкантов круга King Crimson – они с Фриппом знали друг друга по колледжу – и шёл наверх в местных группах, пока в 1970 г. не был принят в рок-группу Family. После Family он недолго играл в Mogul Thrash, а когда в начале 1971 г. эта группа распалась, Уэттон в поисках работы позвонил Фриппу – в конце января, через неделю после того, как тот завершил мучительные и долгие прослушивания басистов, выбрав Боза. В октябре 1971 г. Фрипп сделал предложение участникам King Crimson II Коллинзу, Бозу и Уоллесу, а также Уэттону – Уэттон вступал в группу, а Боз освобождался и сосредотачивался на своих вокальных обязанностях. Участникам группы идея не понравилась: они хотели, чтобы на басу и дальше играл Боз. Уэттон, со своей стороны, тоже отказался; позднее он говорил: «Я вообще не думал, что у меня с этой группой что-то получится. Фрипп просто использовал меня как союзника. То есть – «слушай, их больше; вот три человека, которые хотят играть такую музыку, и только я один, который хочет играть *такую* музыку. Помоги.» Мне казалось, что это не очень хороший предлог для вступления в группу, и я сказал – нет.» (Розен 1983, 22) Уэттону плюс за силу и независимость; Фриппу пока рано рассчитывать на его таланты. Но когда КС II всё-таки распался, момент был идеален: что не совпадало тогда, совпало сейчас, и Фрипп с Уэттоном одновременно понадобились друг другу. Позднее Уэттон сказал, что идея состояла в том, чтобы создать группу с нуля: «Мы создали абсолютно новую группу, мы сделали её современной. Мне казалось, что предыдущая группа, группа *Islands*, была слегка старомодна. Они пытались играть что-то вроде поп-фанка и это не стыковалось. А мы снова поставили группу на рельсы и пластинкой *Larks' Tongues In Aspic* двинули её в прогрессивном направлении.» (Розен 1983, 22) Уэттон, после КС III игравший в Uriah Heep и Asia, имел энергичный, мощный басовый стиль и был известен привычкой рвать струны.

Следующим был барабанщик Yes Билл Бруфорд, который тоже появлялся в поле зрения Фриппа ещё с марта 1970 г., когда Yes предложили Фриппу стать их гитаристом вместо Питера Бэнкса. Фрипп отказался, намереваясь преследовать свои музыкальные цели в формате King Crimson (хотя King Crimson в то время был, в общем-то, в расстройстве). С того момента до весны 1972 г. Yes сделали, как считают многие (в том числе и я), свои лучшие работы – апофеозом которых стала эпическая рок-соната “Close To The Edge”. Где-то в мае или июне 1972 г. Фрипп с гитарой и усилителем приехал к Бруфорду на обед, после которого они, по предложению Фриппа, поиграли вместе, и – быстрее, чем вы скажете «невероятный барабанщик – очевидный выбор» – Бруфорд занял место в King Crimson.

Так родился музыкальный союз, в каком-то смысле продержавшийся более десятилетия, т.к. Бруфорд в 80-е опять стал членом King Crimson – состав IV. Бруфорд, наверное, больше всех музыкантов, игравших в King Crimson, проникся фрипповской философией, парящей где-то посреди тёмных колонн Двора – философией, прямое авторство на (или ответственность за) которую Фрипп, конечно, отказывался признавать, предпочитая уступить эту честь самой мистической сущности “King Crimson”. Например, когда в 1981 г. King Crimson IV ворвался в мир, Бруфорд, одновременно поддерживая эту философию и дистанцируясь от неё, сказал, что несмотря на бесконечные смены состава, «эта штука, King Crimson, в общем-то продолжается, потому что в нём был дух и привлекательное отношение к музыке,

Таблица 5	
Сжатая хронология King Crimson III	
1972	
22 июля:	Объявлен новый состав : Fripp, Bruford, Wetton, Cross, Muir
4 сентября:	Начало репетиций KC III
8 сентября:	В домашней студии Ино они с Фриппом записывают "The Heavenly Music Corp."
13 октября - 15 декабря:	Британские гастролы KC III (начаты в Германии)
1973	
Январь-февраль:	В Command Studios, London записывается Larks' Tongues in Aspic
10 февраля:	Мур получает травму на сцене и уходит из группы
10 февраля - 9 апреля:	Концерты в Британии и Европе
18 апреля - 2 июля:	Американские гастролы
4-5 августа:	Запись "Swastika Girls" с Ино в Command Studios, London
19 сентября - 29 ноября:	Концерты в Америке и Европе
1974	
Январь:	Работа над Starless and Bible Black в AIR Studios, London
19 марта - 1 июля:	Концерты в Америке и Европе
Июнь:	На концерте в Нью-Йорке записывается U.S.A. на аппаратуре студии Record Plant
Июль-август:	Фрипп, Бруфорд и Уэттон записывают Red в Olympic Studios, London
28 сентября:	Объявлено о распаде King Crimson III
1975	
Сентябрь:	Фрипп в Лондоне составляет Young Persons' Guide to King Crimson .

некие основные правила, и они никуда не делись. Роберт может бесконечно толковать о символах и прочих вещах, но для нас, простых англичан, это кажется очень хорошей идеей для группы, и мы вновь её применили, мы как бы возвратились к ней.» (Даллас 1981, 27)

Некоторых в музыкальной прессе очень удивляло, зачем Бруфорд решил уйти из Yes – группы, которая именно тогда была на вершине артистического и коммерческого успеха, и присоединиться к King Crimson, группе несколько подозрительной и к тому же совсем не того коммерческого ранга, группе, ставшей к тому времени почти посмешищем в смысле своей вечной нестабильности и непостоянства, группе, чья музыка считалась неровной, рискованной и имеющей сомнительную коммерческую ценность. Но сам Бруфорд считал, что как музыкант, он уже научился всему, чему можно было научиться в составе Yes; артистическая авантюра с Фриппом и компанией обещала ему нечто большее, чем остаться отбивающим ритм в одной из бесспорных супергрупп прогрессивного рока. Ему также не терпелось поработать с перкуссионистом Муром, который казался Бруфорду непосредственной связью с «миром фри-джаза и вдохновения», как он выразился. (Кроу 1973, 22)

Фрипп, не оставляющий попыток избавиться от ближайших музыкальных воспоминаний и привычек и оживить своё воображение, решил не использовать духовика – хотя саксофон с самого начала был важной частью звучания King Crimson и одной из причин, почему группу так часто ассоциировали с джаз-роком. Вместо этого Фрипп предпочёл взять скрипача-альтиста, который мог бы дополнить его собственную мелодичную гитарную работу новым диапазоном звуковых красок и в отдельных ситуациях дублировал бы Фриппа на меллотроне и других клавишных. Таким человеком оказался Дэвид Кросс, музыкант с классическим образованием, не очень заметный на музыкальной сцене и работавший с поп-роковым певцом П. Дж. Проби и фолк-рок-группой Ring. Кросс описал свой приём в группу весьма поверхностно: «Да, пришёл Роберт, мы настроились и сыграли пару вещей.» (Корбетт 1973, n.p.) Как и Бруфорда, Кросса возбуждала перспектива (а потом и реальность) совместной игры с Муром; в 1973 г. он сказал: «Все мы узнали от Джейми невероятно много. Вначале он был для этой группы настоящим катализатором, и открыл Биллу новые области для исследования, да и на остальных оказал большое влияние.» (Корбетт 1973, n.p.)

К июлю 1972 г. состав King Crimson III был сформирован. Репетиции начались 4 сентября.

В следующем году Фрипп сказал корреспонденту *Rolling Stone* Кэмерону Кроу: «Меня вообще-то не интересует музыка; музыка – это всего лишь способ создания магического состояния... Человек ежедневно прибегает к помощи магии. Каждая мысль – это магический акт. Не нужно садиться и творить заклинания и все эти фальшивые дела. Это просто эксперименты с различными состояниями сознания и контроля над разумом.» (Кроу 1973, 22) Это говорит человек, который намеренно сделал неупотребление наркотиков своей практикой (если не персональной «кампанией»); это говорит человек, которого некоторые воспринимали как самую рациональную рок-звезду.

Роберт Фрипп рассматривал King Crimson как нечто внешнее - некое существо, организм, присутствие, с которым он может общаться, чьим инструментом он может стать, но которое изначально ему неподвластно, не создано им, и над которым он фактически не может иметь никакой реальной власти (несмотря на упорные попытки ему служить). Фрипп мог сказать, что King Crimson был «слишком важен, чтобы позволить ему умереть», и посвятил большую часть своей жизненной энергии поддержанию в нём жизни, однако при окончательном анализе он признавал, что у King Crimson своя жизнь и своя воля. Из всех сил борясь с этой силой, которую он считал *другой*, находящейся вне его «я», пускаясь в путешествия в царство волшебного, неизвестного, бессознательного, Фрипп продолжал приносить в наш мир фрагменты мира, находящегося под нашим повседневным сознанием (или вне его). King Crimson (имя, которое должно было означать Вельзевула, дьявола, князя демонов) был силой, с которой Фрипп, как ему казалось, был призван состязаться.

Во второй половине 80-х Фрипп сформулировал и обнародовал образ более благожелательной сущности, на чей зов он откликался: он называл её просто «музыкой». Но в середине 1972 г. «второе я» музыки, или её тень, или неотразимо соблазнительный близнец, или незаконное дитя, или падший ангел, всё ещё владело воображением 26-летнего Фриппа: он называл эту сущность King Crimson.

Фрипп и Ино

Пребывая в 70-е годы в составе King Crimson, Фрипп находил время для участия в работах других музыкантов. Он участвовал в альбомах *H To He Who Am The Only One* (1970) и *Pawn Hearts* (1971) группы Van Der Graaf Generator и в сольном альбоме Питера Хэмилла *Fool's Mate* (1971). Он был продюсером таких альбомов, как *Centipede* *September Energy* (1971), *Matching Mole Little Red Record* (1972), двух пластинок Кита Типпетта – *Blueprint* (1971) и *Ovary Lodge* (1972). В разъездах Фрипп встречался со многими музыкантами; в частности, одним из несбывшихся проектов был альбом с бывшим гитаристом Procol Harum Робинот Трауэром – Фрипп говорил об этом в интервью в 1974 г. (*Дав* 1974, 14)

Однажды вечером в сентябре 1972 г., примерно в то время, когда КС III начали репетиции, Фриппа пригласил в свою домашнюю студию Брайан Ино. Он показал ему систему для создания музыки при помощи двух магнитофонов, настроенных таким образом, что когда музыкант играл какую-то ноту, она спустя несколько секунд воспроизводилась на пониженной громкости, ещё через несколько секунд – на ещё более пониженной и т.д. Система позволяла разнообразные подстройки уровня громкости и длины задержки; более того, исходный сигнал мог быть отсоединён от петли, так что уже записанные звуки могли повторяться неограниченное время, а на их фоне можно было играть живое «соло». Двое музыкантов энергично принялись за работу с этой простой установкой, и через 45 минут выдали длинную (20'53") песню, которую назвали «Корпорация небесной музыки» – она стала первой стороной выпущенного в следующем году их альбома *No Pussyfooting*.

Фрипп чувствовал к Ино глубочайшее уважение, несмотря на то, что инструментальные навыки последнего были минимальны. В 1979 г. он сказал: «Ино – один из очень немногих музыкантов, с которыми я работал, который действительно слушает то, что он делает. Он мой любимый синтезаторщик, потому что вместо пальцев он применяет уши.» (*Гарбарини* 1979, 32)

По монотонному началу, рапсодически-ладовым мелодическим линиям гитары, гипнотически возвращающемуся циклу фраз да и просто по продолжительности, “The Heavenly Music Corporation” можно назвать классической смесью раги, минимализма и рока, если бы не тот факт, что Фрипп никогда систематически не использовал индийские гаммы, да и американскими минималистами особо не увлекался. *Тур-де-форс* гитариста и техника, эта пьеса вознаграждает внимательного слушателя медленными сменами оттенков, акцентов и тональности. На этот раз Фрипп ни на что не отвлекался, удалил все излишние музыкальные элементы и просто играл на гитаре.

Для обоих музыкантов *No Pussyfooting* был сильным отклонением от главной линии, и Фрипп, повидимому, тут же это осознал. “The Heavenly Music Corporation” ему так нравилась, что когда King Crimson осенью 1972 г. поехал на гастроли, он ставил эту запись перед выходом группы на сцену и после ухода. Все 70-е годы Фрипп и Ино продолжали сотрудничать: в 1975 г. вышел их совместный амбиентный альбом *Evening Star* (первый крупный релиз Фриппа после кончины King Crimson III), а кроме этого, Фрипп в качестве гостя участвовал в сольных альбомах Фриппа *Here Come The Warm Jets* (1973), *Another Green World* (1975), *Before And After Science* (1977) и *Music For Films* (1978). В этих альбомах содержится множество блистательно вдохновенных соло Фриппа – особенно в песнях “Baby’s On Fire” (*Here Come The Warm Jets*) и “St. Elmo’s Fire” (*Another Green World*).

Период “Larks’ Tongues”

Спустя всего месяц после начала репетиций, в октябре King Crimson III уже сыграл четыре концерта во франкфуртском «Зум-Клубе» и ещё один в «Редкар-Джаз-Клубе». С 10 ноября по 15 декабря они ездили по Британии, сыграв 27 концертов. В этот период в музыке King Crimson вновь появился акцент на импровизации – но не такой импровизации, какая была принята в джазе и роке, когда в определённый момент на передний план выходит солист и начинает лезть из кожи вон, показывая свою технику, а остальная группа расслабляется и уходит в аккомпанемент на установленном ритме и аккордах. В лучших моментах того периода импровизация King Crimson была групповым делом, процессом создания музыки, в котором каждый член группы в каждый момент мог внести свой творческий вклад. Бессмысленное индивидуальное солирование не поощрялось; наоборот, каждый был должен постоянно *слушать* всех

остальных, чтобы сообразительно и творчески реагировать на звучание группы. В этот период Фрипп вновь и вновь подчёркивал «магическую» метафору; для него моменты, когда подобная импровизация получалась особенно хорошо, были самой настоящей белой магией.

Скрипач-клавишник Дэвид Кросс так описывал этот процесс: «Мы настолько разные люди, что в какой-то вечер кто-то из группы начинает играть что-то такое, чего остальные никогда не слышали, и приходится прислушиваться. Потом ты реагируешь на это высказывание – обычно не так, как ожидается. Именно импровизация делает эту группу столь поразительной для меня. Понимаете – риск. Мы вообще-то не вписываемся ни в какой формат. Во время импровизации мы обнаруживаем много нового, и если это по сути хорошие идеи, мы пытаемся превратить их в новые номера, мы постоянно поддерживаем в импровизации живой дух и постоянно её расширяем.» (*Корбетт 1973*) Бруфорд подчёркивал групповое участие в импровизации, используя образ «какого-то фантастического музыкального тренировочного матча.» (*YPG 22, Sounds, 18 ноября 1972*)

Однако никакого записанного свидетельства того, что по всем предположениям было музыкальным феноменом, который нужно прочувствовать, чтобы поверить, не существует (если не считать воспоминаний посетителей концертов King Crimson в период *Larks'*, опубликованных рецензий и бутлег-записей). Например, Билл Бруфорд был удивлён положительной реакцией на игру группы: «В конце концов, мы выходим на сцену и играем час с четвертью музыки, которой нет на пластинках и которую никто раньше не слышал – причём зачастую без тонального или ритмического центра.» (*YPG 23, Melody Maker, 2 декабря 1972*)

После первых гастролов по Британии (они завершились 15 декабря), в январе и феврале 1973 г. King Crimson в лондонской студии Command создавал альбом, впоследствии ставший известным как *Larks' Tongues In Aspic*. Название принадлежит Муру. Когда группа слушала запись только что сделанной инструментальной пьесы, Мура спросили, что она ему напоминает; он без колебаний ответил: «Да языки жаворонков в заливе, что же ещё?» (*Кроу 1973, 22*) (*Aspic* – это желе для гарнира или заливки мяса или овощей, или же лаванда, дающая летучее масло. Выбирайте сами.) Можно спорить, насколько музыка *Larks' Tongues* отражает живую игру King Crimson того периода, но похоже, что две коллективно сочинённые инструментальные пьесы – “Larks' Tongues In Aspic Part I” и “The Talking Drum” – даже в студийных вариантах содержат существенные элементы групповой импровизации. Другой инструментал – “Larks' Tongues In Aspic Part II” подписан Фриппом, а остальные три пьесы – это более или менее тщательно разработанные песни на стихи Ричарда Палмер-Джеймса. Однако, независимо от того, воспроизводит *Larks' Tongues* живой звук Crimson или нет, альбом был по крайней мере сделан в правильной (по Фриппу) органической последовательности: *сначала* вы идёте и делаете живую музыку и получаете реакцию публики, *потом* в студии записываете музыку, созданную на концертах – вместо того, чтобы сначала в стерильных условиях сочинить и записать альбом, а потом ехать на гастроль для его «раскрутки».

Более того, с альбомом *Larks' Tongues* King Crimson явно вернулись в обстановку коллективного авторства; музыка двух предыдущих студийных альбомов – *Islands* и *Lizard* – полностью принадлежала Фриппу (да и на «Посейдоне» композиция была в основном его делом). Кросс сказал об этом так: «Мы все приняли равное участие в альбоме *Larks' Tongues In Aspic*, хотя объединяющей силой, стоящей за всем этим, был определённо Роберт.» (*Корбетт 1973, n.p.*) Оформлением альбома служил символический тантрический рисунок соединённых воедино луны и солнца – союз мужского и женского начал.

* * *

LARKS' TONGUES IN ASPIC

- David Cross: violin, viola, mellotron
- Robert Fripp: guitar, mellotron and devices
- John Wetton: bass and vocals
- Bill Bruford: drums
- Jamie Muir: percussion and allsorts

Страница 1

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART ONE (Cross/Fripp/Wetton/Bruford/Muir). Открывается быстрой игрой Мура на «однопальцевом» пианино. Вступают колокольчики, тарелки, высокие ноты флейты. Крещендо тарелочных трелей, декрещендо пианино. Монотонные ноты скрипки; фуз-гитара сползает в гармонические области уменьшенных интервалов; Бруфорд разминается на барабанах, и «вламывается» вся группа. Нужно ли продолжать? Коротко говоря, следует впечатляющая и несколько пугающая демонстрация группового единства – в нескольких частях, характеризующихся контрастными инструментальной, структурами, гармоническими послылками, динамикой и настроением. Конфликт и контраст продолжают оставаться важнейшими элементами музыки King Crimson – в этой пьесе есть всё, от соло скрипки до грохочущей фьюжн-группы и квази-восточных унисонных линий. (Не верится, но – я, пока писал это, прослушал эту вещь на 45-й скорости, а моя дочь Лилия утром слушала ускоренный, по своему обыкновению, *Switched-on Bach*, так вот мне *показалось*, что “Larks' Tongues Part I” была длиннее. А вообще звучало довольно хорошо – структура имела более ясные очертания, чем когда-либо раньше.)

BOOK OF Saturday (Fripp/Wetton/Palmer-James). Задумчивая меланхолическая минорная баллада. Однако непохожая на ранние баллады Crimson: больше энергии, движения, напора, плюс несколько запутанных гармонических и ритмических моментов, выделяющихся на фоне фразеологии «4+4+4+4», как-то опешившей некоторые ранние песни.

EXILES (Cross/Fripp/Palmer-James). Станные kloкочущие перкуссивные звуки приводят нас к ещё одной не очень весёлой песне, в которой спетые куплеты чередуются с более свободными фрагментами без чёткого ритма. Переход между куплетами содержит замечательные (для рока) модуляции – Уэттон использует пару рецептов из гармонической поваренной книги Брамса/Procol Harum. Заметна способность и желание Бруфорда (более, чем у предыдущих барабанщиков KC) «держаться в стороне» – это скорее что-то из барабанной школы Ринго – что весьма уместно в такой песне, как “Exiles”.

Сторона 2

EASY MONEY (Fripp/Wetton/Palmer-James). Забавная вещь, с аккомпанементом на 4, а вокалом на 7. Создаётся чувство «пятого колеса в телеге». Но ясно, что метрические усложнения – это не то, что создаёт музыку. Несмотря на героические усилия Мура по созданию «смешных звуков», длинные инструментальные фрагменты так и не превращаются во что-то существенное.

THE TALKING DRUM (Cross/Fripp/Wetton/Bruford/Muir). Звуковые эффекты переходят в трезвучное басовое оstinato поверх устойчивого мягкого ритма перкуссии и барабанов; Кросс и Фрипп вступают с ладовыми соло (и, ей-Богу, это забавный лад) на тонике «ля», гамма «ля – си-бемоль – до – до-диез – ре-диез – ми – фа – соль-диез» с время от времени возникающими другими нотами, постепенное крещендо, внезапно прерывающееся *molto appassionato* ужасающими визгами, и тут же...

LARKS’ TONGUES IN ASPIC PART TWO (Fripp). С одной стороны, интеллектуальное метрическое упражнение (да, ребята, можете вы это сосчитать?) и загадочный этюд одно-, трезвучных и прочих экзотических аккордных взаимосвязей, а с другой – остро оригинальная и странно возбуждающая пьеса инструментального рок-н-ролла. Да, можно сказать, что ритмическая организация «вымучена», «натянута», «неестественна» и т.д. Но для Фриппа подобная музыка даёт исполнителям и слушателям возможность сосредоточиться, сосредоточиться так, как только сложная музыка может нас заставить. Попробуйте послушать эту вещь на 45 оборотах (прибавив баса для компенсации нижних частот) – я только что попробовал (на этот раз намеренно), и это звучало гораздо более «музыкально».

Динамический контраст составляет самую сущность музыки *Larks’ Tongues*. В конце концов, между громким и тихим существует психологическая разница, и в эпоху, когда компрессоры и ограничители сжали динамический диапазон записанной популярной музыки до такой степени, что нежное прикосновение к гитарной струне или чутко произнесённая вокальная фраза выходят из колонок на том же уровне громкости, что и целая синтезаторная группа на полном форсаже, ошеломляющие динамические контрасты *Larks’ Tongues* – это тонизирующее средство для ушей. Понимаете, о чём я?

Период “Starless”

10 и 11 февраля 1973 г. King Crimson сыграли два концерта в лондонском клубе Marquee – по словам Бруфорда, это было сделано для «чистого удовольствия и передышки», чтобы разрядить напряжение от интенсивных сеансов записи *Larks’ Tongues*. (Кроу 1973, 22) На первом концерте Мур уронил себе на ногу гонг, чем вызвал травму, достаточно серьёзную, чтобы помешать ему играть в следующий вечер. Бруфорд, считавший присутствие Мура фундаментальным для King Crimson, сказал, что надо отменить концерт, но остальные убедили его, что нужно продолжать играть квартетом. (Хотя Мур время от времени садился за установку, чтобы дополнить игру Бруфорда, его обычная роль сводилась к приданию концерту динамики своим оживлённым присутствием и к тому, чтобы придавать музыке блеск при помощи разнообразных перкуссивных инструментов, колокольчиков, мбир, пилы, погремушек, трещоток и разнообразных барабанов.)

King Crimson без Мура всё же сыграли второй концерт в Marquee, а вскоре после этого Мур совсем ушёл из группы, чтобы заняться своими другими – можно сказать, родственными – интересами: он стал монахом в одном шотландском монастыре.

Когда запись *Larks’ Tongues* была завершена, King Crimson – Фрипп, Бруфорд, Уэттон и Кросс – начали большие гастроли: Британия (9 концертов, 16-25 марта), Европа (9 концертов, 30 марта – 9 апреля); Америка (44 концерта, 18 апреля – 2 июля). Вернувшись в Лондон, Фрипп 4 и 5 августа в Command Studios записал вместе с Ино пьесу “Swastika Girls” (вторая сторона альбома *No Pussyfooting*). Августовские репетиции King Crimson заложили основу четырёх новых пьес – “Lament”, “The Night Watch”, “The Great Deceiver” и “Fracture” – которые появились на альбоме 1974 г. *Starless And Bible Black*.

Вскоре Crimson опять были в дороге – это были гастроли по Америке (19 концертов, 19 сентября – 15 октября), Британии (6 концертов, 23-29 октября) и Европе (18 концертов, 2-29 ноября). На сцене группа продолжала поражать публику и критиков виртуозностью, диапазоном и мощностью своей музыки и уникальным взглядом на вещи. Фрипп, признанный лидер King Crimson, многих озадачивал, а многих восхищал своим непроницаемым образом и шутивными разговорами со сцены. Как сообщают, 28 сентября он заявил публике в Милуоки: «Мы тут не для развлечения – мы интеллектуальная группа.» (Комментируя это замечание и саркастическую реакцию на него со стороны милуокского критика, Фрипп написал в *Молодёжном путеводителе по King Crimson*: «Нас удивляло, что так много людей воспринимали всё, что мы делали, столь серьёзно.») (YPG 27-28, *Milwaukee Sentinel*, 29 сентября 1973) Однако самым забавным в Фриппе было то, что он мог быть столь забавен в *правильном настроении*, и когда публика была настроена на его своеобразно архиерейское чувство юмора. Например, как сообщал журналист из *Variety*, 28 апреля на концерте в Нью-Йоркской Музыкальной Академии Фрипп выдал «короткую комическую репризу для популяризации их нового альбома» (*Larks’ Tongues*), и она вызвала «шумный смех». (Керб 1973А, 245) Когда 22 сентября King Crimson вернулись

в Музыкальную Академию, всё уже было не так весело: неполадки в их сложной звуковой системе вызвали более чем двухчасовую задержку, во время которой устанавливалась и настраивалась новая система. (*Керб 1973В, 272*)

Изнеможение от гастролей, технические проблемы, сюрреальные условия дорожной жизни, извечно сомнительные отношения между группой и публикой и проблематичная природа создания музыки в таких условиях научили действовать Фриппу на нервы. Концерты на спортивных аренах в Италии 12 и 13 ноября стали, по его словам, «поворотной точкой» в смысле его способности «мириться с чепухой», сопутствующей постановке рок-представлений. В одной из своих статей для журнала *Musician, Player and Listener* в 1981 г. Фрипп описал феллиниевское безумие, царившее в эти два дня в Турине и Риме: маоисты, требующие бесплатного входа на первый концерт, проламывают стеклянную стену; Кросс с Бруфордом напиваются за дорогим обедом, швыряют в воздух открытые бутылки с вином и оскорбляют партнёра промоутера-гомосексуалиста; коллекционеры билетов на концерты набивают карманы кассовыми чеками; служба безопасности за кулисами с автоматами наперевес; «правая рука» промоутера, вооружённый пистолетом, на глазах публики в кровь избивает обдолбанного хиппи за то, что он прошёл на сцену; отчаянная попытка сыграть на бис едва удаётся, потому что кто-то из публики выдернул сетевые шнуры. Отчёт Фриппа о всех этих неудачах – это миниатюрная классика рок-трагикомедии, но для нас мораль состоит в том, что эти концерты в Италии стали истинным началом конца King Crimson. Фрипп заканчивает свою историю так: «Спустя несколько месяцев King Crimson «прекратил существование» и я начал много говорить о маленьких, мобильных и разумных единицах.» (*Фрунн 1981В, 48*)

Ужасные гастроли 1973 г. завершились, и King Crimson в январе 1974 г. уединились в лондонской студии AIR, чтобы записать очередной альбом – *Starless And Bible Black*. (Название (Беззвёздный и библийски-чёрный) – цитата из Дилана Томаса. Желая впрыснуть немного легкомыслия в групповую обстановку, тяготеющую к серьёзности, Бруфорд полюбил давать альбому Crimson шуточные названия; этому он дал имя “Braless And Slightly Slack” («Без лифчика и слегка обвисшие»). (*ДеКертис 1984, 22*) Все вещи на *Starless* (кроме двух первых) были записаны со сцены на осенних концертах 1973 г., но отредактированы и смикшированы в студии. По существу живая природа альбома практически не привлекла внимания прессы, воспринимавшей *Starless* как студийный альбом; качество звука превосходно, а шум публики (за исключением отдельных редких криков) был мастерски удалён. Наверное, о том, что это концертный альбом, так никто и не догадался – пока Фрипп не раскрыл секрет в мелком шрифте *Молодёжного путеводителя*.

Таблица 6	
Происхождение песен на <i>Starless</i>	
<i>Сторона 1</i>	
"The Great Deceiver"	Лондонская студия AIR, январь 1974
"Lament"	Лондонская студия AIR, январь 1974
"We'll Let You Know"	Apollo, Glasgow, 23 октября 1973
"The Night Watch"	Вступительная часть - Concertgebouw, Amsterdam, 23 ноября 1973
"Trio"	Concertgebouw, Amsterdam, 23 ноября 1973
"The Mincer"	Parc des Exposition, Zurich, 15 ноября 1973
<i>Сторона 2</i>	
"Starless and Bible Black"	Concertgebouw, Amsterdam, 23 ноября 1973
"Fracture"	Concertgebouw, Amsterdam, 23 ноября 1973

Starless также был первым альбомом King Crimson (кроме концертного *Earthbound*), на котором не были напечатаны тексты песен – может быть, специально, дабы подчеркнуть неважность вербального содержания?³

* * *

STARLESS AND BIBLE BLACK

- David Cross: violin, viola, mellotron
- Robert Fripp: guitar, mellotron, devices
- John Wetton: bass and voice
- William Bruford: percussives

Сторона 1

THE GREAT DECEIVER (Wetton/Fripp/Palmer-James). Студийная запись. Дикое врубание блюзового риффа на гиперскорости. Секционная вещь на контрастах инструментальных и вокальных частей. Окольные намёки на Дьявола. В

³ Ленивый м-р Тамм просто не смог достать в капиталистических джунглях оригинального экземпляра. Но нас не проведёшь! (Помните, это писалось в 1990 г., CD ещё ходили в коротких штанишках) – ПК.

“The Great Deceiver” содержит единственный текст, когда-либо написанный Фриппом для песни King Crimson: «Сигареты, мороженое, статуэтки Девы Марии». Как он объяснил в 1980 г., слова навеяны прискорбной коммерциализацией Ватикана, в котором King Crimson побывали во время гастролей 1973 г. (*Yomms* 1980, 22) Мне почему-то вспоминается отрывок из автобиографии Дж. Г. Беннетта, духовного наставника, которому в 1974 г. было суждено оказать сильное влияние на Фриппа: «Я понимаю, насколько важно установить новое понимание Воплощения. Церковь сбилась с пути – как на консервативном, так и на модернистском фланге; в центре положение несколько не лучше. Католическая Церковь – это хранитель тайны, которую она не понимает; но таинства и их действие от этого не становятся менее реальными.» (*Беннетт, Свидетель, стр. 354*)

LAMENT (Fripp/Wetton/Palmer-James). Студийная запись. Медленная британская баллада, с развитием песни прорывающаяся в несколько более маниакальную область...что-то вроде Леннона в период *Белого Альбома*. Правда, у Beatles никогда не было джемовой коды длиной в несколько семидольных тактов.

WE’LL LET YOU KNOW (Cross/Fripp/Wetton/Bruford). Концертная запись. Инструментал. Как и во многих пьесах King Crimson, из намеренно хаотичных моментов шума постепенно вырастают мотивы, ритмы, мелодии: музыка...своего рода.

THE NIGHT WATCH (Fripp/Wetton/Palmer-James). Вступление и начало записаны на концерте. Ловко склеены со студийным телом песни. Классическая кримсоновская минорная баллада. Фактически незаконченный финал.

TRIO (Cross/Fripp/Wetton/Bruford). Концертная запись. Умиротворённая, созерцательная, тональная – не совсем в стиле импровизаций King Crimson III. Хотя Бруфорд тут не играет, он всё же включён в список сочинителей. Фрипп, в восхищении от сдержанности барабанщика в этом случае, позднее писал, что Бруфорд был награждён участием в авторстве, т.к. он «внёс тишину». (*Fripp 1981B*) Та же самая роль – сознательное олицетворение присутствия тишины – впоследствии время от времени отводилась какому-нибудь из членов Лиги Крафти-Гитаристов на их выступлениях.

THE MINCER (Cross/Fripp/Wetton/Bruford/Palmer-James). Концертная запись с несколькими наложениями. Ещё один пример того, что получалось у Crimson III в спазмах импровизации. Песня непостижимым образом кончается на середине – впечатление такое, что кончилась плёнка.

Страница 2

STARLESS AND BIBLE BLACK (Cross/Fripp/Wetton/Bruford). Концертная запись. Опять постепенное слияние из хаоса. Пьеса напоминает первую главу Книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.» Большая часть мелодического материала, который вы слышите, сыграна не Фриппом, а Дэвидом Кроссом, налагающим на искажение звука своей скрипки. Фрипп тем временем колдует за меллотроном. Тональный центр? – спросите вы. Такие пьесы могут звучать полной импровизацией, пока вдруг все чудесным образом не попадают в сильную долю в один и тот же момент. С King Crimson ничего нельзя знать наверняка. Как сказал Бруфорд: «То, что мы на самом деле хотим сделать – это упразднить различие между формальной композицией и импровизацией. Кое-какие из наших самых формальных пассажей звучат как импровизация – и наоборот.» (*Розен 1983, 23*)

FRACTURE (Fripp). Концертная запись. Фрипп выдаёт типично нервное угловатое остинато. В этой пьесе многое основано на целотонных гаммах. Одна из самых серьёзно разработанных пьес периода King Crimson III, “Fracture” ставит жёсткие технические требования. «Одна из причин, почему я написал “Fracture” именно в такой манере», - говорил Фрипп, - «это желание поставить себя (и группу) в такую ситуацию, когда нужно упражняться и репетировать каждый день, потому что вещь очень трудная.» (*Розен 1983, 23*)

Период “Red” и распад King Crimson III

Вдохновение время от времени продолжало посещать группу, но на поздних стадиях King Crimson III импровизации становились всё более разочаровывающими. У Дэвида Кросса, например, уже в феврале 1974-го были сомнения: «Меня иногда беспокоит то, что мы делаем – мы уходим очень глубоко, и наша музыка зачастую представляет собой пугающее выражение некоторых аспектов мира и человечества. Важно, кроме этого, иметь и песни, написанный материал – чтобы уравновесить это и не совсем сойти с ума... В этой группе у нас был только один момент истинного спокойствия в импровизации – одна вещь, которую мы сделали только на скрипке, басу и гитаре на концерте в Амстердаме. По большей же части наши импровизации рождаются из ужаса и паники.» (*YPG 29, Sounds, 9 февраля 1974*) (Видимо, «моментом спокойствия» было как раз *Trio* со *Starless*; он перепутал инструментовку – на самом деле там звучат скрипка, флейта (меллотрон) и гитара.⁴)

В майском интервью Фрипп обнародовал свои собственные сомнения. Группа всё ещё пыталась импровизировать на сцене. Фрипп объяснял: «Что мы делаем на концертах? Ну, скажем – «Билл, начинай играть, а мы за тобой.» Но поскольку эта группа не имеет очень тонкого слуха или сильного интереса к тому, что играют все остальные, в настоящий момент её импровизационные возможности чрезвычайно ограничены, и дело сводится в основном к индивидуальным демонстрациям, нежели к развитию какой-то совместной импровизации... Меня очень огорчает, что я не могу заставить остальных участников группы так же сильно интересоваться моей игрой, как я интересуюсь их игрой.» (*Розен 1974, 35*) Если один из основных, по его мнению, *смыслов существования* группы пришёл в упадок, нет ничего удивительного в том, что Фрипп начал терять интерес к тому, чтобы группа продолжала жить дальше. Но, как мы вскоре увидим, были и другие причины.

⁴ А если уж совсем точно - скрипка, меллотрон и бас.

После студийной работы в январе 1974 г. King Crimson (хотя Фрипп о том и не подозревал) был на последнем издыхании. Группа предприняла ещё три гастрольные поездки: Европа (11 концертов, 19 марта – 2 апреля); Америка (17 концертов, 11 апреля – 5 мая); и последнее турне по Америке (21 концерт, 4 июня – 1 июля). Концертный альбом *USA*, выпущенный в апреле 1975 г., был записан в конце этого последнего турне по США: песня “Asbury Park” в Эсбери-Парк-Казино (Нью-Джерси) 28 июня, а остальные – через два дня в Пэлас-Театре в Провиденсе, Род-Айленд.

USA

- David Cross: violin and keyboards
- Robert Fripp: guitar and mellotron
- John Wetton: bass and voice
- William Bruford: percussives

USA ясно показывает, что если говорить о *звучании*, то в тот период между живым и студийным King Crimson было мало (или не было вообще) разницы. В концертных вариантах “Larks’ Tongues In Aspic Part II”, “Lament”, “Exiles” и “Easy Money” чрезвычайно мало заметных различий по сравнению со студийными версиями. В некоторых местах довольно неровный, с меньшим динамическим диапазоном, и совсем не так прекрасно записанный, как те же вещи на студийных альбомах, *USA* тем не менее демонстрирует, что самый поздний КС III был в высшей степени способен на качественное концертное выступление.

В единственной новой вещи (“Asbury Park”) King Crimson непосредственно и без затей импровизирует в размере 4/4 – Фрипп и Кросс вставляют классические запылы на фоне отточенных мелодических басовых линий Уэттона и бодрой барабанной работы Бруфорда, но чувствуется определённый недостаток группового сознания: в длинных частях это четверо отдельных музыкантов-виртуозов, дующих в свои собственные дудки.

Буйные вопли толпы во время тихого вступления к “Exiles” дают представление о затруднительном положении, в котором находился Фрипп – т.е., как бы мне настолько разбить их ожидания, чтобы заставить заткнуться и послушать.

USA завершается исполнением «Человека-Шизофреника». Поскольку альбом был выпущен уже после *Red*, создаётся ощущение, что Фрипп искал некоего обрамления всему записанному наследию King Crimson, которое было начато шестью годами раньше той же самой песней. В нижней части обратной стороны обложки *USA* видны маленькие буквы: “R.I.P.”⁵.

* * *

С живым воплощением King Crimson после гастролей “USA” действительно всё было кончено, но в то время этого никто не осознавал – даже Фрипп, сказавший о последнем концерте (1 июля 1974 г., Центральный Парк Нью-Йорка): «Мне кажется, так мощно мы не играли с 1969 года.» (*YPG 30, 1 июля*) Через неделю группа – минус Кросс – уже работала в лондонской студии над альбомом, который стал известен как *Red*. Однако альбом был выпущен только после того, как Роберт Фрипп в одностороннем порядке распустил группу и в интервью выдвинул три причины, по которым Король был должен умереть: «Во-первых, это является выражением перемен в мире. Во-вторых, когда-то я считал, что быть частью такой группы, как Crimson – значит получить лучшее гуманитарное образование, доступное молодому человеку; теперь я знаю, что это не так. И в-третьих, те энергии, которые сопряжены со стилем жизни этой конкретной группы и с её музыкой, больше не имеют ценности для моего образа жизни.» (*YPG 31, Melody Maker, 5 октября 1974*)

На космическом уровне – т.е. на уровне изменения ситуации в мире – Фрипп говорил о радикальном переходе от старого мира к новому. Старый мир характеризовался динозавроподобными учреждениями, общественными организациями, корпорациями, рок-группами – как сказал Фрипп, «большими, громоздкими, и без особого ума.» (*Там же.*) Глядя в будущее, Фрипп предвидел «десятилетие значительной паники в 90-е – крушение колоссальных размеров. Спад уже начался... Тут дело не в каком-то роковом предопределении – для процветания нового мира старый должен умереть. Но эра депрессии 30-х по сравнению с этим апокалипсисом будет выглядеть воскресным пикником. И я буду дуть в сигнальный рог из-за боковой линии.» (*Дав 1974, 14*)

На уровне музыкальной индустрии, у Фриппа возникли тяжёлые сомнения: будучи динозавром, «рок-н-рольный бизнес построен на фальшивых от начала до конца ценностях – непостоянных и главным образом вредных, хотя это и не бросается в глаза.» (*Там же.*) Впоследствии, в конце 70-х, Фрипп разработал систематизированную критику порядков музыкальной индустрии и опубликовал её в журнале *Musician, Player & Listener*. Теперь же он знал только то, что с него хватит, и стремился к будущему, в котором неуклюжих чудовищ-роботов из мезозойского периода, считающихся в 1974 г. рок-группами, заменят «маленькие, независимые, мобильные, разумные единицы». (*Термин МАЛЕНЬКАЯ НЕЗАВИСИМАЯ МОБИЛЬНАЯ РАЗУМНАЯ ЕДИНИЦА стал в конце 70-х – начале 80-х Фриппизмом №1. Его первое появление в печати произошло, видимо, в статье Melody Maker 5 октября 1974 г.*)

На уровне своей собственной роли в рок-н-рольном цирке Фрипп уже давно испытывал разочарование. На концертах, подобных уже описанным выступлениям в Италии, «само представление проходило вполне хорошо» (по словам Фриппа), но артистический метод King Crimson стал просто зверским: «Мы расплющивали публику звуком в течение 40 минут, чтобы обеспечить 10 минут эксперимента. Потом внимание рассеивалось и мы в течение получаса возводили новый этаж грохота, чтобы измочаленная толпа получила то, за что заплатила и ушла домой довольная.» (*Фрипп 1981В, 114*) В другом месте Фрипп с отчаянием говорил о своём ощущении, что марихуана и ЛСД 60-х

⁵ Rest In Peace - «Покойся в мире» - стандартная надпись на могильном памятнике. – ПК.

постепенно сменились кокаином, спидболом и алкоголем 70-х, и этому сдвигу соответствовала перемена в поведении публики.

Это искусство? Это магия? Это музыка? Группа отбивается от публики, которая либо находится в бесчувственном ступоре, либо искусственным образом взведена; сражается с коллективной агрессией пяти тысяч человек, используя для этого собственные ограниченные запасы энергии, вечер за вечером – и это достигается, по выражению Фриппа, только «за счёт создания чего-то, имеющего высшую природу.» (YPG 31, *Melody Maker*, 5 октября 1974)

На личном уровне перед Фриппом стоял вопрос продолжения собственного «образования» (именно так он описал своё затруднение); он считал, что должен был распустить King Crimson, «потому что я не понимал, как я смогу одновременно быть музыкантом и человеком» (Козак 1981, 10) Но была и более глубокая, и, вероятно, решающая причина того, почему King Crimson нужно было отправить на покой – это непреодолимо мощное личное переживание, которое, насколько я знаю, Фрипп не решался обнародовать ещё лет пять после этого: видимо, потому, что ему потребовалось долгое время, чтобы понять, что на самом деле произошло. Когда в 1979 г. он всё же заговорил об этом с журналистом *Melody Maker* Алланом Джонсом, то сказал, что когда давал интервью сразу после распада Crimson, то не знал, как это объяснить.

У меня было какое-то мимолётное впечатление... Мне просто снесло крышу. Проще не объяснишь. И в период с трёх до шести месяцев я просто не мог функционировать... Моё «я» куда-то исчезло. Я на три месяца потерял своё «я». Мы записывали “Red” и Билл Бруфорд спрашивал: «Боб, что ты думаешь?» А я отвечал: «Ну...» и там, внутри, думал: «как я могу что-нибудь знать? Кто я такой, чтобы высказывать мнения?» И говорил: «Как сам считаешь, Билл. Да, как тебе хочется.»...Понадобилось от трёх до шести месяцев, прежде чем выросла определённая личность Фриппа – т.е. выросла до такой степени, чтобы я смог участвовать в обычном шулерском бизнесе... (Джонс 1979А, 19)

Учитывая атмосферу «скороварки», в которую его пять лет погружала преданность вечно неосозаемой, но пылко воспринимаемой идее King Crimson – рождающиеся и рушащиеся надежды; чуткое восприятие фальши окружающих ценностей; постоянная нестабильность группы; отзывы в прессе – то восторженные, то клеветнические; неуверенность в собственных целях и достоинствах, а также средствах их достижения – наверное, было бы нетрудно объяснить потерю Фриппом своего «я» в банальных психологических понятиях. Но поступить так – значило бы не заметить и ополщить фундаментальный пункт – т.е. Фрипп, попросту говоря, испытал откровение. «Последней соломинкой» оказался текст лекции Дж. Г. Беннетта, которую Фрипп прочитал вечером перед тем днём, когда должна была начаться запись *Red* – это была «Вторая Инаугурационная Речь» для беннеттовской Международной Академии Непрерывного Образования в Шерборне. Текст был напечатан в приложении к книге Беннетта *Есть ли жизнь на Земле?*. Именно тогда Фрипп впервые столкнулся с учением Беннетта, который, в свою очередь, был учеником пресловутого Георгия Гурджиева и встречался с многими ведущими мистиками-искателями XX в. (Шруэрс 1979, 16) Беннетт и Гурджиев учили, что люди обычно проживают свои жизни в относительно бессознательном состоянии; некоторые методы Беннетта и Гурджиева, использовавшиеся для «пробуждения» их студентов, будут рассмотрены в следующей главе. Первое столкновение Фриппа с идеями Беннетта потрясло его и ускорило крупную перемену в его жизни.

И Уэттон, и Бруфорд выразили сожаление по поводу одностороннего решения Фриппа распустить группу. Бруфорд, бросивший крайне успешный Yes для того, чтобы стать членом King Crimson и рассматривавший Crimson как уникальную возможность расширения своих музыкальных горизонтов, из всех сил старался отнестись к этому философски: отмечая, что завидное положение Crimson в музыкальном мире было результатом многих лет тяжёлого труда и музыкантов, и менеджеров, и преданной гастрольной бригады, и что увидеть, как всё это разбивается вдребезги, было «мягко говоря, неприятно», он тем не менее сказал, что сможет справиться с этой неприятностью, поскольку она является выражением «фальшивой привязанности к [материальным] вещам». (YPG 32, *Sounds*, 12 октября 1974) Однако несмотря на внешний стоицизм, Бруфорд был глубоко расстроен.

Уэттон (по его собственной оценке) внёс в King Crimson не так много, как Бруфорд, а также не жертвовал ничем особенным для того, чтобы стать участником группы. Но вспоминая то время, он признался, что был «крайне зол, когда группа распалась. Тогда я не мог этого принять... Роберт позвонил и объяснил, почему он не может работать так, как мы работали раньше. Ему казалось, что мир движется к концу и он хочет к этому подготовиться. А я сказал: «Да, конечно, хорошо, но давай сначала сделаем хорошие гастролы.»» (Розен 1983, 23) (И в самом деле, планы очередного турне King Crimson существовали – причём один из основателей King Crimson Ян Макдональд возвращался обратно в группу. Уже начались репетиции, и тут Фрипп выдернул шнур.)

* * *

RED

- Robert Fripp: guitar and mellotron
- John Wetton: bass and voice
- William Bruford: percussives

При участии:

- David Cross: violin
- Collins, Mel: soprano saxophone
- Ian McDonald: alto saxophone
- Robin Miller: oboe
- Marc Charig: cornet

Итак, вернёмся в июль 1974 г. Фриппу снесло крышу, и он, не имея собственного «я», вместе с Биллом Бруфордом и Джоном Уэттоном продолжал студийную запись *Red*. В альбоме участвовали как несколько бывших участников King Crimson (Дэвид Кросс, Мел Коллинз, Ян Макдональд), так и приглашённых музыкантов (Робин Миллер, Марк Чериг). *Red* – это своеобразно ретроспективный альбом: названия вещей («Красный», «Падший ангел», «Ещё один красный кошмар», «Провидение», «Беззвёздный») – как грани алмаза, внутри которого теплится миф-метафора King Crimson. Эффектная чёрно-белая фотография группы на обложке (первая фотография участников группы на пластинке King Crimson⁶), сделанная в освещении, при котором лица видны лишь наполовину, напоминает (намеренно или нет) обложку *Meet The Beatles*, навсегда запечатлившуюся в памяти поколения. (По словам Фриппа, фотография группы была идеей Марка Фенвика – одного из трёх директоров EG Management. Фрипп не хотел, чтобы на обложке были лица музыкантов – это напоминало ему не так *Meet The Beatles*, как какой-то альбом Grand Funk Railroad.) На обороте обложки помещена строгая фотография стрелочного индикатора, указывающего на красную область (опасность, перегрузка). *Red* был издан в начале октября.

Сторона 1

RED (Fripp). Изумительно нетвёрдо-непостоянный, дьявольски текучий инструментал, демонстрирующий теперь уже укоренившуюся склонность Фриппа к странным метрическим схемам, взаимосвязям основных тонов целотонных гамм и мелодическим поворотам. В повторяющейся главной теме господствующий интервал между гитарой (сопрано) и басом – тритон; этим же созвучием композиция заканчивается. В традиционной тональной музыкальной теории тритон (названный так потому, что он охватывает три целые ступени или тона, в данном случае интервал ми – ля-диез) считается одним из самых диссонансных фундаментальных интервалов в музыке: если в университетском задании по гармонии вы включите в финальный аккорд тритон, то вам вернут его с красной пометкой. Из-за своего жгуче-грубого сомнительного звучания средневековые теоретики называли тритон *diabolus in musica* («дьявол в музыке»), а некоторые из них вообще запрещали его использовать. Метафора King Crimson глубже, чем можно подумать.

FALLEN ANGEL (Fripp/Wetton/Palmer-James). Кажется, что это будет просто благовоспитанная маккартниобразная баллада; затем врывается искажённая гитара, в средней части используется пятый лад гармонической минорной гаммы; обратный переход к балладной теме; минорно-гармоническое затухание.

ONE MORE RED NIGHTMARE (Fripp/Wetton). Опять эта проклятая тритонная схема, эти «сучковатые» целые тона, эти безумные метрические перемены, эти знаменитые бруфордовские вставки – стук по куску листового металла. Кажется почти невероятным, что это тот самый Фрипп, который несколько кратких лет назад сделал нежный *Islands* – альбом, который, как говорят, один из участников КС II назвал «воздушно-неземным куском дерьма»: в этой музыке есть настоящая мощь. (*Маламут 1974*, 69)

Сторона 2

PROVIDENCE (Cross/Fripp/Wetton/Bruford). Эта пьеса была записана на концерте в Пэлис-Театре в Провиденс, Род-Айленд, 30 июня 1974 г. – там же, где и большая часть *USA*, за день до последнего выступления King Crimson III в Нью-Йорке. Она начинается с нежного соло скрипки и уходит в свободную импровизацию, своей эксцентричностью напоминающую “Moonchild” – но в “Providence” есть напряжение и такой уровень агрессии или даже зла, которого в “Moonchild”, со всей её сумрачной невинностью, конечно, не было.

STARLESS (Cross/Fripp/Wetton/Bruford/Palmer-James). Опять воспоминания о прошлом, и не только из-за названия песни: минорные звуки меллотрона и полные достоинства барабаны в начале напоминают “Epitaph”. Но “Starless” оказывается не просто ещё одним мрачно-минорным меллотронным эпосом, хотя и имеет подходящую продолжительность (более 12 минут). “Starless” – это великий синтез в одной единой (пусть и сочинённой коллективно) композиции нескольких стилей, культивируемых Фриппом и его разнообразными сообщниками с 1969 г.: медленной меланхоличной минорной эпической баллады; раздражающего основанного на риффе линейного контрапункта; чрезвычайно быстрой неистовой групповой игры и импровизационно-композиционных элементов, связанных таким образом, что разделить их практически невозможно. И однако “Starless” представляет собой нечто большее, чем всё это: по моему мнению, это просто самая лучшая композиция, когда-либо записанная группой. Кроме того, это единственная пьеса King Crimson, от которой я плакал – слезами, которые обычно возникают при непосредственном контакте с тем, что мы невразумительно называем «артистическим величием», но которые на самом деле являются удивительной и редко являющейся нам тайной, заключённой в самом сердце человеческого опыта.

Проклятие учёного-журналиста-музыканта состоит в том, что ему приходится разрывать, расчленять и потрошить то, что он любит – в тщетной и, может быть, бесцельной попытке свести первоначальное впечатление от музыки к словам, формулам, теориям, схемам, диаграммам, числам и т.д. – упражнение, приятное для интеллекта, но несколько болезненное для сердца. Следовательно, последующее изложение – не для слабонервных, и если читателю нет особого дела до формального музыкального анализа, он может просто пропустить его. С другой стороны, чтобы не

⁶ Если не считать вклады (разворота американского издания) *Islands*. – ПК.

загнать себя в угол полной тщетности всего предпринимаемого, позвольте заявить – я верю, что правильно сделанный анализ может быть действенной формой перевода с языка сердца на язык ума. А поскольку ум и сердце обычно не имеют особой привычки дружелюбно беседовать, то может быть, это предприятие переводчика не совсем бесполезно. Слушая музыку, вы можете кое-что предположить о чувствах самих музыкантов, и открыть дверь в этот мир чувств внутри себя; серьёзно анализируя музыку, вы можете получить отдалённое представление о том, как мыслят музыканты (и поверьте мне, они мыслят, и должны мыслить – для того, чтобы создать столь связную и последовательную пьесу, как “Starless”), и в этом процессе позволить своему интеллекту войти в симпатический резонанс с умами тех, кто делает музыку.

Голова и сердце. Впоследствии Фриппу было суждено разработать систему музыкальной практики, основанную на «руках, голове и сердце», где «руки» представляют физический контакт с инструментом и с самим физическим миром ощущений. Мы можем обращаться к голове и сердцу, сочиняя такую книгу, как эта; насчёт рук я не так уж уверен – т.е., насчёт обращения к самому физическому присутствию музыки в живой ситуации. Я склоняюсь к предположению, что большее, что можно сделать в этих строчках – это осознавать своё тело (или, по крайней мере, попытаться полностью избежать потери контроля над ним) в процессе писания и чтения.

“Starless” – это длинная (12’18”) секционная композиция, созданная в форме, распадающейся на три основные части; хотя её нельзя назвать хрестоматийным примером классической сонатной формы, аналогия с её трёхчастной (изложение – развитие – реприза) структурой всё же соблазнительна:

Песня – Изложение
Структурированное инструментальное крещендо – Развитие
Свободное резюме Песни – Реприза (без вокала)

Как и в классической сонатной форме, вступительная часть “Starless” излагает несколько музыкальных идей (тем); в структурированном инструментальном крещендо есть что-то от свободной, фантазийной, ассоциативной, затягивающей, полностью сочинённой, квазимпровизационной природы части «развития»; а в репризе содержатся обе темы изложения – но в новом, трансформированном аспекте. Вступительная «песенная» часть остаётся в одной тональности (без модулирующего «моста» ко второй тональности, как в сонатной форме); а инструментальная часть не развивает идеи вступительной песни (в отличие от сонатной части «развития»), а построена на совершенно новом материале. Но по большому счёту эти факты не дисквалифицируют “Starless” как сонатную форму; сонатные формы Моцарта – это одно, Бетховена – другое, Шёнберга – уже третье; сонаты Бартока опять же принадлежат к другому виду. С развитием истории музыки сонатная форма стала весьма податлива. К тому же я не думаю, что это так уж важно – собирались ли Фрипп с соавторами творить в сонатной форме, и знал ли кто-нибудь из них, что вообще такое сонатная форма (Фрипп и Кросс, наверное, знали; остальные – наверное, нет). Когда в 1988 г. я встретился с Брайаном Ино и он просматривал мою книгу о его музыке, его глаза загорелись, увидев один из аналитических фрагментов, и он сказал со смешком: «Я и не знал, что эта моя пьеса в дорийском ладу.» Но это было так, и он был рад узнать это головой – хотя сочинял её только ушами. Аналогия с сонатой, наверное, может дать тем, кто знаком с развитием сонатной формы в истории музыки, шанс *услышать* “Starless” более полно и всесторонне.

Более подробно формальная структура “Starless” показана в таблице 7.

В общем “Starless” можно рассматривать как тщательно упорядоченную волну энергии: к концу инструментального крещендо музыка достигает столь отчаянного пика, что кажется, будто дальше уже некуда – но, как часто происходит, например, в кодах Бетховена, в этот кульминационный момент вас как будто хватают за шкуру и швыряют в гиперпространство. В репризе материалы изложения и крещендо соединяются, преобразуются и насильственно переводятся на совершенно новый уровень энергии средствами динамики, темпа и оркестровки.

Странная меланхолия, первоначально выраженная в словах песни («Отзывчивость старых друзей / жестокая кривая улыбка / и в этой улыбке мне чудится пустота / беззвёздная и чёрная как Библия») в репризе, в отсутствие слов, углубляется и очищается. Инструментальное повторение первой темы и финальная минорная концовка передают всю тяжесть трагедии.

“Starless”, со своей мрачной глубиной, своеобразием формальной концепции, акцентом на экстремальных контрастах в пределах одной пьесы, стремлением связать музыкальные жесты с состояниями, качествами, градациями и степенями психической энергии, и – наверное, прежде всего – ослепительной мощью исполнения, представляет собой реализацию всех тенденций музыкального манифеста Фриппа с самого начала. Финальная каденция “Starless”, от которой дыбом встают волосы, захлопывает дверь за первым периодом деятельности King Crimson, и, можно сказать, за всей эрой раннего прогрессивного рока. Когда Фрипп вновь появился на музыкальной сцене со своими сольными проектами и с новым, исключительно рациональным составом King Crimson, эта музыкальная сцена уже кардинальным образом изменилась.

* * *

Таблица 7
Формальный план "Starless"

ПЕСНЯ – ИЗЛОЖЕНИЕ (4'17")

Размер: 4/4 Темп четвертной ноты = 63 уд/мин.

- 1.) Тема №1: инструментал (гитарная мелодия) – соль минор.
- 2.) Тема №2: 2 куплета, каждый с припевом -- соль минор.
- 3.) Тема №1: инструментал (гитарная мелодия) – соль минор.
- 4.) Тема №2: 3-й куплет, с припевом -- соль минор.

СТРУКТУРИРОВАННОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ КРЕЩЕНДО (4'37")

Бас в 13/8 Темп восьмой ноты = 114 уд/мин.

- 5.) Басовое остинато, повторяемый мотив электрогитары становится всё выше, постепенно вступают барабаны и перкуссия - до минор, с заметным тритоном (до – фа-диез, в басовом остинато и диссонантных хроматических нотах в гитарном мотиве.
- 6.) Короткий переходный эпизод (3/8, темп четверти с точкой = 116 уд/мин.).

СВОБОДНАЯ РЕПРИЗА (3'02")

- 7.) Новая структура для всей группы с ведущей импровизацией на саксофоне, басовое остинато (13/8, темп восьмой ноты = 320 уд/мин., повторяемые гитарные ноты, сходные с частью "крещендо" -- до минор.
- 8.) Тема №2: саксофонное повторение мелодий «куплета» и «припева» из изложения, гармонические перемены заменяются бас-педалью, по сравнению с первоначальным вариантом темп сильно ускорен (4/4, темп четверти = 160 уд/мин., -- мелодия в соль-миноре, точка бас-педали – до.
- 9.) Полная структура – см. раздел 7.
- 10.) Исключительно эффективная модуляция оригинальной тональности соль-минор, тема №1: саксофонное повторение гитарной мелодии, в тембрах скорее хард-рока, чем баллады-фантазии, громче и быстрее (4/4, темп четверти = 80 уд/мин.).

Глава 7. «Отпуск».

Жизнь, в которую вмещалась Фортуна, подобна стремительному потоку. Она бурна и грязна; её трудно обойти и она всецело владеет духом; она шумна и непродолжительна.

- приписывается Эпиктету.

King Crimson можно рассматривать как экспериментальную лабораторию по сплетению и расплетению живых музыкальных стилей ради создания «рекомбинантного до-ре-ми» (если воспользоваться фразой из недавней книги Билли Бергмана и Ричарда Хорна). В этом отношении Фрипп немного напоминает мне Майлса Дэвиса: это электромагнит с неуловимой энергетикой, в чьё силовое поле оказались вовлечены многие ведущие музыканты – их музыкальные гены перетасовывались и они выбрасывались обратно в мир, имея уже другие взгляды. Несколько выпускников Crimson нашли себе менее экспериментальные, но более доходные области деятельности – Грег Лейк (Emerson Lake & Palmer), Ян Макдональд (Foreigner), Боз Баррелл (Bad Company), Джон Уэттон (Asia) и Билл Бруфорд (гастролировавший в 1976 г. с Genesis). Выпускники КС делали и сольные альбомы: Макдональд и Джэйлс (*McDonald and Giles*, 1971), Гордон Хаскелл (*It Is and It Isn't*, 1971), Пит Синфилд (*Still*, 1973) и Бруфорд (четыре альбома с 1978 по 1981 г.).

Британский рок, особенно британский прогрессивный рок (что бы ни значило слово «прогрессивный»), похож на клуб или избранное общество: чем больше о нём узнаёшь, тем сильнее кажется, что практически все члены клуба в разное время играли практически со всеми остальными. Можно начать практически где угодно, и проследить сколь угодно много взаимосвязей: например, Cream – Blind Faith – Traffic. Потом оказывается, что гитарист Traffic Дэйв Мэйсон был сопродюсером дебютного альбома Family; басист Family Джон Уэттон одно время играл в Roxу Music; в первом составе Roxу Music играл Брайан Ино, а на его пластинках играл в качестве гостя Фил Коллинз, который был барабанщиком Genesis, а Питер Габриэл из Genesis работал с Фриппом, в чьей группе League Of Gentlemen участвовал бывший клавишник ХТС Барри Эндрюс, а басистка League Of Gentlemen впоследствии играла в Gang Of Four. И так далее.

Было бы глупо сказать, что Фрипп (или любой другой) был в *самом центре* этой спутанной массы скрученных двойной спиралью и постоянно мутирующих нитей. Однако Алый Король несомненно был одним из рибосомных фокусов творческого синтеза и в своей эксцентрической манере касался всех музыкантов, с которыми работал, и оставил хорошо заметный след в истории рока начала 70-х и более позднего времени.

Кто из классиков-тяжеловесов прогрессивного рока оставил более убедительное наследие, чем King Crimson? Yes к 1974 г. перешли все мыслимые границы напыщенности (хотя и продолжали играть к великому восторгу народа); Emerson Lake & Palmer своими 36-ю тоннами аппаратуры, неестественными лазерными вспышками и психоделическим мюзик-холльным блеском фактически играли на публику; Procol Harum с пластинкой *Exotic Birds And Fruit* скатились в однообразные повторения и застой – это уже нельзя было назвать даже тенью тех жизни и души, что были у них когда-то. Глядя на подобные примеры выдыхающихся динозавров, и слушая пластинки всех этих групп сегодня, я остаюсь с чувством, что музыка King Crimson того периода звучит бесконечно менее старомодно – Фрипп, хоть и спотыкался время от времени, никогда не терял из виду цель. Совершенно ясно – он занимался этим ради музыки. Можно заметить, что Фрипп, распуская в 1974 г. King Crimson, просто знал, когда нужно уйти; как и Beatles в 1970-м, он знал, что мечта кончилась, что идти дальше по привычной дороге наверняка значило бы творческую смерть. Но ведь это и есть один из признаков высшего творческого таланта – точно знать, когда уйти, когда начать искать новую мечту.

Как уже было отмечено в предыдущей главе, Фриппа особенно раздражал коммерческо-промышленный аспект всего этого рок-представления. В октябре 1974 г., объясняя причины распада King Crimson газете *Melody Maker*, Фрипп сказал, что успешные рок-группы часто «создаются для того, чтобы удовлетворить некую потребность, но теперь сложилась ситуация, когда они, будучи творческими людьми, вынуждены сами создавать потребности – для того, чтобы продолжать существовать. Другими словами, они становятся вампирами.» (YPG 31, *Melody Maker*, 5 октября 1974) Что касается собственно музыки, в 1987 г. Фрипп сказал, что ранний прогрессивный и арт-рок – это «топорное попури из плохо переваренных и неправильно понятых музыкальных форм.» (*Дилиберто* 1987)

Было впечатление, что не осталось непокорённых миров, что данный набор возможностей исчерпан. Но для артиста оставаться на одном месте значит идти назад, перестать расти – значит умереть.

Что касается самого Роберта Фриппа – который распустил King Crimson перед лицом непреодолимых (как ему казалось) космических, деловых и личных препятствий и фактически стёр себя с музыкальной сцены – то тогда, в конце 1974-го, он действительно исчез и с «сорванной башней» бесцельно бродил, не имея собственного «я». Срок фаустовского договора кончился, как ленноновская мечта, и его загнала в угол сама музыка. Создание осмысленной музыки больше не казалось реальной возможностью.

Однако Фрипп хотел разделаться с незаконченными делами, и действительно, осуществил это в нескольких проектах – в частности, он составил *Молодёжный Путеводитель по King Crimson*, двойной альбом «лучших вещей», в котором бросалось в глаза отсутствие «Человека-Шизофреника». Альбом содержал подробную хронологию King Crimson I-III, составленную Фриппом из рецензий на пластинки и концерты, интервью с музыкантами и страничек собственного дневника. В этот же период он занимался подготовкой к выпуску USA, записал вместе с Ино пластинку *Evening Star* и с ним же выступил на нескольких небольших концертах в Европе.

После распада King Crimson III Фрипп рассчитал, что ему хватит денег на три года. (Дав 1974, 14) И в самом деле, даже в своём дезориентированном состоянии он вынашивал личный трёхлетний план, включавший в себя

подготовку, уход и восстановление. Деятельность первого года (завершение своих дел) должна была подготовить его к решительному уходу из музыкальной индустрии – и фактически из внешнего мира – в беннеттовское Международное Общество Непрерывного Образования в Шерборн-Хаусе, после чего он должен был изучить внутренние и внешние «ландшафты» и решить, что делать дальше.

Вполне возможно, что трансформационный опыт Фриппа в Шерборне – который является косвенным предметом этой главы – нельзя понять человеку, не испытавшему чего-то подобного. Однако очень может быть, что получить об этом некое представление можно в обзоре исторических декораций этого опыта. Поскольку столкновение Фриппа с традицией Гурджиева-Беннетта глубоко повлияло на его последующую музыку и общественное положение, и поскольку в музыкальной прессе, рецензирующей его деятельность, появлялась лишь самая поверхностная информация об этой традиции, я даю здесь несколько более существенное изложение – для заинтересованного читателя.

В последние годы Фрипп публично дистанцировался от традиции Гурджиева-Беннетта, предпочитая утверждать, что говорит только от имени своей собственной школы – «Гитар-Крафта». Однако не так уж давно он вставлял записи голоса Беннетта в свои альбомы, а в статьях цитировал Гурджиева. Может быть, частично эта теперешняя политика сдержанности вызвана открытой враждебностью рок-прессы и насмешками над очевидным обращением Фриппа к «мистическому культу» – хотя, насколько я понимаю, в работе Гурджиева не было ничего ни от мистики, ни от культа.

Гурджиев

Кто такой был Георгий Иванович Гурджиев? Похоже, что даже когда он был жив – он умер в 1949-м, а дата его рождения точно не известна, скорее всего 1877 – задав такой вопрос десяти знающим его людям, вы могли получить десять разных ответов. Беннетт написал биографию Гурджиева, и его окончательная оценка этого человека говорит о том, что он был «больше чем Учитель и меньше, чем Пророк. Он был человеком с подлинной миссией, и ей он посвятил всю свою жизнь. Ему требовались люди, способные понять его идеи, и в то же время он был вынужден делать саму идею тёмной и трудной для понимания. Следовательно, он должен был искать тех, кто мог приобрести требуемую проницательность, а также целеустремлённость – для того, чтобы двигать его работу дальше. Сегодня [1973], через 24 года после его смерти, в разных частях света есть 30-40 человек, способных передавать его учение, но очень немногие могут разглядеть за этим человеком его идею.» (*Беннетт, Свидетель, 379*)

После смерти Гурджиева работа по его методу продолжалась в формальных и неформальных группах, разбросанных по многим странам. Всякая попытка проникнуть в истинный смысл работы Гурджиева ведёт к неизбежному заключению, что этот смысл можно понять только после непрерывных усилий в течение месяцев и лет – при помощи самонаблюдения, определённых упражнений, выполняемых под руководством квалифицированного учителя, и самоотверженной работы над собой в составе группы таких же искателей, поддерживающих друг друга. Гурджиев преподавал не столько доктрину или вероисповедание, сколько метод или способ – и понять этот способ из книг считалось невозможным.

Тем не менее он сам написал несколько книг, а с течением времени порядочное число его последователей (часто после сильного зубовного скрежета и переоценки ценностей – учитывая общепризнанно непередаваемую природу предмета) в разные годы также выпустили в печать свои соображения относительно Гурджиева, его идей и методов. В 1985 г. Дж. Уолтер Дрисколл в сотрудничестве с Калифорнийским Фондом Гурджиева опубликовал книгу *Гурджиев: аннотированная библиография* – замечательный список более 1700 книг, статей, рецензий, неопубликованных рукописей и других предметов на английском, французском и других языках. Пользуясь этим источником, можно получить существенное представление об этой загадочной личности и глубокоом впечатлении, произведённом им на любого, кому повезло (или не повезло) столкнуться с ним.

Гурджиев родился в армянском городе Александрополе. Грек по отцу и армянин по матери, он имел, так сказать, гибкую ближневосточную внешность – и умел по своему желанию менять её, как хамелеон, олицетворяя то одну, то другую расу, в зависимости от требований момента. (С бритой головой и ухоженными усами, в юности он, наверное, был похож на величавого Тони Левина.)

Отец Гурджиева был преуспевающим, даже богатым скотовладельцем – но однажды его скотину уничтожил мор, и после потери всего своего богатства он работал плотником и ещё кем-то. Однако наиболее важным для Гурджиева оказалось то, что по призванию его отец был *асохом* – т.е. бардом-рассказчиком, и был этим широко известен, имея в своём распоряжении сотни песен, стихов, легенд и преданий. Гурджиев унаследовал от него не только сокровища древней мудрости в быстро исчезающей устной традиции, но и склонность смотреть на мир аллегорически – как на исключительно богатую драму с трагическими и комическими элементами.

Гурджиев частным образом учился медицине и православной религии, но в какой-то момент (примерно в 20 лет), движимый потребностью поиска ответов на окончательные жизненные вопросы, покинул дом и пустился в долгое путешествие по Ближнему Востоку, Центральной Азии, Тибету, Индии и Египту – то в одиночестве, то в компании других столь же «идейных» личностей, называвших себя «Искателями Истины».

О многочисленных экспедициях и странствиях Гурджиева в этот примерно двадцатилетний период рассказано в его автобиографии – *Встречи с замечательными людьми*. Современный западный читатель непременно многое найдёт в этом духовном повествовании – поразительном и почти буквально невероятном. Книга пропитана описаниями чудес, изумительных психических подвигов, экзотических обычаев и какой-то далёкой сказочной или средневековой атмосферой. Гурджиев изображает подвижную, переполненную разными людьми жизнь в мифическом центре мира, колыбели цивилизации – жизнь, в которой течения организованных мировых религий смешиваются с эзотерическими учениями, в которой традиционные азиатские культуры восстают против сил модернизации. Это мир, в котором на современников-европейцев практически повсеместно смотрят как на бездушных глупцов, мир, в котором западные

разграничения тела и души, материи и духа, земного и паранормального размываются и исчезают под ярким светом упорной воли к знанию.

Выдерживая жесточайшие физические невзгоды, учась профессиям маклера, торговца коврами, бизнесмена, «решающего проблемы», мошенника и виртуозного актёра (чему способствовало знание около 16-ти языков и диалектов), Гурджиев провёл эти годы, изучая себя и окружающий мир, накапливая убедительные свидетельства существования высших сил и знакомясь с многими, по его словам, «замечательными людьми» – гуру, йогами, факирами, рассказчиками, учителями, праведниками, целителями, монахами. Некоторые из них находились в фантастически глухих местах, скрытые в монастырях, неизвестных миру и совершенно недоступных для западных людей – там эзотерические учения передавались из уст в уста веками, а то и тысячелетиями.

В 1912 г., будучи убеждён в том, что он обнаружил и постиг некое знание, суть истины которого содержится во всех настоящих религиозных традициях, и происхождение которого восходит к доавилонским временам, Гурджиев отправился в Москву, где начал программу обучения, которую продолжал всю свою оставшуюся жизнь. Среди его учеников был П.Д. Успенский, с которым они разошлись в 20-х годах, но который написал систематизированное изложение ранних идей и методов Гурджиева – *В поисках чудесного: Фрагменты неизвестного учения*, книгу, которую Гурджиев одобрил и подготовил к публикации вскоре после смерти Успенского в 1947 г.

Практическая философия, которую Фрипп разрабатывал во время своего трёхлетнего ухода из музыкальной индустрии, которую он применил на практике в своей музыкальной деятельности конца 70-х и которая полностью расцвела в курсах «Гитар-Крафта» после 1985 г., многим обязана идеям Гурджиева, изложенным Успенским в его книге. Всеобъемлющая тема книги состоит в той идее, что в своём обычном состоянии люди живут и действуют бессознательно, как бы во сне, как автоматы. Все наши идеалы, мораль, идеологии, религии, искусство и высокие философствования – это просто подделка, продукт инстинктивного движения на ощупь в темноте, автоматических умственных ассоциаций, принятия желаемого за действительное, надменного самомнения, лени и пустого романтизма. «Можно тысячелетиями думать», – говорил Гурджиев, – «можно написать целые библиотеки книг, создать миллионы теорий – и всё это во сне, безо всякой возможности пробуждения. И наоборот – эти книги и теории, написанные и созданные во сне, будут только усыплять других людей, и т.д.» (*Успенский, 144*)

Отдельный человеческий организм, по Гурджиеву, есть просто животное, машина самообмана, следующая по пути меньшего сопротивления, бессознательно скользящая от одного дня к другому, вплоть до неизбежной смерти в конце. Ученики-окультисты спрашивали Гурджиева о жизни после смерти, реинкарнации и пр., а он отвечал, что для большинства людей смерть и в самом деле есть последний конец – вы гаснете, как свеча, и всё. Только у тех, кто не переставая трудился, чтобы развить в себе душу, настоящее, постоянное, неизменное «я», может быть некая возможность того, что какие-то важнейшие качества их существа переживут смерть физического тела.

Фрипп в своём учении не размышляет о жизни после смерти, но разделяет утверждение Гурджиева-Успенского о том, что человек в своём нормальном состоянии есть сонный автомат. Это парадоксальная доктрина, веками находящая отклик во многих учениях, в том числе в кальвинистской доктрине предопределения: у нас нет свободной воли, и развитие личной свободы может начаться только с ясного осознания собственного абсолютного рабства перед обстоятельствами, мысленными ассоциациями, эмоциями, инстинктами, генетикой, биохимией, законами природы. Успенский приводит следующую цитату из Гурджиева: «Каждый взрослый человек всецело состоит из привычек, хотя он часто об этом не подозревает и даже говорит, что у него вообще нет привычек... Борьба с маленькими привычками очень трудна и утомительна, но без неё невозможно самонаблюдение.» (*Успенский, 111-112*) А вот фрагмент из фрипповской *Монографии Гитар-Крафта III: Афоризмы*: «Трудно переоценить силу привычки.»

Датский философ и религиозный мыслитель Сёрен Кьеркегор (1813-1855), считающийся первоисточником светского и религиозного экзистенциализма XX в., утверждал, что среднестатистический человек, автоматически следующий своими ежедневными маршрутами, неспособен как на грех, так и на раскаяние. Кьеркегор, всю свою жизнь отстаивавший сознательный субъективизм как необходимое условие подлинного существования, и желавший, чтобы на его могильной плите были выбиты слова «Личность», обыкновенно находил (как и Гурджиев) подтверждение своих взглядов в словах Сократа: «Познай самого себя.» Гурджиев формулировал это так: «Индивидуальность, единственное и постоянное Я, сознание, воля, *способность делать*, состояние внутренней свободы – всё это качества, которыми не обладает обычный человек. К той же категории относится идея добра и зла, само существование которой связано с *постоянной целью, постоянным направлением и постоянным центром притяжения...* Постоянная правда и постоянная ложь могут существовать только для постоянного человека. Если сам человек без конца меняется, то для него правда и ложь также будут без конца меняться.» (*Успенский, 159*)

Иногда Гурджиев определял свои методы как «Четвёртый Путь». Первые три пути – это путь факира, путь монаха и путь йога. Факир борется с физическим телом, отдаваясь постижению невероятно трудных физических упражнений и поз. Путь монаха представляет собой путь веры, развития религиозных чувств и самопожертвования. Йог достигает своих целей через знание и разум. О своём Четвёртом Пути Гурджиев говорил, что он соединяет одновременную работу над телом, эмоциями и разумом, и что по нему могут идти обычные люди в повседневной жизни – он не требует уединения в пустыне. Четвёртый Путь подразумевает искреннее принятие определённых условий, выдвинутых учителем; кроме того, величайшие усилия для того, чтобы постоянно и полностью отдаваться внутренней работе, даже если собственная внешняя мирская роль человека и не будет сильно меняться. Несмотря на настойчивые утверждения о том, что работа без учителя невозможна, Гурджиев подчёркивал ответственность каждого отдельного человека:

Четвёртый путь отличается от остальных тем, что основное требование, предъявляемое человеку – это требование понимания. Человек не должен делать ничего, что он не понимает, за исключением экспериментов, проводящихся под наблюдением и руководством учителя. Чем больше будет понимание того, что ты делаешь, тем больше будут результаты усилий. Это фундаментальный принцип четвёртого пути. Результаты работы

пропорциональны пониманию работы. В четвёртом пути не требуется «веры»; напротив, любая вера противоположна четвёртому пути. В четвёртом пути человек должен сам убедиться в истинности того, что ему говорят. И пока он не убедился, он не должен ничего делать. (*Успенский, 49*)

В своей брошюре 1988 г. «Введение в Гитар-Крафт» Фрипп, во всеуслышание называвший себя приверженцем Четвёртого Пути, писал: «В Гитар-Крафте нет ничего обязательного. Человека не просят изменять дорогим ему убеждениям или принимать какие-либо представляемые ему идеи. Наоборот, приветствуется здоровый скептицизм.» (*Брошюра Guitar Craft I*)

Четвёртый Путь по самой своей природе предназначен не для всех. Гурджиев говорил, что знание никто специально не скрывает, но большинству людей это просто неинтересно. Меган Мурхед, бывший руководитель гурджиевской группы в Бостоне, говорил мне о понятии «пяти из двадцати из двадцати» Гурджиева. Только 20% всех людей когда-либо серьёзно задумываются о высших реальностях; только 20% из них решают что-либо предпринять в связи с этим, и только 5% из этих двадцати чего-либо добиваются⁷.

Так в чём же состоит эта «работа»? Последователи гурджиевской школы пишут о «работе над собой», и часто употребляют заглавные буквы: «Работа». Гурджиев вновь и вновь настаивал на важности прямой передачи знания от учителя к ученику, и подчёркивал серьёзную опасность попыток учиться упражнениям по книгам или самостоятельно забивать себе голову абстрактными духовными понятиями. Те, кому удалось встретить настоящего учителя, знают чувство *присутствия*, столь важное во всём этом процессе – учитель есть *воплощение* того знания, о котором он рассказывает, и в каком-то смысле то, что он *говорит*, не так уж важно по сравнению с предоставляющейся ученику возможностью наблюдать за тем, что он *есть* на самом деле. Описания Гурджиева, сделанные теми, кто работал с ним, полны упоминаний о его непринуждённой манере держаться, экономии движений, кошачьей грации, о его почти подавляющем физическом присутствии – а также о непосредственности и грубоватом чувстве юмора. Один из учеников московского круга Гурджиева так описал первую встречу с учителем: «Он посмотрел на меня, и у меня появилось ясное впечатление того, что он как бы взял меня на ладонь и взвесил.» (*Взгляды из реального мира, 12*)

Хотя знание никто не прячет, попытки поделиться им с посторонними сопряжены с неизбежными трудностями и опасностями. Иисус называл это «метать жемчуг перед свиньями.» Гурджиев говорил, что те, кто изучает его методы, часто оказываются «*неспособны* правильно передать то, что он говорил в группах. [Ученики] очень скоро начинают понимать *из собственного опыта*, сколько усилий, времени и объяснений требуется, чтобы правильно понять то, что говорится там. Им становится ясно, что они не могут дать своим друзьям правильное представление о том, чему они сами научились.» (*Успенский 223-224*) Успенский рассказывает, что в первоначальной работе с Гурджиевым в Москве и С.-Петербурге ученикам было строго запрещено записывать (не говоря уже о том, чтобы публиковать) что-либо, связанное с Гурджиевым и его идеями; несколько позже Гурджиев смягчил это правило, принимая в качестве учеников многих из тех, кто впоследствии опубликовал отчёты о своём опыте в работе.

Итак, уже достаточно, как мне кажется, втоптав всё это в грязь, я предлагаю вам краткий конспект составных частей работы в группах Гурджиева с точки зрения постороннего.

Релаксация. Многие гурджиевские упражнения включали в себя определённый способ постепенного расслабления мускулов, начиная с мускулов лица и далее вниз по телу. Фрипп говорил, что не расслабившись, нельзя ничего сделать – и после Шерборна он каждое утро до завтрака проделывал упражнения для релаксации; такой ритуал, проводимый квалифицированным инструктором, был введён и в семинары Гитар-Крафта. Вместе с релаксацией проводится упражнение для ощущения разных частей тела «изнутри». Например, в группах Гурджиева для этого ложились на спину и сосредотачивали всё внимание сначала на носу, потом на правой ноге и т.д.

Прочие упражнения; Движения. Успенский описывает серию показавшихся ему «невероятно трудными» физико-психических упражнений, которые Гурджиев взял из разных эзотерических школ во время своих путешествий. (*Успенский, 358*) В общем, они представляли собой некое точное и выверенное сочетание счёта, дыхания, ощущения частей тела и движений, которые нужно было выполнять в некой скоординированной последовательности. Эти знаменитые «движения», часто делаемые под музыку, которую сочинял сам Гурджиев, были танцами, основанными на тех танцах, которые Гурджиев наблюдал (и в которых участвовал), в частности, среди суфиев и дервишей, а также в древних скрытых монастырях. Гурджиев учил, что эти танцы – не просто гимнастика, упражнения по сосредоточению и образцы телесной координации и эстетического чувства: напротив, в этих движениях было заложено настоящее, конкретное знание, передаваемое посвящёнными из поколения в поколение – каждая поза, каждый жест олицетворяли некую космическую истину, которую информированный наблюдатель может читать как книгу.

Разделение внимания. Гурджиев побуждал своих учеников совершенствовать способность разделять внимание, т.е. способность полностью сосредотачиваться одновременно на двух и более вещах. Например, направить половину внимания на кончик мизинца, а половину – на интеллектуальную дискуссию. Смысл разделения внимания не в том, чтобы постоянно переключаться между одной и другой вещью, а в том, чтобы полно осознавать их обе – одновременно. За разделением внимания стоит «самовоспоминание» – состояние разума, постоянно существующее в гипотетическом идеальном человеке и временное и быстро исчезающее в остальных людях – при котором мы видим то, что перед нами, при этом не сводя взора с *себя, смотрящего*. Обычно, сосредотачиваясь на чём-либо, мы теряем чувство собственного «я», хотя можем, так сказать, пассивно реагировать на раздражитель. При самовоспоминании «я» не теряется, и, по Гурджиеву, мы действительно не спим только когда поддерживаем в себе это чувство своего «я». Подобно мастерству игры на музыкальном инструменте, такие формы повышенного самосознания могут быть развиты только годами практики.

⁷ Т.е. добиваются чего-либо только двое из тысячи. По-моему, и эта оценка завышена. – ПК.

Руки, голова и сердце. При всех вариациях и усложнениях, внесённых с течением лет, гурджиевская теоретическая картина человеческого организма сводится к трёхчастной модели, состоящей из трёх «центров»: двигательного, эмоционального и мыслительного. Чтобы стать настоящей личностью, необходимо уметь координировать эти три центра и стать способным на сознательный труд и намеренное страдание.

Абстрактный символизм. Гурджиеву нравилось сложное теоретизирование – создание хитроумных символических систем, воплощающих или символизирующих отношения между явлениями на всех уровнях существования – от атома до вселенной. Успенский посвящает многие страницы гурджиевской концепции «октав» – где музыкальная гамма «до-ре-ми-фа- соль-ля-си» служит универсальным критерием определения размеров и пропорций всех частей природы. (Теория октав оказала чрезвычайное влияние на пианиста Кита Джарретта, который прочитал о ней в *Рассказах Вельзевула своему внуку* – самой длинной, самой аллегорической и самой трудной книге Гурджиева.) Некоторые ученики Гурджиева всеми способами приукрашивают и превозносят октавы, другие обходятся вообще без них. Моё мнение таково, что теория октав имеет много общего с увлечением западных средневековых теоретиков музыки разными теонумерологическими гипотезами, основанными на целочисленных отношениях между интервалами и их символических значениях. Действительно, Гурджиев изучал работы средневековых алхимиков и иногда говорил о человеческом организме как о некой алхимической фабрике, предназначенной для трансформации различных материальных и психических субстанций. (Успенский, 179-180)

Кажется, что там, где есть музыка и люди, о ней философствующие, всегда найдётся место для той или иной формы нумерологии и загадочной квазиматематики. Т.к. и высота звука, и музыкальный ритм могут быть отлично представлены в числовых формах, практически невозможно противостоять стремлению найти в музыке примитивный математический смысл. Современный пример этого вечно соблазнительного хода мыслей – книга Питера Майкла Хэмела *Через музыку к себе*.

Ещё одной символической мысленной формой, с которой работал Гурджиев, была энеаграмма – круг с девятью точками на окружности. Как сказал Гурджиев, «энеаграмма – это универсальный символ. В неё можно включить всё существующее знание, а с её помощью – дать ему объяснение... Человек может быть один в пустыне, и начертив в песке энеаграмму, сможет прочесть в ней вечные законы Вселенной. И каждый раз он может узнать что-то новое, что-то, чего не знал раньше.» (Успенский, 294)

С помощью тщательного изучения закона октав и смысла энеаграммы, Гурджиев предлагал своим ученикам альтернативные способы видения мира и своего места в нём. Говоря «альтернативные», я предполагаю, что Гурджиев искал альтернатив рациональным, линейным, ориентированным на язык изложению и риторике (хотя он, по любым меркам, был завораживающим оратором). Другими словами, его идеи лишь частично могли быть изложены в обычных словах и предложениях; чтобы преодолеть границы языка, он обращался к музыке (сам он играл на нескольких инструментах – Беннетт рассказывает, как однажды поздно ночью он импровизировал неземные мелодии на маленьком органе), танцу и визуальным символам, подобным энеаграмме.

Скажу больше – у меня впечатление, что Гурджиев был рад поговорить на теоретические темы со склонными к теории учениками, но сама по себе теория не является необходимой частью его учения. Или, говоря несколько иначе, Гурджиев, применял, скажем, сложную механику октавных законов для того, чтобы научить своих учеников думать. А в некоторых отношениях процесс мышления был важнее теоретического содержания предмета мышления.

Условия. Гурджиев делал сильный акцент на том, что ищущий должен вести свой собственный поиск – и учитель не может делать его работу за него; он скорее выполняет роль проводника на тропе самопостижения. Как учитель, Гурджиев специализировался в создании условий для учеников – условий, в которых был возможен рост, в которых усердный человек может добиться существенного прогресса. В том, чтобы очутиться в условиях, созданных способным учителем, есть ещё одна полезная сторона. Как сказал Гурджиев, «Вы должны понять, что у каждого человека есть определённый репертуар ролей, которые он играет в обычных обстоятельствах...но поместите его в обстановку, хоть чуть-чуть отличающуюся от обычной, и он не сможет найти подходящей роли – и на короткое время станет собой.» (Успенский, 239)

В 1918 г. неразбериха русской революции вынудила Гурджиева с небольшой группой преданных сторонников переехать из Москвы на Кавказ, в Ессентуки. Следующие четыре года основная группа переезжала с места на место – от Тифлиса в Грузию до Константинополя и, в дальнейшем, Германии. В 1922 г. Гурджиеву наконец удалось основать более или менее стабильную базу для своей деятельности в Шато-де-Прёр в Фонтенбло, близ Парижа – он назвал её «Институтом Гармоничного Развития Человека». Разнообразная деятельность Института привлекала к идеям Гурджиева много новых людей, и в 1924 г. он совершил короткий визит в Америку, где возбудил большой интерес и основал в Нью-Йорке группу. Возвратившись во Францию, в пору зарождения уже более широкого успеха, он едва не погиб в автокатастрофе. Во время долгого выздоровления его наставническая деятельность практически прекратилась, но с этого момента по 1935 г. он написал свои три основные работы: *Рассказы Вельзевула*, *Встречи с замечательными людьми* и *Жизнь реальна только тогда, когда «я ем»*.

Если *Рассказы Вельзевула* представляют собой сложный современно-мифологический «гобелен», а *Встречи* – книгу о духовных путешествиях, то *Жизнь реальна* – это изображение творческого процесса в плавном движении. Самая откровенная книга Гурджиева, она вводит читателя в собственные ассоциативные мыслительные процессы автора – например, в отрывках, где он пишет о самом процессе писания; ходе мыслей, побудивших его, тогда ещё молодого человека, отказаться от использования своих исключительных психических сил; несколько жестоких методах, при помощи которых он доводил своих нью-йоркских последователей до требуемого состояния, и своих сверхчеловеческих бессонных усилиях по поддержанию Института в рабочем состоянии и на крепкой финансовой основе во времена Фонтенбло. *Жизнь реальна* так и не была окончена – она очень знаменательно заканчивается двоеточием.

В 30-х и 40-х годах Гурджиев работал с маленькими группами в Париже, где он тогда жил, и в Нью-Йорке. Сам он в конце концов так и остался загадкой для людей Запада – даже для тех, кто знал его лучше всех. Сомнительно, что нам когда-либо удастся разглядеть «человека» за громадной силой его личности, которую ощущали все, кто с ним работал. Во время самых сильных личных кризисов он удалялся в круг своей семьи. Он предъявлял к своим ученикам чрезвычайные требования, но от себя, кажется, требовал бесконечно большего. Учитель или пророк, жулик или святой, хитрец или скромный слуга Бога, Гурджиев ушёл от нас, и среди некоторых его последователей сохраняется какая-то эсхатологическая атмосфера, тёплое воспоминание о не таких уж давних временах, когда бесконечное имело конкретное воплощение во времени.

Беннетт

Джон Г. Беннетт, время от времени входивший в число учеников Гурджиева, был совершенно другим человеком – современным европейцем, в котором гораздо легче было увидеть человека. Фрипп написал в краткой аннотации на оборотной обложке автобиографии Беннетта: «Если такой чопорный англичанин, как мистер Б., смог сделать это, то и для остальных из нас есть надежда. В наше время, в нашей культуре был учитель, самостоятельно прошедший через все ступени, прыгнувший вниз и вернувшийся для того, чтобы объяснить нам, как сделать то же самое. Когда я открыл для себя Беннетта, у меня съехала крыша.»

Беннетт не скрывался, как Гурджиев, за слоями актёрства, многочисленных масок, иронии, сарказма, двусмысленности, за специально распространяемыми слухами о скандальном поведении, за туманным, смутным, мифологизированным, сказочным прошлым. Автобиография Беннетта от начала до конца свидетельствует об искренности, открытости, сомнении, любопытстве и сочувствии. Но, как и Гурджиев, Беннетт много путешествовал, владел многочисленными языками, религиозно самообразовывался, испытал множество глубоких внутренних переживаний и руководил группами учеников, выявляя их собственный человеческий потенциал. Как он пишет в автобиографии, в разные моменты жизни разные духовные вожди побуждали его пойти по своему собственному самобытному пути, но только приблизившись к концу жизни, он почувствовал себя достаточно уверенно для того, чтобы принять мантию учителя. Беннетт рассказывает, что в 1923 г. Гурджиев сказал ему, что наступит день, когда Беннетт «пойдёт по его стопам и продолжит работу, начатую в Фонтенбло.» (*Беннетт, Свидетель, стр. 372*) В 1970 г., следуя подсказке спокойного тихого внутреннего голоса, сказавшего: «Тебе следует основать школу», Беннетт организовал Международную Академию Непрерывного Образования. Имя было выбрано таким образом, чтобы «с одной стороны, указать на влияние Платона, а с другой – подчеркнуть, что здесь предлагается обучение, которое должно занять всю жизнь того человека, который пришёл к нему.» (*Беннетт, Свидетель, 374*)

О своих трансформационных переживаниях Беннетт пишет с клинической точностью, в размеренном, прозаичном тоне, застающем скептиков врасплох. Его первое значительное соприкосновение с невидимыми реальностями произошло в 1918 г., когда ему было 20 лет – во Франции во время Первой мировой войны его сбило с мотоцикла разрывом снаряда. Беннетта отвезли в госпиталь и прооперировали, и по всем внешним проявлениям он шесть дней был в коме; тем не менее он вспоминает, что какая-то часть его сознания не совсем исчезла, и он со стороны мог видеть своё тело, чувствовать других раненых в палате, время от времени слышать голоса. Находясь между жизнью и смертью, «я абсолютно ясно понимал, что быть мёртвым – это совсем не то, что быть больным, очень слабым или беспомощным. Во всяком случае, я не чувствовал никакого страха. Тем не менее я никогда не был смельчаком и меня, конечно, и тогда пугал шквальный пулемётный огонь. Я чувствовал полное безразличие к своему собственному телу.» (*Беннетт, Свидетель, 3-4*) Этот опыт стал началом нового пути в его жизни – он описывает возвращение к обычному существованию как возвращение в тело, которое было в каком-то смысле для него чужим.

У Беннетта появилась страсть к турецкому языку, и он стал работать в стамбульском отделении «Интеллидженс Сервис». Ему было суждено убедиться, что его душа пришла откуда-то с Востока, и его удивляло, почему он должен был родиться в Англии. (Гораздо позднее Хасан Шушуд объяснял ему: «Ветер может пронести семя через континенты. Сейчас ветер дует в сторону Англии. Вот почему ты родился здесь.» (*Беннетт, 376*)) Но даже в молодости его очаровывала суматоха стамбульской жизни, совершенно другая структура языка, которая, казалось, символизировала целый образ мыслей, образ жизни, совершенно чуждый европейцам. Контакт с исламом, дервишами, многими сталкивающимися культурами привёл Беннетта к определённым практическим выводам: «Весь день я общался с разными расами: англичанами, французами, итальянцами, греками, армянами, турками, курдами, русскими, арабами, евреями и людьми столь запутанного происхождения, что у них, казалось, вообще не было расы. Каждый из них был убеждён в превосходстве своего народа. Как же кто-то один мог быть прав, а все остальные – нет? Это была чепуха.» (*Беннетт, 36*)

Изучая персидскую и турецкую литературу, Беннетт вскоре познакомился с неким князем Сабахеддином, который в ходе многочисленных философских разговоров познакомил его с разнообразными религиозными и оккультными идеями, в том числе теософией и антропософией. В это время в жизни Беннетта начала вырисовываться определённая направленность: с одной стороны, он был занят напряжённой профессиональной деятельностью, поглощавшей немалую часть его энергии, а с другой – был полон решимости заняться поиском глубинной реальности. В эту борьбу двух миров он был вовлечён почти всю жизнь.

Именно благодаря Сабахеддину Беннетт познакомился с Гурджиевым – и назвал эту встречу «вторым решающим событием в моей жизни.» (*Беннетт, 51*) Гурджиев оказался в Стамбуле по пути из Тифлиса в Европу – он работал с учениками, устраивал лекции и демонстрации. Тогда же в городе был и Успенский – Беннетт познакомился и с ним, и впоследствии стал его учеником – но он работал более или менее независимо от Гурджиева. Реакция Беннетта на знакомство с Гурджиевым была типичной. С самого начала поражённый «самыми необыкновенными глазами, какие мне приходилось видеть», Беннетт заговорил о своих экспериментах с гипнозом. Гурджиев внимательно слушал, и Беннетт

«почувствовал, что он не столько следит за моими словами, сколько непосредственно участвует в переживании. До сих пор у меня никогда не было чувства, что кто-то понимает меня лучше, чем я сам понимаю себя.» (Беннетт, 56) После того, как Гурджиев ответил продолжительным, красноречивым рассуждением о теории и практике гипноза, замороженный Беннетт «остро почувствовал свою некомпетентность. Я был уверен, что он может ответить на все мои вопросы – но я не знал, о чём его спросить.» (Беннетт, 57)

Беннетт был превосходным математиком, и разговор перешёл к теории пятого измерения, недавно выработанной им под воздействием видения. Гурджиев опять серьёзно слушал. Наконец он отозвался: «Ваша догадка верна. Существуют высшие измерения или высшие миры, где полностью раскрываются высшие способности человека. Но какой смысл в теоретическом изучении этих миров? Предположим, что вы смогли бы математически доказать существование пятого измерения, но чем бы это вам помогло, если вы остаётесь здесь? ...Перемена...не произойдёт благодаря изучению... Это похоже на человека, который знает всё о деньгах и банковских законах, но у него самого в банке ничего нет. Какая ему польза от всего его знания?» (Беннетт, 58-59)

Хотя Беннетта глубоко затронули слова Гурджиева и манера, в которой они были сказаны, на этом этапе своей жизни ему всё ещё казалось, что «наружная» жизнь «была слишком полна и интересна для того, чтобы в ней оставалось место для строгой дисциплины, которую, вероятно, потребовал бы Гурджиев.» (Беннетт, 61)

Здесь невозможно подробно рассказать о материальных и духовных странствиях Беннетта. В 1923 г. он, по совету Успенского, провёл несколько недель в гурджиевском институте в Фонтенбло, и в своей автобиографии описывает атмосферу лихорадочной деятельности, тяжёлый физический труд, психологические упражнения, работу над движениями, гурджиевские колкости, придирки и его же доброту и мягкосердечие. Беннетт – человек, полный энтузиазма, восприимчивый, заработавшийся и физически больной – после своих переживаний в Фонтенбло испытал такие великие мистические озарения, что с моей стороны было бы дерзко и безрассудно пытаться уместить их в несколько фраз.

Гурджиев, руководивший каждым шагом Беннетта, в конце концов предложил ему остаться ещё на два года, после чего, как он сказал, Беннетт сможет продолжать работу самостоятельно. Однако Беннетт чувствовал, что не сможет принять это предложение – он был ещё не готов. Он вернулся в Англию. В следующие 25 лет Беннетт вёл свою двойную жизнь: с одной стороны – деловой человек, исследователь угольных месторождений, промышленный консультант, с другой – автор духовных теоретических сочинений, ученик Успенского, искатель и вынужденный руководитель своих собственных дискуссионных групп.

В 1948 г. Беннетт в последний раз приехал к Гурджиеву, который жил и принимал учеников в маленькой наёмной квартире в Париже. Гурджиев поразил его тем, что продолжил его образование точно с того момента, на котором оно закончилось в Институте два с половиной десятилетия тому назад. Гурджиевский диагноз состояния Беннетта был в основном тот же: «Теперь у вас есть много знаний, но как Существо вы – ничто... Вы слишком много думаете.» (Беннетт, 239) И Беннетт вновь окунулся в упражнения, чтение, работу.

Вскоре после приезда Беннетта в Париж Гурджиев попал в ещё одну ужасную автокатастрофу. Отказавшись от всякой медицинской помощи, он постепенно вернул себе вид почти здорового человека, но оказалось, что на этот раз выздоровление было неполным. В середине 1949 г. Беннетт регулярно пересекал Ла-Манш, разрываясь между своими мирскими занятиями и обучением у Гурджиева, а здоровье последнего быстро ухудшалось. 28 октября, по записям Беннетта, американский врач Гурджиева наконец «взял дело в свои руки и перевёз его в Американский Госпиталь. Он лечил его от водянки. Гурджиев смотрел, курил сигарету, отпускал шутки и приговаривал: «Браво, Америка.» Он слёг и уже больше не вставал. Он тихо заснул, и его дыхание постепенно прекратилось. В 11 утра в субботу 29 октября он умер. Вскрытие показало, что большинство его внутренних органов было в таком жутком состоянии, что ни один доктор не мог понять, как ему удалось прожить так долго.» (Беннетт, 271)

После смерти Гурджиева Беннетт пребывал в смятении. Он чувствовал, что ещё не прошёл через полные, сознательные смерть и возрождение, о которых говорится в традиционных священных доктринах и которые Гурджиев считал истинным освобождением. Он продолжал работать в группах, но чувствовал, что это ни к чему не ведёт. Явно выделяясь среди друзей и товарищей по поиску как особенно одарённый человек, он всё ещё колебался: «Я всё сильнее осознавал пределы своей силы, а тем более мудрости. Я никогда бы не осмелился пойти на такой риск в отношении внутреннего мира других людей, к которому был готов Гурджиев.» (Беннетт, 285)

Последовавшие путешествия в Святую Землю и Персию возобновили контакт Беннетта с живыми источниками религиозных традиций во всей их вечной тайне. В конце 50-х его привлёк феномен «Субуд», центральной точкой которого был *латифан* – что-то вроде интенсивной управляемой медитации, ведущей к немедленному и радикальному изменению состояния сознания. Из описаний Беннетта явствует, что *латифан* был, видимо, схож с методами таких людей, как Гуру Махараджи – индийского мальчика-учителя, пронёсшегося в начале 70-х по Западу (и в процессе опустошившего умы некоторых моих друзей) – т.е., эффектные мгновенные психологические результаты несколько сомнительного значения.

После большой работы с *латифаном* Беннетт пришёл к выводу, что он «перестал работать над собой и предоставил *латифану* делать то, что я должен был делать своими силами.» (Беннетт, 350) В 1960 г. он оставил «Субуд» и возобновил практики, которым его научил Гурджиев. После долгих внутренних размышлений он вступил в Католическую Церковь, которую, как я уже упоминал в этой книге, он считал «хранителем тайны, которую она не понимает.» (Беннетт, 354) В Непале он встретился с 136-летним Шивапури Баба.

Беннетт, живший полной личной и профессиональной жизнью, подвергавший себя разнообразным дисциплинам, встречавшийся с разными учителями и учившийся у них, серьёзно работавший над собой с 20-х годов, постепенно стал доверять подсказкам своего внутреннего голоса. В 1962 г., когда ему было 65, он сказал: «Впервые в жизни я осмеливаюсь быть самим собой.» С новообретённой уверенностью он организовывал семинары и руководил учениками. В 60-е годы он много думал о современном образовании, и в конце концов начал поиск альтернатив. Хасан Шушуд,

суфий из Босфора, наконец убедил Беннетта, что он должен «сделать прыжок» – стать независимым от всех существующих групп и пойти своим путём.

В последней главе автобиографии Беннетта рассказывается о его шагах по организации Международного Общества Непрерывного Обучения и о философии, лежащей в его основе. В отношении к современному миру Беннетт был пессимистом в настоящий момент и оптимистом в долгосрочной перспективе. Подобно своему новозаветному тёзке – Иоанну Патмосскому, автору книги Откровения – Беннетт верил в близкий апокалипсис: в 1973 г. он писал, что «мы находимся на ранних стадиях Парузии, Второго Пришествия Христа, предвещающего конец нынешнего мира.» (Беннетт, iii) Старый мир распадётся ещё до конца XX в. Но Беннетт не пророчил гибели и разрушения; скорее, он призывал людей к работе по созданию контрдвижения, которое должно заложить фундамент нового мира.

Беннетт указывал на знакомые угрожающие признаки: неуправляемое моральными принципами ускорение технологии – когда «знание» (т.е. главным образом неусвоенная информация) удваивается каждые десять лет или даже быстрее, а духовные вожди, способные должным образом обработать эту информацию, встречаются всё реже; распространение ядерного оружия; демографический взрыв на фоне нестабильного положения с запасами пищи; умножающиеся научные свидетельства глобальных изменений климата; гигантские правительственные и корпоративные структуры, неспособные повлиять на ход событий. Беннетт предвидел эпоху паники и распада, во время которой вера в традиционные институты и правительства будет окончательно потеряна. После переходного периода, который займёт 30-40 лет, возникнет новый общественный порядок: «Это будет ни капитализм, ни коммунизм; ни национализм, ни интернационализм – это будет совокупность самостоятельных экспериментальных поселений, которые будут учиться помогать друг другу выжить. Большие города мало-помалу опустеют и придут в упадок. Места национальных правительств займут агентства, главной функцией которых будет управление распределением жизненно необходимых запасов. Жизнь упростится.» (Беннетт, iv)

Беннетт рассматривал своё Общество Непрерывного Образования как место, где люди, которые уже в какой-то степени осознают грядущие катастрофические перемены в мире, могли бы «учиться восприятию и пониманию, учиться выдерживать мировые перегрузки.» (Беннетт, v) Его долгий жизненный поиск привёл его к выводу, что требуемое обучение можно осуществить методами Гурджиева, дополненными техническими приёмами из других источников. Помимо культивирования продуктивных преобразований в сознании участников, Общество и подобные ему экспериментальные содружества должны были стать как бы маяками, видимыми для всех, и, возможно, образцами для подражания – в мире, неумолимо сползающем в глобальный мрак души.

В 1971 г. Беннетт купил Шерборн-Хаус – громадное величественное здание, окружённое садами и лугами, бывшую школу для мальчиков в Котсуолд-Хиллс в графстве Глостершир. (По словам Фриппа, эта школа была прототипом пансиона в фильме *Если..*) Во время поездки с лекциями по Соединённым Штатам он нашёл примерно 90 кандидатов на обучение. С помощью жены и нескольких ассистентов Беннетт 15 октября 1971 г. торжественно открыл Академию. Бесхозное состояние Шерборн-Хауса дало практикантам много работы: кухня, прачечная и котельная были в негодном состоянии, и многое пришлось импровизировать на месте. Учеников, воображавших себе несколько месяцев утопического времяпрепровождения в приятной деревенской местности, ждало неприятное пробуждение от грёз. На повестке дня были некомфортабельные условия, тяжёлая физическая работа, лекции, гурджиевские движения, дискуссии, психологические упражнения и конфликты. Первый Курс продолжался около 10-ти месяцев; затем Беннетт «выпустил свой первый класс», посоветовав им вернуться домой и рассказать то, что они узнали, в своих маленьких группах.

В 1972-73 гг. Беннетт вёл Второй Курс с новыми учениками, а в 1973-74 гг. – Третий. Он планировал провести пять таких курсов, а потом, в 1976-77-м, «пригласить [обратно] тех, кто показал свою способность передать усвоенное другим и готов сделать ещё шаг вперёд.» (Беннетт, 378) Однако Четвёртый Курс, начавшийся в октябре 1975 г., оказался для Беннетта последним. Он уже давно искал место в Америке, где можно было найти людей и устроить школу по образцу шерборнской, и в октябре купил Клеймонт-Корт – ферму и особняк на почти четырёх сотнях акров живописной местности в Долине Шенандоа в Западной Вирджинии. Пьер Эллиот, друг детства Беннетта, работавший с Гурджиевым и Успенским, был выбран им главой Американского Общества Непрерывного Образования.

Беннетт, несколько лет не покладая рук трудившийся над этими проектами, умер 13 декабря 1974 г. Его жена Элизабет сказала: «Его контроль над своим физическим организмом был таков, что лишь немногие в Шерборне знали, что ему осталось так мало.» (Беннетт, Эпизод, б.с.)

Гурджиев говорил о пробуждении личности; Беннетт взял эту идею и придал ей глобальное политическое значение. Гурджиев сосредотачивал внимание на том, чтобы шоковыми методами привести людей в сознание; Беннетт открыто говорил о сотрудничестве, бескорыстии, смирении, сохранении ценностей и любви.

Фрипп в Шерборне

Для Фриппа Беннетт был «живым доказательством того, что если отвратный чопорный англичанин с серьёзными эмоциональными проблемами смог стать человеком благодаря упорным усилиям, то смогу и я.» (Vomms 1980, 22) Однако в последние годы Фрипп изо всех сил старался дать понять, что он «не сторонник идей м-ра Беннетта. Я практически никому не рекомендую идеи м-ра Беннетта. Я сторонник Гитар-Крафта, я говорю от имени Гитар-Крафта. Но м-р Беннетт едва ли подошёл бы кому-нибудь из тех, кого я знаю. Но я совсем не сторонник м-ра Беннетта.» (Дроздовски 1989, 32)

Фрипп участвовал в Пятом Курсе Шерборна, который начался в октябре 1975 г. и продолжался 10 месяцев. Это, должно быть, был эмоциональный период для всех, кто имел к этому отношение – великий учитель только что скончался, и все дела вела его вдова (которая была одной из нескольких ассистенток Гурджиева в Париже).

Один из своих отчётов о Шерборнском годе Фрипп дал Стефу Причарду во время интервью для журнала *Recorder Three* в 1981 г. В ответ на вопрос: «Как Вы думаете, как именно на Вас повлиял Гурджиев?» Фрипп ответил: «Наверное, если бы я не прошёл через это, я не был бы здесь сейчас – и уж конечно, не в такой форме.» Он рассказал, что во время 10-месячного курса в Шерборне ученикам разрешалось покидать территорию Академии только на один день в три недели. «В мой год трое из наших попали в сумасшедший дом, а всего ушло 20% [учеников]... Это была очень, очень тяжёлая работа; и вот разница между внутренней и внешней работой – если тебя что-то раздражает, ты можешь пойти в кино или посмотреть телевизор, или выпить, или что-нибудь ещё. А в Шерборне приходилось оставаться там и искать выход из ситуации – наверное, лучше сказать «работать с этим»... словом, нелегко. Пока я был там, меня бросила женщина, с которой я жил, и это было для меня ужасно – я был на грани самоубийства – это было нелегко. Но с другой стороны, это, безусловно, было началом моей жизни, если хотите.» Далее Фрипп рассказывал о распорядке дня, который начинался с подъёма в 6 утра (а если у тебя был наряд по кухне, то в 4:30). В 6:45 проводились утренние психологические упражнения, в 7:30 – завтрак. В 8:30 начиналась работа по овладению практическими навыками – в том числе металлообработкой, строительством, плотницким делом. «Кроме практической работы, у нас были космологические лекции, знаменитые гурджиевские движения, духовный кинез; но в основном всё было очень практично, школа по сути была не теоретической.» Многие возникшие в тот год вопросы «смущали разум», не подчиняясь рациональному анализу. Жилые помещения были холодными, некомфортабельными и не давали уединения (Фрипп жил в одной комнате с пятью другими мужчинами). Между жильцами постоянно возникали психологически провокационные ситуации. Ну и наконец, Фрипп даже уверовал в то, что в доме водятся привидения. (*Recorder Three, б.с.*)

Из-за разнообразных возможностей противостояния самому себе, представившихся там, Фрипп впоследствии вспоминал свой шерборнский год с благодарностью. Он говорил о глубокой ценности того, что созданный человеком грандиозный образ себя самого безжалостно развенчивался жёсткими физическими и психологическими условиями. По его словам, большинство из сотни (или около того) людей, принимавшей участие в курсе, пришли туда с более или менее определённым чувством, что они избраны Богом, чтобы спасти мир. Собственная фантазия Фриппа (грубо разбитая шерборнским реализмом и распорядком дня) состояла в том, что ему было предопределено либо стать министром, либо остаться рок-звездой и одновременно принять духовный сан. (*Джонс 1979А, 20*) Когда он ушёл из Академии, выяснилось, что хотя ему казалось, будто он получил отдалённое представление о внутренней цели жизни и её смысле, а также более точное чувство динамики своей личного психического хозяйства, у него не было других планов, кроме как позволить будущему проявить себя.

* * *

Глава 8. Возвращение в мир – Путь к 1981-му.

Маленькое – прекрасно.
-Э.Ф. Шумахер

В период отшельничества у Роберта Фриппа не было конкретных планов возвращения к музыке; перед роспуском King Crimson III в 1974 г. он заключил, что жизнь рок-звезды больше не способствовала его продолжающемуся самообразованию, что она фактически препятствовала достижению его целей. Поэтому, когда добровольное изгнание подошло к концу, Фрипп возвратился к музыке без громкого «всплеска», без оповещения всех и каждого о своём присутствии каким-нибудь грандиозным жестом. Наоборот, он мало-помалу «пробовал воду ногой», тщательно обдумывая, будет ли мир профессионального музыканта подходящей ареной для его деятельности.

Фрипп любит создавать маленькие парадигматические списки – и в 1982 г. он сформулировал «четыре условия работы»: работа должна кормить работающего, способствовать его образованию, быть интересной и общественно полезной. Возвращаясь в 1978 и 1979 гг. из уединения, Фрипп постепенно стал понимать, что для него работа в музыкальной индустрии могла бы удовлетворить всем вышеперечисленным условиям. Хотя в некоторых отношениях Фрипп выглядит отшельником-интровертом, живущим в собственном мире, на уровне самоизобретённых и мало кому понятных (и тем более мало кем принимаемых) символических структур, в этот период он получал большую поддержку и поощрение от старых и новых друзей – и успешно продолжил свою музыкальную одиссею, пройдя ещё через несколько островов в архипелаге дела своей жизни. В уединении он достиг точки понимания того, что может решать, чем именно он хочет заниматься, и вот теперь мог свободно выбирать музыку – перефразируя Кьеркегора, спонтанно после раздумья.

С Питером Габриэлом

Первый шаг из уединения был сделан в ответ на звонок Питера Габриэла, который, уйдя в 1975 г. из Genesis, в начале 1977 г. был в Торонто, где делал свой первый сольный альбом. Genesis, одна из прототипических групп прогрессивного рока начала 70-х, была известна своими тщательно разработанными сценическими представлениями и психодраматической «пиротехникой», которая, по большей части, была заслугой Габриэла с его магнетическим сценическим образом, вокальными способностями и удивительно образными песнями; высшей точкой раннего периода Genesis была их рок-опера *The Lamb Lies Down On Broadway* (1974). У Фриппа было неоднозначное отношение к возобновлению активной музыкальной деятельности, и он оговорил условием, что если его участие окажется «неуместным», он будет иметь право через три дня вернуться назад. На сеансах записи Фрипп достаточно хорошо сработался с продюсером Бобом Эзрином, но всё равно чувствовал себя зажато и не мог непринуждённо самовыражаться. Он попал в тиски дилеммы: «Через три дня, увидев, что это *не было* уместно, я не *хотел* уходить. Я не хотел, чтобы моих друзей уродовали.»

Вклад Фриппа в первый альбом Габриэла минимален: то тут, то там осторожные штрихи на электрогитаре, классической гитаре и банджо. В следующем году Габриэл пригласил Фриппа продюсировать его второй альбом. Поставив их рядом и сравнивая, видишь чрезвычайно разные «продюсерские ценности». С Эзрином Габриэл культивировал открытый подход: массивные оркестровые текстуры, щедрая синтезаторная «набивка», глубокие барабанные вставки, экзотическая перкуссия, перегруженные реверберацией и эхом вокальные дорожки, чувство бескрайних широких пространств, гигантомании и мелодрамы. Если *Peter Gabriel 1977* звучит так, как будто он записан в небесном соборе, то *Peter Gabriel 1978* раздаётся из грязного гаража: Фрипп убедил Габриэла радикально урезать стимулированную электроникой «пространственность» и остановиться на непосредственном, жёстком, сухом, реалистичном звучании «концертного» типа, которое почти всегда сопутствовало записанной музыке King Crimson – впоследствии Фрипп назвал эту продюсерскую стратегию *audio verite* (аудиореальность).

Может быть, Фриппу удалось (хоть и ненадолго) приблизить звучание музыки Габриэла к «реальности» – вытащить его из раздуто-прогрессивных ранних 70-х в экономные поздние 70-е. Но глядя более широко, я не уверен, что Фрипп в роли продюсера, усердно насаждающего звуковую умеренность и акустическую честность, смог полностью оценить природу талантов Габриэла, Габриэла – великолепного гармониста, сочинителя буйных снов, сверхъестественного вокалиста, несравненного тембровика и создателя роковых песенных структур. Не будет слишком большим преувеличением сказать, что Фрипп вообще-то никогда не воспринимал создание пластинок как самостоятельный способ художественного самовыражения; скорее, он рассматривает весь студийный процесс как неизбежное зло, единственной целью которого является создание неизбежно второсортных репродукций настоящей вещи – живой музыки. *Peter Gabriel 1978* показывает нам очень фриппизированного Габриэла – как будто Фрипп вылез вон из кожи, чтобы «вставить» Габриэла в свою собственную схему. По большому счёту, мне кажется, нам нужно благодарить его за то, что это не удалось.

Помимо продюсирования альбома, Фрипп сыграл на многих пьесах; он особенно блещет в угловатом электрическом соло на “White Shadow” и в каскадно ниспадающей, предвещающей беду фриппертронике на “Exposure” – их с Габриэлом совместном сочинении.

Жизнь в Нью-Йорке

После записей 1976 г. с Габриэлом Фрипп вернулся в Англию, чтобы работать над редактированием записанных лекций Беннетта и подготовкой их к публикации. Даже после «деморализующего и угнетающего опыта» работы над первым альбомом Габриэла в Канаде, Фрипп согласился сыграть на нескольких его концертах в Америке в феврале 1977 г. В начале он, не совсем готовый к полномасштабному появлению на публике, сидел за кулисами и играл, оставаясь невидимым для зрителей; но к концу гастролей он уже играл на сцене вместе с остальной группой. Сразу же после гастролей Фрипп уехал в Нью-Йорк, которому суждено было остаться, по его словам, «центром притяжения» на несколько последующих лет.

Художественный мир центрального Манхэттена, судя по всему, развивается циклически, попеременно проходя через циклы расцвета и застоя. В конце 70-х в нём расцветало причудливое созвездие разных элементов – идеи об искусстве и «перекрёстном опылении» разных искусств, а также масса талантов: Филип Гласс, Стив Райх, Гленн Бранка (в музыке которого смешивались классицизм и минимализм, сложность и примитивность), мультимедийная артистка Лори Андерсон с её футуристическими насмешливо-ироническими моральными баснями, Мередит Монк с её странными неземными театральными трелями, Роберт Уилсон с его сценическими постановками. К тому же это было время панк-взрыва. Хотя музыкальные и духовные корни панка можно увидеть и в буйных ранних гамбургских выступлениях Beatles, и в американском гаражно-мусорном роке 60-х (Velvet Underground, New York Dolls, MC5, Stooges), и в Plastic Ono Band Леннона, и даже в King Crimson (“Schizoid Man” и немалая часть KC III), настоящий панк-рок (и более лёгкая, мелодичная и танцевальная «новая волна») лавиной обрушился на слушателей в 1975-77 и последующих годы; его лидерами в Нью-Йорке были Патти Смит, Ramones, Talking Heads и Television. Друг Фриппа Брайан Ино много бывал в Нью-Йорке в 1978-80 гг., продюсируя Talking Heads и Devo и составляя панк-антологию *No New York*.

Не повторяя миллионы слов, написанных о значении панк-движения в США и Британии, я бы просто сказал, что панк, помимо всего прочего, был отрицанием ценностей, стилей и вкусов корпоративной музыкальной индустрии: панк возвращал музыку обратно в руки народа, по крайней мере, на ранних стадиях этого движения. Ранние группы панка и «новой волны» были полны решимости уничтожить Голиафа-динозавра корпоративного истэблишмента, и для Роберта Фриппа в прототипичной панк-группе было что-то похожее на «маленькую, мобильную, независимую, разумную единицу», пришествие которой он предсказывал в 1974 г.

В центральном Нью-Йорке в 1977 г. царил музыкально-художественное брожение, характеризующееся текучим смешением жанров, форм и средств выражения, и пока что оно было по большей части не заражено коммерческим цинизмом и многодолларовым мышлением, повалившим многих музыкантов первых трёх рок-поколений (50-е, 60-е и начало 70-х). Фриппа притянуло к этому центру активности, как кусок железа к магниту. Более того, он решил не играть роль одного из великих рок-стариков, не лелеять иллюзий по поводу собственной важности и не увлекаться атрибутами «звёздного» образа жизни. Чтобы твёрдо встать на почву реальности, он выдвинул три личных правила жизни в Нью-Йорке: ездить только на общественном транспорте, самому стирать бельё и самому ходить за продуктами.

Поселившись в квартире на верхнем этаже в Бауэри, за два квартала от CBGB (знаменитого музыкального клуба. – ПК.), Фрипп исследовал обстановку культурных джунглей в качестве прелюдии к новому этапу работы – но официально он вышел из уединения далеко не сразу. Хотя о его повседневных движениях в Нью-Йорке 1977 года известно мало, именно в июне этого года началась его собственная работа с системой плёночных петель и задержек – или Фриппертроникой. В 1980 г. Фрипп дал такое формальное определение Фриппертроники: «музыкальный опыт, возникающий в пространстве между Робертом Фриппом и маленьким, мобильным и уместным уровнем технологии – т.е., его гитарой, Фриппельбордом [педальная панель эффектов] и двумя Ревоксами [катушечными магнитофонами].»

Музыкальные приложения Фриппертроники мы рассмотрим в своё время, но сейчас отметим, что Фрипп именно тогда, летом 1977-го, экспериментировал с процессом Фриппертроники и доводил его до совершенства в своей нью-йоркской квартире, а иногда в настоящей студии. Как раз тогда он начал записывать на плёнку конкретные фриппертронные импровизации, впоследствии появившиеся на его сольном альбоме *Exposure* (например, “Water Music II”, записанная в июле 1977-го в «Доме Музыки» в Нью-Джерси).

С Дэвидом Боуи

Фрипп много раз с удовольствием рассказывал историю о том, как в конце июля 1977 г. Дэвид Боуи и Брайан Ино всё-таки уговорили его выйти из бездействия. Одна из версий выглядит так: «Я был в Нью-Йорке, и однажды субботним вечером мне позвонили по телефону: «Привет, это Брайан. Я сейчас в Берлине с Дэвидом. Передаю трубку.» И вот я услышал мистера Б.: «Мы пробовали сами играть на гитарах; не получается. Не можешь приехать и сыграть жгучую рок-н-рольную гитару?» Я сказал: «Да я вообще-то уже три года не играл на гитаре...но попробую!»» (*ДеКертис 1984, 22*)

На записи альбома Боуи “*Heroes*” в Берлине Фрипп смог в очередной раз музыкально раскрыться. Ему нравилась свобода, предоставленная ему Боуи: Боуи запускал рабочую плёнку, а Фрипп просто импровизировал на этом фоне – практически ничего не обдумывая и не планируя. Первая песня, на которой он сыграл, была “Beauty And The Beast”, вступительный трек альбома; Фрипп называет свой вклад своей «творческой вершиной» – «у меня была возможность быть с гитарой тем, кто я есть.» (*ДеКертис 1984, 22*) Пропущенная через иновские «небопильные» (sky-saw) обработки, придающие исходному материалу некий эффект «вау-вау цифрового века», гитара Фриппа бурлит образованным рок-примитивизмом – плохо, что они не смикшировали её ещё громче. На заглавной вещи “*Heroes*” слышен уже другой, профессорски-сдержанный Фрипп: здесь гитарист по максимуму использует минималистскую горсточку нот в меланхоличном остинато, на фоне которого вокальное позёрство Боуи раскрывается во всей своей отчаянной красе.

“Heroes” занимает особое место в музыкальном развитии Дэвида Боуи: в частности, вторая сторона демонстрирует этого хамелеоноподобного позёра на вершине его музыкально-экспериментальных тенденций: инструментальные пьесы “Sense Of Doubt”, “Moss Garden” и “Neukoln” – это одни из самых композиционно интересных пьес, когда-либо сделанных им. Конечно, рок-музыка лишь частично есть музыкальная композиция, и в своей последующей работе Боуи опять вернулся на знакомую музыкальную территорию. Позже Фрипп сыграл гитарные партии в песнях Боуи “Scary Monsters” и “Fashion”. В 1987 он сказал: «Соло на песне Боуи “Fashion” было сыграно в 10:30 утра после долгой поездки из Лидса, с концерта The League Of Gentlemen. В 10:30 утра, только что выйдя из фургона, меньше всего хочется выдать жгучее огненное рок-н-рольное соло. Но неважно, хочется тебе этого или нет – нужно делать дело.» (Дибберто 1987, 50)

В забавном интервью Аллану Джонсу из *Melody Maker* в 1979 г. Фрипп распространился о возможном сходстве между им самим, Боуи и Ино. Это трио рок-ренегатов, по словам Фриппа, было примерно одного возраста и «более-менее рабоче-крестьянского происхождения.» Все они были изощрёнными авто-антрепренёрами. Но одновременно «каждому из нас трудно ответственно признать наличие у себя каких-либо чувств. Поэтому мы в своей работе обычно занимаемся мозговой и телесной деятельностью, а не выставляем на обозрение свои чувства.» (Джонс 1979, 60)

С Дэрилом Холлом

Сразу же после работы с Боуи и Ино в Берлине Фрипп углубил своё участие в музыкальной индустрии, взявшись продюсировать сольный альбом Дэрила Холла из Hall & Oates – поп-рок-ритм-энд-блюзового дуэта, в середине 70-х способствовавшего формированию «филадельфийского звучания». В 1976 г. у Холла и Оутса была серия хитов – “She’s Gone”, “Sara Smile” и “Rich Girl”. Дэвид Боуи, конечно, тоже заигрывал с филадельфийским феноменом, и в 1974-м записал в Филадельфии двойной концертный альбом *David Live*, а в 1975-м записал там же (в Sigma Sound Studios) студийный альбом *Young Americans*. Песня “Fame” с него стала первым №1 Боуи в Штатах – написанная Боуи, Джоном Ленноном и гитаристом Карлосом Аломаром, она долгие годы воплощала парадигму белой диско-музыки.

Однако совместная работа Фриппа и Холла, альбом 1977 г. *Sacred Songs*, стал для филадельфийца Холла серьёзным отклонением от коммерческого белого соул-стиля. Он так отличался от звучания Hall & Oates, что RCA Records и личный менеджер Холла решили не выпускать его в свет. Фрипп вступил в длительную войну за издание альбома, рассылая плёнки разным фигурам музыкальной индустрии и побуждая людей писать письма президенту RCA. *Sacred Songs* всё-таки вышел в 1979 г. – горько-сладкий триумф для Фриппа, первоначально задумавшего этот альбом как часть великой трилогии – вместе со вторым альбомом Питера Габриэля и собственным альбомом *Exposure*. В 1979 г. Фрипп высказал мнение, что «если бы *Sacred Songs* был выпущен сразу после того, как был сделан, он бы поместил Дэрила в другую категорию – вместе с Боуи и Ино. Будучи издан сейчас, он уже не может иметь такого эффекта.» (Холден 1980, 20) (О планируемой трилогии Фриппа мы скажем больше в последующей главе об *Exposure*.)

Холл и Фрипп встретились в Торонто в сентябре 1974 г. Несмотря на очень разную музыкальную подготовку, они хорошо сошлись лично и были восхищены музыкальными подходами друг друга; с самого начала отношений они обсуждали возможность совместной работы. В августе 1977 г. Холл позвонил Фриппу из нью-йоркской студии Hit Factory и попросил его приехать и записать несколько гитарных линий. Только что освободившись от работы с Боуи и Ино в Берлине, Фрипп был так воодушевлён этой задачей, что тут же был назначен продюсером.

И Холл, и Фрипп с большой теплотой вспоминают об этих сеансах записи. Фрипп сказал, что это был «превосходный рабочий опыт» (Джонс 1979А, 20) и очень хорошо отзывался о качестве и искренности песен Холла. Он также сделал типичный фрипповский комплимент, сказав: «Холл – это первый встретившийся мне певец, который может спеть абсолютно всё так, как я его прошу.» (Холден 1980, 20) Для Холла это был занятный опыт: «Никогда музыка не получалась у меня так легко, как с Робертом.» Комментируя кажущуюся ему теперь «холодной и стерильной» филадельфийскую внешнюю сторону студийных альбомов Холла и Оутса, Холл подчеркнул художественную свободу при записи *Sacred Songs*, сказав, что они с Фриппом смогли «добиться очень спонтанного звука.» (Орме 1977, 29)

По словам Холла, *Sacred Songs* сделали «в основном я и Роберт. Мы сделали основные ритм-дорожки – я на пианино, Роберт на гитаре, а потом пришли Калев [Куэй, гитара], Роджер [Поуп, барабаны] и Кенни [Пассарелли, бас] и сыграли свои партии.» (Орме 1977, 29) В альбоме есть моменты тихой нежности, например, невыразимо меланхоличный дуэт пианино и фриппертроники в “The Farther Away I Am”. Остальные песни представляют собой душевные экономично оркестрованные баллады и незамысловатый рок-н-ролл. Фрипповская продюсерская схема *audio verite* продолжала действовать: в вокале практически нет искусственной реверберации, барабаны звучат так, как звучат настоящие барабаны, динамический диапазон и стерео-раскладка естественны, а общее звучание группы блестяще, но не хрупко, сухо, но не «пересушено».

Полная критическая оценка *Sacred Songs* должна подразумевать подробный отчёт о текстах песен, типах песен, удивительной, хоть и манерной вокальной гимнастике Холла, и прочих вещах. Не вдаваясь в такие рассуждения, я хочу отметить, что самое значительное музыкальное новшество альбома – это внедрение Фриппертроники в ассортимент рок-стилей. На тот момент *Sacred Songs* был первым записанным использованием Фриппертроники, и от её жуткой навязчивой атмосферы мурашки идут по коже – в особенности в сюите “Babs And Babs – Urban Landscape – NYCNY” с первой стороны альбома. Холл очень метко заметил, что «когда он её играет, кажется, что плачет Вселенная.» (Орме 1977, 29)

Работа над альбомом Холла *Sacred Songs* в конце 1977 г. дала сильный толчок к вовлечению Фриппа в музыкальную индустрию, и теперь его официальное признание выхода в «большой свет» было только делом времени. В ноябре в студии Relight он записал основную дорожку песни “Exposure”. С января 1978 по январь 1979 г. он работал над записью и микшированием альбома *Exposure* в нью-йоркской студии Hit Factory.

На «Кухне»

В воскресенье 5 февраля 1978 г. Фрипп первый раз более чем за три года официально выступил на публике соло в клубе «Кухня» в Сохо: в этот раз он также впервые назвал свою систему плёночных петель «Фриппертроникой». Концерт получился почти случайно: вначале Фрипп и Джоанна Уолтон намеревались выступить частным образом в её квартире; потом им, видимо, показалось, что это будет слишком шумно, и концерт был перенесён на «Кухню». (*Заметки на обложке God Save The Queen/Under Heavy Manners*)

Концерт был описан Джоном Пиккарелла из *Village Voice*; он рассказывает об атмосфере возбуждённого ожидания, о длинных очередях, растянувшихся на холоде на целый квартал. Фрипп, повидимому желая каким-то образом разрядить свою тревогу и настроить публику на весьма-непохожую-на-King-Crimson музыку, начал с того, что сравнил своё новое творчество с интимной «салонной» музыкой; он «оставил за собой право быть скучным и невежественным.» (Пиккарелла 1978, 54)

Звук – пусть без непередаваемого «присутствия» и атмосферы – этого события был запечатлён на двойном бутлеге *Pleasures In Pieces*. Этот любопытный артефакт содержит пять фриппертронных пьес, бесхитростно озаглавленных “The First”, “The Second”, “The Third”, “The Fourth” и “The Fifth”, а также музыкально-текстовую пьесу Уолтон, Фриппа и остальных, служившую интерлюдией между двумя отделениями Фриппертроники. Пиккарелла описал пьесу Уолтон следующим образом: «Серия безмолвных физических движений сделала записанную серию цитат из философов-лингвистов разумной и нелепой одновременно. «Тайные Стратегии», набор созданных Ино и Питером Шмидтом карт с указаниями, циркулировали среди отдельных исполнителей, чьи движения, судя по всему, импровизировались в соответствии с выпавшими им картами. Одна женщина написала на большом экране то, что, наверное, было транскрипцией – буквальной или какой-то ещё – слов, написанных на картах...» (Пиккарелла 1978, 56)

Фриппертронные импровизации с этого концерта – одни из самых лучших, что я слышал; они безусловно превосходят подобные же произведения на *Let The Power Fall* и прочих пластинках. Особенно достойны упоминания почти постоянные смены текстуры, от монотонного гула до мелодий, мотивов и гармоний – так что общая масса звука, хотя и созданная из практически бесконечного повторения фрагментов, существенно преобразуется в пределах одной минуты. Фрипповская способность к кажущимся бесконечными полётам мелодического воображения нигде не проявляется так явно. С точки зрения музыканта я нахожу контроль Фриппа над ладами и тональностями в этих пьесах просто мастерским. “The First”, например, начинается с пунктирного стаккато, очерчивающего фа-мажорное трезвучие; короткий мелодический рифф «до – ре-бемоль – ми-бемоль» вводит угрозу фа-минорной модальности; почти сразу же на фоне преобладающей тоники «фа» начинает мрачно звучать нота соль-бемоль; ля и ля-бемоль демонстрируют напряжённость между мажором и минором; наконец, после многих двусмысленностей и ладовых экскурсов, музыка легко перетекает в си-бемоль-мажор, а потом в соль-бемоль-мажор.

Когда я просматриваю на клавишах некоторые пьесы позднего баховского монумента строгой полифонии – *Искусство фуги* – у меня появляется чувство, что мастер барокко по сути дела мыслил одновременно в нескольких тональностях, что «штатная» тоника ре-минор, расширяясь, захватывает всю систему или комплекс тесно связанных тональностей – ля-минор, фа-мажор, ми-минор, соль, до и т.д. – и они волшебным образом согласовываются и образуют одну объединённую сверхтональность или сверхлад, по которому Бах легко ведёт свои ноты. Время от времени нечто похожее происходит и в Фриппертронике; она, как fuga, является художественной формой (технологически) подражательной полифонии. Используя не столь технические термины (хотя что такое музыкальная теория, как не язык духа?), Пиккарелла так подытожил солирование Фриппа: «ослепительные, блуждающие вверх-вниз гаммы в духе Джона Колтрейна, извивающиеся и вопящие атональности в духе панкующего Шёнберга. Из искривлённых нот он создаёт некую воображаемую территорию, подобно тому, как телевизор, рассыпая по экрану электроны, создаёт изображение.» (Пиккарелла 1978, 56)

Путь к 1981-му

11 сентября 1978 г. Фрипп считал себя готовым для начала нового этапа своей карьеры. В этот день он начал так называемый «Путь к 1981-му», определённый им следующим образом: «Трёхуровневая кампания: во-первых – рыночная, но не управляемая законами рынка; во-вторых – средство для исследования и изложения нескольких близких моему сердцу идей; в-третьих, личная дисциплина.» (*Заметки на обложке God Save The Queen*) Окончание пути к 1981-му было приурочено к астрологически важному событию, определённому расположению планет, которое должно было состояться 11 сентября 1981 г. – в этот момент (как, повидимому, думал Фрипп) у человечества откроются глаза на апокалиптические предначертания. (*Шруэрс* 1979, 16)

В конкретном отношении трёхлетний Путь к 1981-му охватывал несколько проектов: *Exposure*; турне Фриппертроники 1979 года и фриппертронные записи *Let The Power Fall* и *God Save The Queen/Under Heavy Manners* («Дискотроника»); гастроль Лиги Джентльменов (1980) и альбом *The League Of Gentlemen*; образование King Crimson IV (весна 1981 г.); обширную серию статей Фриппа для журнала *Musician, Player and Listener* (впоследствии просто *Musician*), открытую в январе 1980 г.; а также разнообразную сессионную и продюсерскую работу, в том числе продюсирование дебютного альбома The Roches (Фрипп также время от времени выступал с ними на сцене и продюсировал их альбом *Keep On Doing* (1982)) и участие в записях *Screamers*, *Blondie*, скрипача Уолтера Стединга и Дженис Иан. Неплохо для трёх лет работы.

Exposure

Обширные заметки на вкладке альбома *Exposure* начинаются со следующего сообщения Фриппа: «Этот альбом первоначально был задуман как третья часть «Низкопробной» трилогии, вместе с сольным альбомом Дэрила Холла *Sacred Songs* и вторым альбомом Питера Габриэла, которые я продюсировал и в записи которых участвовал. Учитывая невыход “Sacred Songs” и задержку динозаврами выхода этого альбома, передать заложенный смысл уже невозможно.» Далее Фрипп говорит, что вместо оригинальной трилогии будет другая, сделанная полностью им: “Exposure”, “Frippertronics” и “Discotronics”.

Я несколько лет раздумывал, какой первоначальный смысл должен был быть в трилогии Холл-Габриэл-*Exposure*, и мне казалось, что это имеет отношение к концепции некоего коллективного творчества: трое музыкантов работают на альбомах друг у друга, распределяя между собой обязанности авторов и аранжировщиков, и в результате мы получаем три разных, но узнаваемо похожих музыкальных заявления – короче говоря, что-то вроде идеи King Crimson, в том виде, в каком она развивалась в 60-е и в начале 70-х (правда, без обязательства представлять коллектив публике как настоящую группу).

Фрипп предложил другой взгляд на своё намерение: «В оригинальной трилогии я пытался исследовать «поп-песню» как выразительное средство... Мне кажется, что это величайшая дисциплина – знать, что у тебя есть три-четыре минуты, чтобы собрать все свои утраченные эмоции и найти одно- или ещё менее-сложные слова для выражения своих идей. Это дисциплина формы, и я не думаю, что это дешёвка или халтура.» (Джонс 1979А, 60)

Как мы уже видели, пара вещей с *Exposure* появилась ещё в 1977 г., но настоящая работа над альбомом началась в январе 1978 г. в нью-йоркской студии Hit Factory. К августу Фрипп фактически закончил альбом; на большинстве песен пел Дэрил Холл. В сентябре, уже занимаясь мастерингом, Фрипп столкнулся с контрактными проблемами, не позволявшими Холлу выступить на альбоме в столь видной роли. Ему можно было спеть только на двух вещах, и это значило, что порядочную часть *Exposure* нужно было переделывать. Фрипп вспоминает: «Я был совершенно деморализован и подавлен. Моя жизнь совершенно перекосилась.» (Джонс 1979А, 60)

Он отреагировал на этот кризис, вызвав своего старого друга Питера Хэммила, согласившегося прилететь в Нью-Йорк и спеть на *Exposure*; Хэммилл участвует в “You Burn Me Up I’m A Cigarette”,⁸ “Disengage” и “Chicago”. Планы о том, чтобы Дебора Харри из Blondie спела версию “I Feel Love” Донны Саммер, были сорваны запретом Chrysalis Records. Но не мытьём, так катаньем Фриппу удалось закончить переделку альбома к январю 1979-го, и через некоторое время он был выпущен. Первоначально Фрипп хотел назвать его *The Last Of The Great New York Heart-Throbs* (Последние из великих горячих сердец Нью-Йорка), и зашёл так далеко, что сфотографировался для обложки альбома в компании The Rockettes в Radio City Music Hall. На альбоме, поступившем в продажу, мы видим серьёзного и франтоватого Фриппа, со сжатыми губами значительно смотрящего прямо в объектив камеры, чисто выбритого и подстриженного по нововолновой моде парикмахершей Мэри Лу Грин (в её нью-йоркском салоне он иногда устанавливал свои магнитофоны и развлекал посетителей «Барбертроникой»). На самом диске стояла надпись – «1981-й – Год Фриппа.»

* * *

EXPOSURE

- Robert Fripp: guitar and Frippertronics
- Barry Andrews (formerly of XTC): keyboards
- Phil Collins: drums
- Peter Hammill: vocals
- Daryl Hall: vocals
- Peter Gabriel: vocals and piano
- Brian Eno: synthesizer
- Tony Levin: bass
- Terre Roche: vocals
- Jerry Marotta: drums
- Sid McGinness: guitar
- Narada Michael Walden: drums

На *Exposure* восемь вещей на первой стороне и девять на второй – жест, определённо направленный против кримсоидно-прогрессивного рока с его склонностью к музыкальным заявлениям беспредельно эпических пропорций. Но в целом *Exposure* производит эффект коллажа, проливающего свет на разнообразные музыкальные и немusical увлечения Фриппа; это, как сказал сам Фрипп в 1979 г., «психологическая автобиография, рассказывающая о том, что заставило меня покинуть музыкальный бизнес, и о том, что происходило, пока меня не было и когда я вернулся – в состоянии полного смятения.» (Фрике 1979, 25) Эффект коллажа усиливается частым включением в запись фрагментов разговоров, радиопередач, соседских споров, лекций духовных наставников, конкретных звуков, шумов дыхания – даже интервью, взятого Фриппом у своей матери, миссис Эдит Фрипп, на тему о том, как его в детстве учили пользоваться туалетом.

⁸ На самом деле – “I May Not Have Had Enough Of Me...”. – ПК.

Exposure – это синтез стилей и идей, и к тому же концептуальный альбом. Сам Фрипп был горд и доволен своим достижением: в 1979-м он сказал, что *Exposure* «продолжает удивлять меня тем, насколько это хороший альбом...он так *полно* действует.» Подтвердился ли мнение Фриппа о том, что в 1979 г. *Exposure* был «в жанровом смысле, возможно, лучшей пластинкой за последние пять (а может быть, и больше) лет» – нужно, видимо, предоставить решать истории. (Джонс 1979А, 60) Мы можем признать исполнительский блеск альбома и пропитывающий его новаторский дух; но проблема с признанием его лучшим произведением своего жанра состоит в самой его уникальности. Когда вещь создаёт собственную категорию, разве она принадлежит какому-то жанру? А *Exposure* классифицировать невозможно – наверное, его можно было бы назвать фрипповским *Сержантом Пеннером*...

Страница 1

1. PREFACE (Fripp). Как и *Сержант Пеннер*, *Exposure* начинается с фрагмента *конкретной музыки* – т.е. со звуков, взятых из реальной жизни. Посреди приглушённых разговоров в гринвич-вилледжском ресторане мы слышим серьёзный голос Брайана Ино: «Э – можно поставить вам несколько моих новых вещей – я думаю, они могли бы быть коммерческими.» Несколько мягких диссонантных вокальных аккордов, голос звукорежиссёра, зовущего на очередной дубль – телефонный звонок – шаги – телефон продолжает звонить – снимают трубку – по телефону слышна серия быстрых аккордов на электрогитаре – и тут же начинается...

2. YOU BURN ME UP I'M A CIGARETTE (слова – Фрипп, музыка – Холл и Фрипп). Хэммилл⁹ согласно выпаливает большую редкость – текст, полностью сочинённый Фриппом. Это любопытная смесь поп-банальностей («Ты держишь меня за руку, меня прошибает пот/Ты раздражаешь меня» и интеллектуально звучащих многосложностей («Стратегическое взаимодействие, не поддающаяся разложению фракция/Предельное бездействие и мучительные враждебные разногласия»). Действует ли это? Наверное, зависит от того, может ли слушатель оценить это зрелище – Роберт Фрипп пародирует сам себя. Музыка представляет собой блюз, модифицированный панком. В середине есть не поддающаяся расшифровке запись Шивапури Баба, непальского святого, которому, говорят, в момент записи было 137 лет (он умер через два года). Он говорит: «Думайте об одном Боге. Выкиньте из головы все прочие мысли и увидите Бога.»

3. BREATHLESS (Fripp). Инструментальная вещь с прекрасными барабанами Уолдена напоминает мощный художественный хэви-метал King Crimson III периода “Red”, переплетённый Фриппертристикой. Фрипп сказал, что *Exposure* – «это самая моя свежая попытка «поизвращаться» с рок-н-роллом, работа с возможностью расширить его «словарный запас» и способность работать с более широким диапазоном впечатлений.» В соответствии с этой целью “Breathless” представляет собой учебное упражнение по ритму и экзотическим тональностям. Вот собственный анализ Фриппа: «Основная тема в размере 7/4, средняя часть в 3/3¹⁰ плюс 3/8, да ещё сверху гитарная партия в 9/8 – но всё же это вполне опознаваемый рок-н-ролл...» С другой стороны, «если аранжировать эту вещь для струнного квартета, то она звучала бы не совсем уместно.» (Гарбарини 1979, 31)

4. DISENGAGE (слова – Уолтон; музыка – Фрипп и Хэммилл). Начинается с нескольких длинных минорных фриппертрикных тонов, наложенных на «туалетное» интервью с матерью Фриппа, из которого я могу разобрать только неоднократное повторение слов «Ты ничего не запоминаешь», после чего опять начинается хэви-метал. Зажигательные слова Уолтон и свирепое исполнение Хэммилла почти компенсируют фактическое отсутствие мелодии. Кроме того, этим отсутствием песни обязана способу её создания: Фрипп сделал аккомпанемент, потом сунул Хэммилла под нос листок со словами и сказал: «Пой.» Это не столько сочинительство, сколько совместное «наложение слоёв» – критическое замечание, которое я в следующей главе не колеблясь предъявлю многим песням в исполнении Адриана Белью в период King Crimson IV. (Будет только справедливо отметить, что Майкл Блум в рецензии на *Exposure* в журнале *Rolling Stone* взглянул на этот предмет иначе: он назвал вокальные импровизации Холла, Габриэла, Хэммилла и Рош самой авангардной идеей альбома, и по-своему успешной – неподдельная нежность “Mary” в исполнении Рош и неистовая хэммилловская реализация “Disengage” вряд ли были бы возможны в обычном сеансе записи. (Блум 1979, 56) Я бы только возразил, что «музыка», в конкретном значении этого слова, может быть импровизированной, но «композиция» (опять-таки в конкретном значении) – нет; к этому моменту я вернусь в последней главе книги.)

5. NORTH STAR (Слова – Уолтон; музыка – Фрипп и Холл). Белый соул-вокализ в исполнении Холла, мягкие септаккорды Фриппа и нежные слова Уолтон сплавляются в стилизованную балладу.

6. CHICAGO (Слова – Уолтон; музыка – Фрипп и Холл). Мрачный блюз с сюрреалистическими фриппертрикными наложениями.

7. NY3 (Fripp). Голоса в этой довольно-таки пугающей пьесе городского *audio verite* были записаны Фриппом однажды вечером в его квартире на Манхэттене. Жестокий спор его соседей контрастирует с яростной рок-вознёй в невероятно быстром темпе и в невозможно хитроумном размере (Джон Парелес пишет в *Village Voice*, что это 17/8 – он также отмечает рифф, позаимствованный из “Foxy Lady” Хендрикса). (Парелес 1979, 49)

8. MARY (Слова – Уолтон; музыка – Фрипп и Холл). Терре Рош выдаёт характерно невинный и в то же время оскорблённый вокал. (Это была одна из вещей, которые пел Дэрил Холл на первоначальном, невыпущенном варианте *Exposure*; Рош выучила партию, слушая его импровизированные варианты.)

Страница 2

⁹ Браво, м-р Тамм! Ура! «Эка глупый народ французы...вот так бы взял и перепорол всех розгами.» - ПК.

¹⁰ ??? – ПК.

1. EXPOSURE (Fripp/Gabriel). Самостоятельный миниатюрный коллаж. Заглавная вещь с Фриппертрикией. Рош выкрикивает слово “exposure” в стиле Йоко Оно, а Габриэл проговаривает его по буквам; плёночная петля произносимых Беннеттом слов «невозможно достичь цели без страданий» под устойчивый фоновый одноаккордный рок-ритм. (Другая версия этой песни вышла в 1978 г. на сольном альбоме Габриэла – на том, что продюсировал Фрипп.)

2. HAADEN TWO (Fripp). Опять произносимые вслух цитаты (некоторые даже задом наперёд) из разнообразных источников на фоне (как гласит одна цитата из Ино) «невероятно унылой и жалостной серии аккордов.»

3. URBAN LANDSCAPE (Fripp). Нависающая угроза протяжной Фриппертрикии. Одновременно звучат мажорная и минорная тональности... сразу переходит в...

4. I MAY NOT HAVE HAD ENOUGH OF ME BUT I'VE HAD ENOUGH OF YOU (Слова – Уолтон; музыка – Фрипп). В этой вещи, теперь уже ставшей одним из самых раздражающих маньеризмов Фриппа, вступительный аккорд грохает доверчивого слушателя, введённого в сомнамбульную пучину предшествующей убаюкивающей Фриппертрикией, прямо по башке. Я понял только, что наш герой *хочет* рассердить публику – и если повезёт, вы можете принять это раздражение за признак пробуждения. Эта неистовая пьеса переходит в...

5. FIRST INAUGURAL ADDRESS TO THE I.A.C.E. SHERBORNE HOUSE (Bennett). Один журналист пишет, что это «сорокаминутная лекция Дж. Г. Беннетта, сжатая до трёх секунд путём повышения частоты на 6500 октав.» (Фрике 1979, 25) Это описание кажется мне мало осмысленным, т.к. если поднять любой слышимый звук более чем на 11 октав, этого хватит, чтобы он оказался за пределами слышимости. Тем не менее я готов поверить, что Фрипп в самом деле сжал лекцию Беннетта некими электро-механически-акустическими средствами. Тут будет уместно сообщить, что, по словам Фриппа, жена Беннетта считала, что ему бы «очень понравился» *Exposure*; Беннетт был очарован Джимми Хендриксом и фестивалем на острове Уайт в 1970 г., и считал, что рок-музыка показывала «сущность какого-либо места лучше, чем сама жизнь.» (Vommc 1980, 22)

6. WATER MUSIC I (Слова – Беннетт, музыка – Фрипп). На фоне неопишимо трогательной Фриппертрикии Беннетт пророчит глобальный апокалипсис и природные бедствия... сразу после этого начинается...

7. HERE COMES THE FLOOD (Gabriel). Габриэл, под аккомпанемент только акустического пианино и изредка – деликатного синтезатора Ино и Фриппертрикии, представляет одновременно душераздирающее и пугающее прочтение песни, которую он уже записал раньше на своём первом альбоме в более тяжёлой рок-аранжировке.

8. WATER MUSIC II (Fripp). Фриппертрика – и да, тут можно наяву увидеть, как на берег медленно и печально накатывают океанские волны.

9. POSTSCRIPT (Fripp). После того, как стихают последние шипящие звуки, мы опять слышим дружелюбный голос Ино из ресторана: «Итак, вся эта история полная неправда – большой розыгрыш – ха-ха-ха», – негромко похохатывает он. Последние слова повторяются несколько раз с потерей качества; кто-то вешает телефонную трубку и шаги удаляются.

* * *

Будучи первым большим произведением Роберта Фриппа с 1974 г., *Exposure* обратил на себя беспрецедентное внимание рок-прессы. Джон Парелес отметил использование фриппертричного звука для соединения почти извращённо несовместимых песенных стилей. Он писал в *Village Voice*: «Самопотворство, напыщенность, шиллинг Беннетту и даже упоминание о себе в третьем лице (упражнение, навеянное Гурджиевым) не могут испортить изящества “Mary” или зверской мощи “I May Not Have Had Enough Of Me But I’ve Had Enough Of You”» (Парелес 1979, 49) Майкл Уоттс из *Melody Maker* назвал *Exposure* «возбуждающим альбомом», раскрывающим «личность Фриппа лучше, чем любая пластинка... выпущенная до этого. Поистине оригинальная работа, она удовлетворяет мои голову, сердце и бёдра [так в тексте].» (Vommc 1979, 19) Том Карсон в 1980 г. в своей рецензии в *Rolling Stone* на *God Save The Queen/Under Heavy Manners* писал, что *Exposure* «оказался занятным «котом в мешке»: портрет артиста в качестве жулика-интеллектуала.» (Карсон 1980, 56)

Не все рецензии были написаны в одобрительном духе, а некоторые озадачивали не меньше самой музыки. Журналист *Creem* Гэри Кентон рассудил, что музыкально Фрипп фактически не продвинулся со времени King Crimson: «то, что в 60-х было интересно, даже авангардно – теперь только действует на нервы.» (Кентон 1979, 56) Любопытно, насколько серьёзно Кентон изучил пластинку и что вообще он знает про Фриппа; судя по статье, он думал, что это Фрипп поёт на “North Star” и “Disengage”.) Ещё один критик из *Creem* – Джим Фарбер – осмелел фрипповские заигрывания с высокопарной интеллектуальностью (якобы воплощенные в использовании *Тайных Стратегий* Ино в концерте на «Кухне» в 1978 г.), однако прославил возвращение «этих классических хулиганских гитарных линий Фриппа». (Фарбер 1978, 26) Рецензия Майкла Блума в *Rolling Stone* была неоднозначна. Блум испытывал «большое уважение» к Фриппу как «артисту». Он писал, что *Exposure* «полон хороших идей и экспериментальных замыслов. К сожалению, все эти хорошие задатки как-то испаряются, и музыка оставляет впечатление небрежности и непродуманности – это больше похоже на первую пробную пластинку сессионного музыканта, чем на работу ветерана, более десяти лет занимавшегося требующей серьёзного внимания прогрессивной музыкой.» (Блум 1979, 56)

Когда я вспоминаю *Exposure*, и альбом появляется на экране моего сознания, он кажется мне шедевром, вдохновенным произведением искусства, апофеозом рок-музыки и вообще западной музыки конца 70-х. Именно таким он отложился у меня в памяти. Однако, когда я ставлю пластинку на проигрыватель и начинаю её *слушать*, моё впечатление несколько меняется. Примерно до середины первой стороны я неизменно удивляюсь – а о чём, собственно, весь шум? Я не могу уследить за ритмом, эмоциональные вокальные вопли выводят меня из себя, с одной стороны, я слышу чрезвычайно искусную гитарную игру и чувство ритма, однако в общем звучание настолько раздражает, что мне, кроме шуток, интересно – а может быть, всё это какая-то жестокая мистификация? “Mary” восстанавливает мою уверенность в духовных ценностях, а переходя ко второй стороне, я уже нахожусь в более восприимчивом настроении.

Первые три вещи как бы «задабривают» и увлекают своим минималистским юмором, и тут в моё теперь уже чувствительное сознание врывается “I May Not Have Had Enough” и разбивает все иллюзии по поводу того, что я имею дело с музыкантом, питающим какое бы то ни было уважение к общепринятым стандартам красноты или пристойности. Это точка кризиса: этот взрыв не только груб, неуместен и уже клиширован Фриппом, но я спрашиваю себя – чего же он пытается этим добиться? Затем – вот удивительно – всё, что идёт дальше, производит впечатление подлинного чуда, миры открывают двери в новые миры и музыкальные откровения: сдержанное, но страстное высказывание Беннетта, “Water Music I & II”, обрамляющие песню Габриэла (“Water Music II”, продолжающаяся 6 минут и 10 секунд – это самая длинная вещь на альбоме; на поздней, ремастерированной и перемикшированной версии *Exposure* она была сокращена до 4’16”) и наконец, «Постскриптум», в котором Ино говорит – да, может быть, всё это большой розыгрыш; потом вешают трубку – как будто весь альбом был каким-то медиумическим общением с таинственным кибернетическим потусторонним миром.

Exposure работает как целое, но не как сумма отдельных частей. Фрипп обольщает вас только в конце, и если к этому моменту вы не разозлились до безумия, вам повезло. Фрипп заставляет вас работать; он не хочет, чтобы это было легко. Да и почему он должен облегчать? Вокруг столько лёгкой музыки. Но тут возникает другой вопрос. Я назвал *Exposure* фрипповским *Сержантом Пеннером*. Но *Сержант Пеннер*, как, скажем, столь многие пьесы Моцарта, последовательно прекрасен, мелодичен, соблазнителен и увлекателен, и *вдобавок* интеллектуально безупречен: сначала вас непреодолимо влечёт к звуковой стороне музыки, а уже потом (если вам повезло или если вы обладаете необходимой подготовкой) вы начинаете понимать, что под внешней поверхностью лежит глубокий психологический и структурный смысл, и музыка приобретает новый резонанс.

У Фриппа, Бартока или Шёнберга всё не так: диссонанс звуковой стороны может лишь отпугнуть или – если повезёт – создать у слушателя ощущение столь фантастической мелодической сложности и непостижимо сложного и самодвижущегося ритма, что у него разовьются терпение и убеждённость, чтобы продержаться до конца и принять редкие обольстительные моменты как подарки – ценные уже самой своей редкостью.

Музыка, помимо всего прочего, имеет дело со временем, с ритмом, с метром – что интимным образом отражает человеческое чувство существования в движении. *Exposure* даёт разные уроки времени – от незамысловатых блюзовых мелодий до запутанных ритмов, сжатой лекции Беннетта и продолжительности альбома как целого, с обрамляющими его телефонными звонками. Если говорить о песнях в неистово странных размерах как о подлинном рок-н-ролле с расширенным «словарным запасом», то Фрипп отчасти сделал всё правильно; но вскоре ему было суждено отступить (хоть и ненадолго) в область танцевальной музыки, под которую действительно можно было притопывать ногами, не боясь интеллектуального позора – речь идёт о Дискотронике и Лиге Джентльменов.

Фриппертроника: идея, гастролы, пластинки

Я уже останавливался на некоторых аспектах идеи Фриппертроники: технологической системе, в которой два катушечных магнитофона соединены между собой и с электрогитарой Фриппа (*одно из самых подробных её технических описаний изложено в: Малхерн 1986, 90-91*); музыкальном стиле – т.е. способности к творческому формированию постоянно колеблющихся воздушных масс в реальном времени, обычно на тональной, пантиатонической, ладовой или мультиладовой основе; различных применениях Фриппертроники – как музыки, исполняемой соло, как структурно-тембрового элемента в пределах более традиционной песни, как «тематического звука», объединяющего большой музыкальный коллаж типа *Exposure*.

Гастроли Фриппертроники в 1979 г. были антигастролями анти-рок-звезды; или, говоря часто повторяемыми словами Фриппа, они представляли преднамеренную работу на рынке, направленную против рыночных ценностей. Гастроли состояли из 72-х выступлений в период с 5 апреля по 19 августа в Канаде, Голландии, Бельгии, Швеции, Дании, Германии, Франции и США. Единственным исполнителем был сам Фрипп со своей аппаратурой; выбранные им места представляли собой типично небольшие клубы, рестораны, художественные галереи, пластиночные магазины, студии радиостанций, музеи, офисы компаний грамзаписи и изредка даже пиццерии. Гастроли Фриппертроники были маленькой, мобильной, разумной единицей в действии.

Девизом или темой гастролей был «человеческий контакт». (*Джонс 1979А, 60*) Фрипп теперь мог *видеть* публику; она могла смотреть на него вблизи и в частной обстановке и стать активной, восприимчивой и экспрессивной частью музыкального процесса, могла задавать вопросы и делать замечания. Всё турне было задумано как протест против корпоративно-динозаврического подхода к рок-выступлениям и их организации. Поскольку выступления Фриппа были по большей части некоммерческими ангажементами, он оказался в убытке, который составил, по одной оценке, около 25000 долларов – что, по словам Фриппа, составляло всего около одной восьмой от обычного убытка гастролей обычной рок-группы. Группы ездят на гастроли, чтобы увеличить продажу пластинок – и в самом деле, Фрипп утверждал, что гастроли Фриппертроники подняли расходимость *Exposure* вдвое по сравнению с ожидаемыми фирмой Polydor цифрами (во время гастролей было продано около 78000 экземпляров). Фрипп отвергал представление, согласно которому для продажи пластинок необходимы массивная реклама и большие гастрольные бюджеты. Более того, он возражал против гигантских бюджетов и с этической точки зрения: «В случае настоящего финансирования гастролей на музыканта будут давить, чтобы он вёл себя так, как положено людям с подобным бюджетом.» (*Керк 1979В, 59*) *Exposure* продавался неожиданно хорошо – при том, что его практически не передавали по коммерческому радио.

(В скобках можно вспомнить, что один из музыкальных героев Фриппа, Игорь Стравинский, в 1917 г., в возрасте 35 лет, планировал устроить маленькое, мобильное, разумное турне по Швейцарии в небольшой компании товарищеско-музыкантов со своей театральной постановкой *Сказка о беглом солдате и чёрте* (*L'Histoire du soldat*). Музыка представляла собой бойкую смесь популярных, танцевальных, джазовых и неоклассических стилей. Турне не состоялось,

т.к. после премьеры в Лозанне несколько исполнителей слегли с гриппом. Мне кажется, аналогию можно продолжить: кульминацией периода пересмотра ритмического и гармонического словаря балетной музыки стала *Весна священная* Стравинского (1912) – ту же роль в роке сыграл альбом *King Crimson Red*. Во время гастролей Фриппертроники Фриппу было 33.)

Турне Фриппертроники стало средством для продвижения идей Фриппа в массы. Типичный день в Америке мог состоять из четырёх часов интервью и одного-двух импровизированных выступлений в магазинах пластинок. Фрипп считал, что интервью «в некотором смысле были важнее той музыки, что я играл.» (*ДеКертис 1984, 20*)

Фрипп говорил своей миниатюрной аудитории ужасные вещи – читал иронические лекции по музыкальному бизнесу, страстно рассуждал о природе творческого прослушивания музыки, хладнокровно демонстрировал свою эрудицию или, встав, играл роль комика. Однако поскольку очень многое из того, что он говорил, напрямую зависело от того, как он это говорил – от синхронизации, языка тела, тона голоса, выражения лица, риторических профессиональных фокусов – лишь единицы из многих рецензий на его выступления могли сколько-нибудь существенно передать ускользающее присутствие этого человека. И, разумеется, Фрипп, скорее всего, так и хотел.

Как сообщается в *Variety*, на июльских концертах Фриппертроники у Мадам Вонг в Лос-Анджелесе

Фрипповские объяснения технологии этой системы...и лежащий в их основе его взгляд на мир были столь же поразительны и гипнотичны, как само музыкальное представление – несмотря на некоторые проблемы с поведением аудитории, вызванные неспособностью полностью усвоить его космологию. Идеи Фриппа хоть и били в самую точку, но были столь противоположны привычному представлению публики о том, как должна подаваться музыка и о том, как музыкальной индустрии нравится её подавать, что многие, вероятно, так и не поняли самой сути. И всё же для огромного большинства присутствовавших людей, способных отбросить предубеждения относительно природы отношений между исполнителем и публикой, впечатление было абсолютным. (*Керк 1979А, 78*)

Появления Фриппертроники в таких местах, как лондонский «Пицца-Экспресс» в Ноттинг-Хилл-Гейте создали для публики уникальные дилеммы; Ричард Уильямс размышлял: «Нужно ли стыдиться заказывать какой-нибудь «америкэн-хот» с салатом из моззареллы и бокалом кьянти, когда тут же выступает знаменитая рок-звезда? В рассудительном поведении Фриппа была твёрдая гарантия того, что любая реакция будет правильной.» (*Уильямс 1979, 40*) Как сообщил Аллан Джонс, рецензировавший для *Melody Maker* концерт в лондонском Virgin Records Shop 26 апреля, сама близость Фриппа к публике давала ей возможность видеть, что именно он делает с регуляторами магнитофонов, педалями и т.д. – было такое чувство, что можно увидеть мысли Фриппа, принять участие в его решениях. Джонс заключил, что «весь процесс создания музыки был, таким образом, демистификацией». В какой-то момент отношения публики и исполнителя становятся замкнутой петлёй, и Джонс почувствовал, что публика может обнаружить, своё настоящее «влияние на курс и форму музыки», которую играл Фрипп. (*Джонс 1979В, 40*)

Далее Джонс отметил уверенность и хорошее настроение Фриппа, то, как легко и добродушно он терпел разговоры в публике, смешки и намеренные скандальные выпады (как-то раз кто-то громко пёрднул). После музыки он «просто заморозил большинство слушателей», объясняя идею маленькой, мобильной и разумной единицы и предзнаменования близкого апокалипсиса, одновременно «весело рассуждая о Пути к 1981-му и последующему Нисхождению к 1984-му.» (*Джонс 1979В, 40*)

Наверное, «типичного» концерта Фриппертроники никогда не было, и в том состояла вся суть дела: каждое выступление формировалось своеобразием места, временем дня, характером публики и настроением исполнителя. На некоторых платных концертах (как например, в июне на «Кухне») Фрипп включал в цену билета стоимость кассеты с записью лекции Беннетта. Подобные действия вкупе с частыми упоминаниями Фриппа о вещах, имеющих отношение к Четвёртому Пути, привели к неизбежному противодействию и обвинениям: Фрипп пытался вести пропаганду, он попал под влияние гурджиевского мистицизма и т.д. (Вообще-то обвинители Фриппа – по крайней мере, в тех рецензиях, которые я читал – не давали себе труда разобраться и объяснить, кто же такой был Гурджиев.)

Более уравновешенные рецензенты – то есть те, кто не чувствовал надобности развлекать читателей громкими провозглашениями превосходства мифа секса-наркотиков-рок-н-ролла (и, может быть, политики) над музыкой, которая сама по себе была задумчивой и неглупой – проявляли довольно разную восприимчивость. Джон Парелес, рецензируя *Exposure* и концерт на «Кухне» 1979 г., писал в своей рецензии (которая в общем представляла собой довольно позитивную оценку музыки Фриппа), что «Перспектива экспансии собственного раблепного культа Фриппа не доставляет мне удовольствия, но он заслуживает этого не меньше Теда Нуджента – и имеет полное право рекламировать себя.» (*Парелес 1979*)

Идея Фриппертроники оставила после себя (в смысле осадка, дистиллята, отстоя, артефакта) полтора официально выпущенных альбома, несколько появившихся в разных местах небольших пьес и кучку нелегально записанных и распространённых бутлеггов. О бутлегах, сделанных вопреки неоднократно высказываемым пожеланиям Фриппа и противоречащих самому духу гастролей Фриппертроники, говорить особо нечего. Полтора альбома – это *Let The Power Fall* (1981) и сторона *God Save The Queen* из *God Save The Queen/Under Heavy Manners* (другую сторону мы рассмотрим в последующем разделе о Дискотронике). Среди небольших пьес можно выделить “Night I & II: Urban Landscapes”, вышедшую в *Recorder Three* – журнале с пластинкой, изданном в 1981 г. в Бристоле, в котором содержится одно из самых откровенных интервью Фриппа, которые я только видел.

Первоначально Фрипп задумал альбомную трилогию: *Exposure*, “Frippertronics” и “Discotronics”. Из-за задержки с выходом *Exposure* и других не совсем ясных факторов, он в конце концов совместил два последних альбома в один – *God Save The Queen/Under Heavy Manners*, в котором Фриппертоника занимала одну сторону, а Дискотроника – другую. В заметках для обложки альбома, написанных Фриппом в своей конторе в Уимборне, Дорсет (которую он теперь называл

«Мировой Штаб-Квартирой Фриппа») 4 января 1980 г., он обрисовал историю и философию Фриппертроники и Пути к 1981-му. Он представил самый сжатый конспект способов, при помощи которых турне Фриппертроники пыталось противостоять «идиотской тенденции» в рок-выступлениях (характеризующейся «увеличением масштабов рок-концертов,...общим признанием рок-музыки спортом для зрителей,...вампирическими отношениями между публикой и исполнителем»): аудитории Фриппертроники были ограничены в размерах (от 10 до 250 слушателей), публика приглашалась «активно слушать, что ставит слушателя в положение равной с исполнителем ответственности», исполнитель и аудитория пытались снизойти до того, чтобы «приспособиться к обоюдным претензиям, эгоцентричностям и сомнению друг друга.» В заметках на обложке Фрипп также отмечает, что вначале хотел назвать альбом «Музыка для Спорта», и что в духе этого названия, музыка могла быть использована «как аккомпанемент для разнообразной деятельности по укреплению здоровья или как поле для активного прослушивания.»

Три импровизации на *God Save The Queen* взяты из двух концертов Фриппертроники в Беркли, Калифорния 30 июля 1979 г. Заглавная вещь – это импровизация на тему британского национального гимна, которую Фрипп исполнил, когда один из слушателей попросил сыграть обработку «Сверкающего звёздами знамени» – мелодии, которую Джими Хендрикс использовал в качестве основы для выдающегося полёта воображения на вудстокском фестивале.

Фриппертроника первоначально (и прежде всего) была живым переживанием; поэтому, наверное, нетрудно понять озадаченных рок-рецензентов, которые, столкнувшись с чистым звуком музыки, происходящим из естественной среды, осыпали её такими характеристиками, как «фоновая/амбиентная/музыка для настроения...просто лучший и непревзойдённый стимулятор сна с сахарно-ватными слоями мелодии и аккордов.» (*Хэдли 1980*) Лестер Бэнгс, который, в конечном итоге, был Лестером Бэнгсом, назвал философские заметки Фриппа на обложке «скучными, фарисейскими и противоречащими самим себе»; саму же Фриппертронику он нашёл достаточно «приятной» в качестве фоновой музыки, но насчёт активного прослушивания комментариев Бэнгса был таков: «предпочтительно слушать под наркотой; вы, наверное, тоже так скажете.» (*Бэнгс 1980*) Том Карсон набросился на фрипповский «мандаринский жаргон о «маленьких, мобильных и разумных единицах»,» приравняв его к «отталкивающей марке технократической элитарности», устанавливающей «новые стандарты в арт-роковой помпезности», но далее охарактеризовал музыку *God Save The Queen* как «поражающую – неким загадочным туманным образом.» (*Карсон 1980, 56*)

В 1981 г. был выпущен альбом *Let The Power Fall: The Album Of Frippertronics* – что-то вроде официального мемуара гастролей 1979 г. Он содержал шесть импровизаций (незатейливо озаглавленных “1984”, “1985”, “1986”, “1987”, “1988” и “1989”), полный датированный список концертов турне, шесть параграфов плотного текста и три подборки фрипповских афоризмов – по семь в каждой. К 1981 году линии были твёрдо очерчены, и для тех, кто думал, что понял то, что содержалось в Фриппертронике, не было особого смысла слушать дальше. Наверное, этим и объясняется почти полное отсутствие рецензий на альбом в крупных музыкальных журналах. Единственная, которую мне удалось разыскать, была написана Джоном Дилиберто в журнале *Down Beat*. Дилиберто назвал альбом «очередным свидетельством гибкости фрипповской структуры и ясности его видения. Вступительная вещь “1984” – это архитектурное чудо...Существует ошибочная тенденция считать Фриппертронику некой изощрённой фоновой музыкой, но при любом серьёзном прослушивании *Let The Power Fall* обнаруживается высокая эмоциональная энергия.» (*Дилиберто 1982, 34*)

Мне кажется, что Дилиберто попал в точку, привлекая внимание к глубоко эмоциональной природе музыки, глубине эмоций в сочетании с интеллектуальной строгостью, очевидной для любого, кто способен услышать эту музыку на структурном уровне. Нет сомнения, что Фрипп, со всей его сдержанностью, с тщательным джентльменским уклонением от эмоциональных проявлений, вложил в импровизации Фриппертроники свои душу и сердце. Далеко не каждый из воспитанных духом музыки будет скакать по сцене, по ленноновскому выражению «тряся брюхом» (*Lennon, In His Own Write*); для такого интроверта, как Фрипп, момент контакта может произойти тихо. Он и описывает такие переживания спокойно, как, например, говоря о концерте Фриппертроники 16 июня 1979 в Вашингтонском Этическом Обществе: «Музыка сама по себе была не очень хороша («как» музыка не очень хороша), но дверь определённо открылась... Используя традиционную терминологию, Музы находились на том уровне разума, который отвечает за направление неких художественных течений или чего-то такого; в каком-то смысле там была Муза – в помещении было некое значительное присутствие.» (*Recorder Three, б.с.*)

Два года спустя, играя Фриппертронику на бенефисном концерте на радиостанции одного филаделфийского колледжа, Фрипп почувствовал нечто похожее: «Я солировал поверх фриппертронной петли, и вдруг услышал следующую ноту, сыграл её, услышал следующую, сыграл её, и играя, я плакал, потому что что-то начало двигаться.» (*Recorder Three, б.с.*) Для Фриппа мораль этой истории состояла не в самой эмоции, а в новом чувстве лёгкости – каждая нота обнаруживалась сама по себе – которое он теперь начал чувствовать в своей музыке и к которому он долго шёл в муках и тяжёлом труде: «Я набрасывался на музыку двадцать три года, и вначале я был совершенно немзыкальным человеком – без слуха и чувства ритма – и теперь что-то начало приоткрываться, и я «только сейчас» начинаю что-то слышать в музыке изнутри, только сейчас.» (*Recorder Three, б.с.*)

В более лёгком плане, в 1987 г. Фрипп вспоминал, как за 15 лет до того Ино показал ему систему двух магнитофонов и как у него тут же появилось предчувствие великих возможностей: «Вот оно – как один человек может наделать ужасную кучу шума. Чудесно!» (*Дилиберто 1987, 52*)

«Дискотроника»: идея и её реализация

Было бы хорошим и ясным концептуальным завершением темы сказать, что Фриппертроника представляла собой художественный компонент Пути к 1981-му, а Дискотроника – его уклоном в сторону популярной музыки. Но конечно, всё не так просто. Фрипп сам отмечал сходство между Фриппертроникой и коммерческой фоновой музыкой

(muzak), а Muzak – это, по сути дела, самый меньший общий знаменатель в современной музыкальной культуре. Дискотроника же была далека от того, чтобы быть просто функциональной музыкой для танцев; её проявления часто были достаточно сложны, чтобы называться искусством, т.е. служить самостоятельным материалом для прослушивания.

Во вступлении к той части заметок на обложке альбома *God Save The Queen/Under Heavy Manners*, что соответствовала стороне *Under Heavy Manners*, содержалось типично фрипповское заявление: «Дискотроника представляет собой музыкальный опыт, возникающий в промежутке между Фриппертроникой и диско.» Как мы видели, Фрипп одно время планировал альбом Дискотроники. Но теперь, когда пришло время его выпускать, он отказался от собственной терминологии. Дни «диско» (как он, видимо, признавал в этих заметках) были сочтены, и вместо того, чтобы пойти на риск скорого устаревания термина «Дискотроника», Фрипп притворно-серьёзно взвешивал достоинства таких суррогатных лозунгов, как «Роскотроника» (музыкальный опыт, возникающий в промежутке между Фриппертроникой и любым рок-жанром, под который было бы пристойно или возможно танцевать) и «Доротроника» (от термина DOR – Dance Oriented Rock).

Дискотроника, Роскотроника, Доротроника – как ни назови этот стиль, он имел две основные манифестации: половина альбома *Under Heavy Manners* и творчество Фриппа в 1980 г. с «Лигой Джентльменов».

В декабре 1979 г. Фрипп позвал в нью-йоркскую студию Hit Factory Бастера Джонса (бас), Пола Даскина (барабаны) и «Абсальма эль Хабиба» (Дэвида Бирна), для того, чтобы сыграть и спеть под петли, записанные во время гастролей Фриппертроники. Получились две длинные вещи – “Under Heavy Manners” и “The Zero Of The Signified”; они и составили *Under Heavy Manners*.

Фрипп написал слова, которые Бирн неподражаемо прокаркал в “Under Heavy Manners” – песне, которая музыкально представляет из себя всего лишь Фриппертронику на фоне более или менее «диско» ритм-секции. Слова тут не стихи, а скорее перечисление разных «измов» – начиная со знакомых (консерватизм, либерализм, фашизм) до непонятных (я выбрал наугад три – катафатализм, скофистизм, теандрицизм – и не нашёл их в словаре; Фрипп взял их из *Мистической Теологии Восточной Церкви* Владимира Лосского). С первого взгляда, несмотря на героические усилия Бирна, “Under Heavy Manners” может показаться просто плохой и неприятной академически-тёмной имитацией того, что один критик однажды назвал «поэзией прачечного списка» (в случае Боба Дилана) или «Бога» Джона Леннона – то есть ещё одной песней-списком. А привлекать внимание к факту, что мы живём в век «измов» – это уже больше чем штамп.

Однако в одном интервью Фрипп подробно остановился на значении двух ключевых строк: «Остаться в аду, не отчаиваясь» и «Я блистателен в отклонениях». Начав с мнения, что «Нужно найти путь туда, где язык запутывается до такой степени, что цели могут достичь любые слова», Фрипп рассказал, что первую строчку он написал в декабре 1979 г., наутро после посещения монастыря на горе Афон на Кипре, и эти слова были парафразой морали истории, рассказанной одним из монахов. Словами самого Фриппа:

«Один святой испытывал адские муки – какими бы современными технологическими терминами это ни было выражено – но на самом деле у него был тяжёлый бред, и в конце этого периода личностных завихрений или ломок, или чего бы то ни было, он сказал: «Господи, как мог ты оставить меня со всей этой чепухой?», а Христос ответил: «Я не оставлял тебя, я вместе с тобой переносил всё это и восхищался твоим трудом.» Так что совет был – оставаться в аду, не отчаиваясь. Другими словами, мы учимся страдать – но необходимыми страданиями, а не чепухой – и, собственно, многое в моей личной жизни было таким адом с отчаянием. Но мне кажется, что Шерборн освободил меня от этого.» Следовательно, “Under Heavy Manners” «о том, как далеко можно зайти в процессе логического мышления, и сколь многое возможно благодаря интеллекту, но что-то происходит только тогда, когда переходишь границу. Конечно, разум имеет свои области применения – хорошо организованный ум можно использовать, но наш тип явно проходит через разные возможные вещи» от политики до религии, «и с долгим воплем, в котором 47 букв «А»...видно, это довело его до точки, когда нужно перешагнуть черту. И «его» решение в том, что он блистателен в отклонениях – он нашёл способ работать по-другому, способом, который лежит за пределами процесса, если хотите, субъективной медитации.» (*Recorder Three, б.с.*) (Читателей, желающих ближе познакомиться с этой темой, отсылаю к книге *Монах Афонской Горы* Архимандрита Софрония, которому принадлежит афоризм «Будь умом в аду, но не отчаиваясь», и с которым Фрипп познакомился на Кипре.)

Мелочи и не такие уж мелочи: “Sunder here navy man” («Разрежь здесь, моряк») – это анаграмма “Under Heavy Manners”; единственный неологизм Фриппа в песне – это “cleverism” («умнизм»), который в текстовой вкладке был напечатан под словом «неологизм»; кое-какие из совсем непонятных слов представляют собой топорные английские переводы с церковно-греческого; колокола, которые мы слышим в песне – это колокола Уимборнской церкви, записанные из окна «Мировой Штаб-Квартиры Фриппа» на кассетный магнитофон; фраза “Under Heavy Manners” («Под тяжёлыми нравами» – это ссылка на полицейские зверства и политику угнетения в Вест-Индии; “Urizel” – это искажённое написание «Уризена» Уильяма Блейка (поэт дал это имя нетерпимому и страшному Ветхозаветному Богу, олицетворённому в деспотических установлениях государства и церкви) – Фрипп называл его «блейковским воплощением сухого интеллекта.»

“The Zero Of The Signified” – это песня, имеющая отношение к разным аспектам повторения. Технологическое повторение фриппертронной петли контрастирует с физическим повторением в партии соло-гитары (очень быстрая фраза, повторяющаяся минут десять). К тому же, говоря об этой пьесе в интервью, Фрипп привлёк внимание к двум противоречащим психо-философским взглядам на повторение. Одним из них была идея Ино – «повторение есть форма перемены»; Ино сформулировал эту аксиому после исполнения пьесы *X For Larry Flynt* ЛаМонте Янга – исполнение заключалось в том, что обе руки через регулярные промежутки должны были ложиться на клавиши рояля, в течение часа. Другим взглядом была аксиома семиолога Роланда Бартеса – «излишнее повторение есть первый шаг к утрате; это мы назовём нулём означаемого». (Фрипп сказал, что заинтересовался наукой о символах по причине того, что «был англичанином, пытающимся расшифровать своё происхождение, и то, что говорят мне люди.» (*Recorder Three, б.с.*)

Насколько неинформированный рок-слушатель может понять музыку Фриппа на таких уровнях – это открытый вопрос; и далеко не все прочувствовали живой юмор за интеллектуальным позёрством фрипповских заметок. Один критик назвал весь альбом «Боротроникой»¹¹ (Хэдли 1980, 41) Майкл Дэвис в *Creem* назвал “The Zero Of The Signified” «тупой вещью. Да, под неё можно танцевать, но дело-то вот в чём: танцевать можно под многие вещи – от миксеров до стиральных машин (если вы думаете, что танец под Ramones на 78 об/мин – это окончательный предел, попробуйте попасть в ритм цикла вращения).» (Дэвис 1980)

Under Heavy Manners был концептуальным альбомом; это была музыка о танцевальной музыке (а также, как мы видели, о семиотике и спасении души). Его музыкальный диалект представлял собой неряшливый гибрид рока «новой волны», диско и Фриппертроники розлива конца 1979 г. Привлекательность и возможности такой комбинации стали фокусом сильного внимания Фриппа в 1980-м – году, когда он основал «Лигу Джентльменов» и стал с ней гастролировать и записываться. В середине марта эта группа (рассматривавшая также название Rhythm Section) стала репетировать в коттедже XIV века рядом с Мировой Штаб-Квартирой Фриппа.

К этому времени долгое пребывание Фриппа в Нью-Йорке закончилось. Даже живя в «Большом Яблоке», он оставлял за собой маленький коттедж в Уимборне. В начале 1980 г., вняв внутреннему голосу, который сказал ему: «Поезжай в Уимборн», он переместил свой центр тяжести в родной город, где учредил Мировую Штаб-Квартиру (в квартире над магазином). Теперь он также мог часто навещать своих родителей.

«Лига Джентльменов» была, по выражению Фриппа, «чудесной маленькой хулиганской группой» (Малхерн 1986, 103), которая в период с 10 апреля по 29 ноября 1980 г. сыграла 77 концертов в Англии, Европе и Америке, а также выпустила один альбом. Состав первоначально состоял из Фриппа, клавишника Барри Эндрюса (ранее – ХТС, также играл на *Exposure*), Сары Ли на басу и Джонни Тубэда на барабанах. Двоих последних Фрипп пригласил после того, как в Лондоне услышал их в составе группы Baby And The Black Spots. Если Фриппертроника была главным образом музыкой разума, то в Лиге Джентльменов Фриппа интересовала музыка тела, музыка половой энергии, «энергии ниже пояса», как он это называл. (Yomms 1980, 22) Была и другая формулировка: «Лига Джентльменов действует извне музыки вовнутрь её, тогда как [Фриппертроника] действовала наоборот.» Он добавил замечание и по поводу социального окружения: «Очень трудно играть Фриппертронику пьяным людям в рок-н-рольных клубах.» (Даллас 1980)

Для Фриппа Лига Джентльменов представляла некий музыкальный популизм – однако не наивный, а осмысленный, вдумчивый. Его работа с музыкантами King Crimson почти всегда предполагала виртуозность на уровне самосознания, но в последнее время он стал подозрительно относиться к демонстрациям ловкости ради демонстраций. Он выразил эту дилемму, противопоставив компетенцию идеям: «Я обнаружил, что музыканты, способные сыграть 10000 нот, стремятся к тому, чтобы играть их – и те 10000 нот, что я слышу, мне не нравятся.» (Yomms 1980, 23) Лучше иметь ограниченный набор навыков и с их помощью выражать нечто действительно значительное.

Правда, нельзя сказать, что Лига Джентльменов была компанией халтурщиков. Органист Эндрюс доказал, что справляется с задачей уравнивания скоростных остинато Фриппа органным контрапунктом с сопоставимым проворством и полифоническим интересом – а Ли и Тубэду удавалось держать танцевальный ритм посреди угловатой электронной полифонии. В клубах – например, 28 июня в нью-йоркском Irving Plaza – Фрипп представлял группу примерно на таком жаргоне: «Добро пожаловать в Лигу Джентльменов. Это очередное неправдоподобное событие, полное риска. Советуем вам слушать и танцевать одновременно.» (Лодер 1980, 60) Как у большинства танцевальных нововолновых групп, групповой ритм и структура были то что надо, а сольные партии – неуместны; в Plaza Фрипп сыграл только одно соло – на фоне отчаянных ритмов “Thrang Perboral Gozinblux” – пьесы, которую он впоследствии использовал в качестве метрического этюда для студентов «Гитар-Крафта».

Эво-/деволюционный шаблон King Crimson повторился и с Лигой Джентльменов: после американского турне, которое завершилось 22 июля 1980 г., после четырёх месяцев совместной работы (три из них прошли в дороге) Фрипп уже сильно беспокоился, и сплочённость группы начала падать. В следующем году он писал, что после 22 июля «короткие репетиции становились всё более короткими и менее продуктивными, а процесс записи – угнетающим.» (Fripp 1981B, 40) Из семидневного сеанса записи получились только две пьесы: “Heptaparaparshinokh” и “Dislocated”. 23 ноября в Манчестере, во время последних гастролей Лиги по Британии, Джонни Тубэд был уволен из группы; по словам Фриппа, «на его игру уже нельзя было положиться.» (Малхерн 1986, 103)

Тубэда заменил барабанщик Кевин Уилкинсон. Во время поездки из Манчестера в Ливерпуль на очередной концерт, Фрипп был в подавленном и разочарованном настроении, и принял решение организовать новую группу с более высокими и добровольно принятыми стандартами – это был момент возникновения King Crimson IV, и к нему мы вернёмся в следующей главе. С Уилкинсоном Лига Джентльменов сыграла ещё пять концертов в Британии, записала в дорсетской студии Arny’s Shack большую часть альбома *The League Of Gentlemen* и была похоронена.

В некоторых отношениях альбом напоминает *Exposure* – на нём тоже много коротких вещей, есть записанные цитаты из Беннетта, конкретные звуки, «неосторожные» моменты (в данном случае это главным образом фрагменты интервью на темы рок-н-ролла). Мы узнаём, что рок-н-ролл – это музыка физической энергии и сексуального вдохновения; так что музыка на альбоме, видимо, нацелена на подкрепление этого не очень-то новаторского тезиса.

Но как показывает прослушивание пьесы “Inductive Resonance”, альбом, под видом сравнительно легковесной нововолновой танцевальной музыки содержит некоторые из наиболее прогрессивных (и уж точно наиболее трудных) записанных гитарных работ Фриппа на тот момент. Здесь он во всём совершенстве представил технику быстрого «плоского извлечения» арпеджированных аккордо-мелодий со стаккатной атакой. Эта техника сродни тому, что в классической музыке называется *style brisé* («разбитый стиль»): «структура, в которой мелодические линии подчинены разбитым аккордам и создаваемым ими сложным ритмам» (Новый Гарвардский Музыкальный Словарь) *Style brisé* произошёл из французской лютневой музыки XVII в. и был взят на вооружение французскими и немецкими

¹¹ От английского “boring” – скучный, надоедливый. – ПК.

клавесинистами. И.С. Бах довёл эту технику до совершенства в своих ошеломляющих сюитах для виолончели – в этой музыке линейная мелодия настолько наполнена гармоническим смыслом, что аналитически отделить одно от другого невозможно.

Этот стиль «разбитых аккордов» применяется и в “Cognitive Dissonance” – миниатюрном уроке по фрипповской тональности. (Название указывает на концепцию, выдвинутую психологом Леоном Фестингером. Вкратце, человек обладает врождённым стремлением к согласованности; когда какие-то данные противоречат нашим убеждениям или теориям по поводу устройства мира, мы испытываем «диссонанс сознания».) В “Cognitive Dissonance” орган формулирует гармонический объект, построенный на увеличенном трезвучии «соль-бемоль – си-бемоль – ре», исполняемом поверх барабанов и баса. Гитара Фриппа вступает с разбитым доминант-септаккордом соль-бемоль с добавленной бемольной терцией – излюбленная фрипповская двойственность мажор/минор. Гармония систематически уходит в си-бемоль-септ, а затем в ре-септ, как бы развивая намёки, заложенные в первоначальном увеличенном аккорде. Просто и остроумно.

Общая структура такой пьесы, как “Tgar”, где гитара и орган мчатся вперёд на фоне журчащего моря коротких нот, пробегающих через трезвучные и тем не менее неожиданные перемены гармонии, имеет сильное внешнее сходство с музыкальным минимализмом 70-х – типа *Einstein On The Beach* Филипа Гласса. Альбом завершают несколько очерков чистой синтезаторной Фриппетроники.

Весьма полифоническая природа многих пьес на *The League Of Gentlemen* – прямым источником которых для Фриппа был скорее Барток, чем Бах (что кажется мне самым возбуждающим и живучим аспектом этой музыки) – стала для некоторых журналистов камнем преткновения. Например, Джон Орм в своей рецензии для *Melody Maker* писал, что «логика в руках Роберта Фриппа стала навязчивой силой, сворачивающей музыку, как какое-то акустическое оригами, в сложные, аккуратно сложенные формы и зависящей от развития серии почти математических идей; своими пальцами Фрипп решает музыкальные уравнения... Но прежде чем он продвинется дальше, такую музыку будут создавать карманные калькуляторы.» (*Орме 1981*) Хотя я и не могу разделить негативную оценку Орма, в некоторых отношениях он был ближе к правде, чем думал: во-первых, секвенцированные ужасы механизированного MIDI-рока были уже совсем недалеко – а что касается математики, то числа и их символические значения давно и сильно интересовали Фриппа. В мае, во время гастролей с «Лигой Джентльменов», Фрипп посетил брюссельскую ратушу, построенную в XIV в., и в своей колонке в журнале *Musician* восторженно распространялся о её замечательных архитектурных пропорциях, видя в них выражение гурджиевского «Закона Семи» (который, в свою очередь, отражён в музыкальной диатонической гамме).

«Лингвотроника»: Фрипп как писатель

Хотя термин «Лингвотроника» принадлежит не Фриппу, а автору, это слово может быть фриппически, фриппово или фриппиански определено как концептуальный опыт, возникающий в промежутке между вечно изобретательным умом Фриппа и страницей печатного текста. В серии статей для журнала *Musician, Player and Listener* в 1980-1982 гг. (и в уже обсуждавшихся заметках на обложках альбомов) Фрипп высказал свои мнения по многим музыкальным и немusическим темам, а также бросил странные, причудливые, но зачастую многое открывающие взгляды на собственную работу в группе и самостоятельно – этикетки репетиций, групповых споров, гастрольной жизни и т.д. Этот материал вполне доступен для каждого, кто входит в библиотеку, хранящую старые номера *Musician* (названия и даты статей см. в Библиографии).

Любимым школьным предметом Фриппа был английский, и с течением лет он самостоятельно получил образование писателя, жадно читая книги – особенно по философии, религии, общественным наукам и экономике. Он завёл привычку записывать идеи и фразы в блокнот, так что когда стал в полную силу писать для публики, нельзя сказать, что у него не было никаких навыков. Тем не менее его литературный стиль (как и его музыка) часто был труден и угловат – не то чтобы вымученный и ходульный, но и изящным, элегантным или плавным его назвать тоже нельзя. Читать это скоростным чтением невозможно; фрипповская ирония столь невнятна, что его тезисы становятся непроницаемыми при беглом просмотре. Меня часто интересовало – специально ли он пишет так трудно? Похоже, что он может писать просто, когда захочет – но обычно не хочет. Мне вспоминаются разные стили Гурджиева в его книгах. Например, разделы книги *Жизнь всего лишь реальна* состоят из мучительно длинных предложений с нескончаемыми придаточными предложениями, разделёнными запятыми: пытаюсь распаковать этих чудищ, читатель начинает думать, что умелый редактор разбил бы исходное предложение по крайней мере на четыре или пять. Однако иные фрагменты ясны как день.

Кажется, что в случае литературной деятельности Фриппа средства выражения – форма, стиль, будь они непроходимы и недоступны или прямы и ясны – так же важны, как и идеи. И в самом деле, как и в некоторых сочинениях Гурджиева, некоторые пассажи Лингвотроники сводятся к изображению творческого процесса, происходящего в самых что ни на есть угнетающих и жёстких материальных условиях.

Погружаясь в этот проблематичный очерковый массив, мы видим, что Фрипп начал новое десятилетие со статьи «Новый Реализм: Музыкальный Манифест 80-х» – антидинозавровой тирады с намёками на «воспитание млекопитающих для забавы и прибыли.» (*Фрипп 1980В, 34*) Здесь Фрипп излагает подход к достижению «уместных» уровней финансирования, рекламы и технологии в музыкальном бизнесе, а также мысли об учреждении новых путей для продвижения «некого промежуточного исполнительского уровня, способного дать порядочный доход без колоссальных вложений.» (*Фрипп 1980В, 36*) Э.Ф. Шумахер уже предугадывал радикально децентрализованную мировую экономику, состоящую из маленьких самофинансируемых государств-городов; адаптировав экономическую философию Шумахера для своих целей, Фрипп провозгласил, что с моральной точки зрения музыкальная индустрия уже рухнула под собственной тяжестью. Он привёл многочисленные примеры, когда он лично был свидетелем злоупотреблений властью и

деньгами. «Маленькое», - писал Фрипп, не только прекрасно, но и «разумно и необходимо.» (Фрипп 1980В, 36) В более поздней статье 1980 г. «Виниловое решение» Фрипп объяснил свою классическую формулировку «маленькой мобильной разумной единицы», в которой «разумность определяется как способность воспринимать справедливость, мобильность – как способность действовать по этому восприятию, а маленький размер – как необходимое условие для такого действия в мире контрактов.» (Фрипп 1980С, 34)

В той же статье появляются и маленькие кусочки будущей идеологии «Гитар-Крафта». Например, фраза «Музыка – это чаша, в которую налито вино тишины» стала одним из тех афоризмов, чья многозначительная беременность смыслом могла бы породить целые философские дискуссии. При первом её печатном появлении контекст был следующий: «Новая музыка – это не стиль, а качество. Человеческое требование - создавать музыку, чтобы выразить всё, что человек хочет сказать сам, но не находит слов. Общественное требование – создавать музыку, чтобы выразить всё, что мы хотим сказать друг другу, но теряем в политическом и языковом смятении. Мне кажется, что рок-музыка с её податливостью формы, разнообразием жанров и практически всеобщей доступностью идеально подходит на роль музыки, выполняющей общественные требования. А для каждого, кто не против зайти столь далеко, музыка – это космическое требование, это непосредственный язык, общий для Бога и человека, и некая утончённость тут неизбежна. В этом смысле, музыка – это чаша, в которую налито с вино тишины.» (Фрипп 1980С, 34)

В статье «Отдаляющийся центр: Новые концепции стереомикширования» Фрипп дал краткую историю звукозаписи в рок-музыке, отмечая разнообразные неудовлетворительные решения проблемы точного расположения инструментов в слуховом поле «лево-право», появившемся вместе со стереозвучком. Фриппу с его образом мышления казалось, что одними из самых вопиющих злоупотреблений стереозвучком были «летающие том-томы и гигантские барабанные установки, захватывающие всю стереобазу и притом не имеющие никакого аналога в реальном исполнении.» (Фрипп 1980А, 26) Его личное решение (воплощённое в “Zero Of The Signified”) состояло в том, чтобы разместить ритм-секцию посередине, фактически в моно-звучке, и окружить её Фриппертроникой. В этой колонке Фрипп также обсуждал свой подход к продюсированию первого альбома *Roches*.

В статье «Творчество: Поиск источника» появилось ещё несколько эмбриональных идей «Гитар-Крафта». Посылка очерка была простой: большинство музыкантов испытывало моменты вдохновения, когда кажется, будто всё происходит по волшебству, когда каждая нота получается легко и правильно – но такие моменты редки и их мимолётное бытие управляется неподвластными нам капризными силами. Так существует ли способ обрести более плотный и продуктивный контакт с нашей Музой?

Для Фриппа ответ на этот вопрос сильно связан со своеобразным развитием западного «я»: в нашей традиции «музыкант считается создателем музыки, а не тем, кто даёт музыке возможность осуществиться.» (Фрипп 1980D, 33) В некоторых восточных традициях первоначальные стадии музыкальной подготовки – на которых ученику иногда ещё даже не разрешают играть на инструменте – представляют собой психологическую и духовную подготовку музыканта к «обращению с потоком», который в своё время пройдёт через него (по мнению Фриппа, этот поток достаточно силён, чтобы убить человека, который, не будучи подготовлен, получает большую его дозу – Чарли Паркер, Джими Хендрикс).

Фрипп предложил современному западному музыканту принять триединую дисциплину (рук, головы, сердца) – ещё одна из будущих основных фраз «Гитар-Крафта». В 1980 г. Фрипп писал, что дисциплина рук означает «понимание тела и того, как его непринуждённо использовать, умение дышать; развитие самосознания.» Дисциплина головы включает «словарь музыки: мелодию, ритм и гармонию», понимание мыслительных процессов и разделение внимания. Что касается сердца, ключом к поддержанию «нашего желания быть музыкантами» Фрипп считал определённую систему медитации. (Фрипп 1980D, 34) В общем – и это немало – Фрипп сделал вывод, что «мы не можем управлять ветром, но можем научиться поднимать парус. Я испытывал это, но не так уж часто.» (Фрипп 1980D, 35) Будет только справедливо отметить, что посреди всех этих размышлений, цитат из Платона, ссылок на Шекспира, Гёте, Гурджиева, целые библиотеки книг и горы живого опыта и мыслей, Фрипп всегда мог подшутить над собой. Последней строчкой статьи была: «Наверное, мне пора заткнуться.» (Фрипп 1980D, 35)

(Подозревая, что некоторым читателям настоящей книги может быть интересно продолжить исследование идеи поиска источника творческой силы, я возьму на себя смелость порекомендовать, помимо фрипповских монографий «Гитар-Крафта», книгу Сильвано Ариети *Творчество: Волшебный синтез*, которая содержит обширную библиографию для дальнейшего чтения, а также очень полезный список (с обсуждением) «простых принципов развития творческой способности личности». Вкратце: дисциплина, одиночество, живость ума, бездеятельность, способность мечтать, свободное мышление, намеренная доверчивость, готовность подмечать сходства, а также память о прошлых травматических конфликтах и внутреннее их переживание.) (Ариети 372-9)

В статье «Музыкант в политике» Фрипп выразил мысли, которые вскоре появились на обороте обложки альбома Фриппертроники *Let The Power Fall*, где, в частности, написано: «Если мы изменим образ наших действий, структурная перемена обязательно произойдёт.» Фрипп считал, что революция (если ей суждено состояться), начнётся с преобразования жизни и сознания отдельных людей, а не с программ, спущенных сверху (которые неизбежно порождают противодействие). Мне кажется, что истинный предшественник этой мысли – слова Иисуса «Ищите прежде Царства Божьего, а всё остальное приложится.» Фрипп с одобрением цитировал пророческие слова Жака Эллюля, французского социолога и теолога, участвовавшего в движении Сопrotивления, написанные им в 1948 г.: «Сегодня «стиль жизни» – это одна из самых позитивных форм революционного действия.» (Фрипп 1980G, 30) Помимо желания неравнодушных музыкантов, работающих в музыкальной индустрии, изменить её ценности, Фрипп чувствовал, что в этой крупномасштабной тихой революции музыке будет отведена особая роль: «Музыка – это высокоорганизованная языковая система, т.е. метаязык. Функция метаязыка – выражать решения проблем, сформулированных в языковой системе более низкого уровня... Если человек интересуется политическими переменами, ему нужно идти не в политическую жизнь, а в музыку.» (Фрипп 1980G, 32)

Следовательно, Фрипп – не политический музыкант (один журналист писал, что он «радикально аполитичен») в смысле озвучивания лозунгов той или иной политической программы (правда, он разработал набор лозунгов для действий на «политической» арене, известной ему лучше всех – музыкальной индустрии). Его скорее интересовало низведение «политики» с пропагандистского уровня на человеческий, на уровень личной жизни, которую мы для себя выбрали. Эллюль, следуя кьеркегоровской традиции христианского экзистенциализма, после исчерпывающего рассмотрения предмета в своём фолианте *Теологические основы закона*, заключил, что не стоит искать справедливости там, где она узаконена теоретически. Справедливость там, где справедливая личность. Фрипп принадлежит именно этой традиции.

Несколько статей из фрипповской серии в журнале *Musician* были посвящены гастрольной жизни – предмету, относительно которого у ветерана-гастролёра не было иллюзий. Он не тратил сил на украшение этой ситуации для невинных читателей, всё ещё увлечённых ленивыми грёзами о роскоши, славе, богатстве, даже «искусстве»: «Ни один человек, желавший для себя удобной жизни, не становился членом гастролирующей группы; более того - как только обнаруживалось, из чего всё это на самом деле состоит, становилось ясно, что только идиот может на это пойти.» (*Фрипп 1981В, 40*)

Фрипп привёл кое-какие отрывки из гастролей Лиги Джентльменов 1980 г., нарисовав картину, состоящую из красочных контрастов: там были поломки взятого напрокат Фольксваген-Микробуса и мельком увиденные музыкально-архитектурные чудеса Руанского Собора; чувственные удовольствия Парижа и изнурительные 18-часовые поездки; разговоры с Дэвидом Боуи и промоутерами-динозаврами, не вникающими в провозглашённые Фриппом цели. Из этих мелочей рождается чувство, что гастроли для Фриппа были по большей части адом, с нерегулярными и неожиданными проблесками рая. Как мы уже отметили, незадолго до завершения последнего турне Лиги Джентльменов Фрипп принял решение вернуться в «первый дивизион» рок-музыки – но это предмет следующей главы.

* * *

Глава 9. King Crimson IV и Энди Саммерс

*Почему вся хорошая музыка у Дьявола?
-Мартин Лютер.*

Поздней осенью 1980 г. Фриппу хотелось новой высокочеловеческой группы, но сознательного намерения реформировать King Crimson не было. Он всегда настаивал, что King Crimson никто не в силах намеренно реформировать. Вместо этого, позаимствовав у британских футбольных лиг схему классификации, он представил себе новую группу как предприятие «первого дивизиона». Фрипп, большой любитель систематизированных списков, видел три качественно разных способа создания музыки:

- 1) Третий дивизион. Эстетические исследования и разработки, «цивилизованный» стиль жизни, практически никакого финансового вознаграждения. Здесь существуют идеи и искусство; здесь экспериментируют с ними ради их самих.
- 2) Второй дивизион. Оплачиваемая работа активного профессионального музыканта; респектабельность и определённый коммерческий успех, но небольшое воздействие на массовую культуру: «Тебе не изменить мир.»
- 3) Первый дивизион. Общественная жизнь в средствах массовой информации, со всеми сопутствующими вознаграждениями и рисками. К добру или к худу, ты становишься мифической фигурой на экране современного сознания. Доступ к лучшим музыкантам и все современным идеям, музыкальным течениям и технологиям. «Полная отдача веры, энергии, стиля жизни и времени.» (См. *Фрипп 1981В, 40 и Грабель 1982, 58*

Это была замечательно логическая последовательность: Фриппертрика – третий дивизион; Лига Джентльменов – второй дивизион; будущий King Crimson IV – первый дивизион. Однако фрипповская теория трёх дивизионов не совсем свободна от противоречий. Первый дивизион выглядит подозрительно похоже на массовую культуру, радиомыслию для молодёжи (которая и покупает большую часть пластинок), нивелирующую вкус на уровне низшего общего знаменателя, корпоративный рок – короче, антиискусство; а вся действительно хорошая в художественном смысле музыка заперта в культурно почти невидимый третий дивизион, как «исследование и разработка».

Тут необходимо вспомнить фрипповское разграничение массовой и популярной культур. Он считал, что популярная культура – это когда музыка прекрасна и все кричат: «Оооо!», а массовая культура – когда музыка ужасна и все кричат «Оооо!». Как неоднократно отмечалось на этих страницах, Фрипп твёрдо верил в рок как в самую динамичную – и следовательно, потенциально «популярную» в хорошем смысле – музыку нашего времени. Значит, хорошая музыка первого дивизиона – Beatles, Хендрикс – имела уникальный потенциал. История общественного восприятия King Crimson может от начала до конца считаться социологическим исследованием уровня художественной «продвинутой» музыки первого дивизиона: то есть насколько необычен может быть артист перед массовой аудиторией, которую, по видимому, можно заставить восхищаться практически чем угодно, которая неспособна по достоинству оценить творчество артиста?

Группы первого дивизиона имеют уникальную возможность экспериментировать с энергией массы на уровне психологического коллектива, потому что в некоем реальном смысле они причислены к мифическим богам и героям нашего времени, олицетворяя собой архетипичные поиски нашей культуры – занимая место добра (на сознательном уровне всех заинтересованных лиц) или зла (на бессознательном уровне). Группы первого дивизиона вместе со всеми остальными общественными, политическими и прочими популярными персонажами нашего времени формируют огромную «звёздную карту», при помощи которой беспристрастный наблюдатель может прочесть совокупный смысл нашей коллективной жизни и судить о нашем психологическом состоянии – здоровом или больном. Группы первого дивизиона становятся актёрами в космической драме, фигурами в пантеоне, не менее реальном и действенном, чем пантеон богов и богинь древней Греции (или любой другой древней цивилизации).

С этим сопряжены огромные риски и огромная ответственность – и Фрипп их прекрасно осознавал. Он писал, что потенциальными опасностями для отдельного музыканта первого дивизиона являются такие, как потеря здоровья, здравого ума и души в потоке общественного признания и клеветы: с одной стороны ты разорван на части негативной критикой, плохими рецензиями, плохой реакцией публики, а с другой – поклонники-обожатели считают тебя божеством и ты начинаешь, как говорится, верить собственным пресс-релизам.

Дисциплина: группа

Отчёт Фриппа о возрождении King Crimson был напечатан в журнале *Musician* в постоянной колонке «Дневник King Crimson». (*Фрипп 1981В, Фрипп 1981С, Фрипп 1982А*) Фрипп позвонил Биллу Бруфорду, который после распада King Crimson II в 1974 г. сделал три сольных альбома, которые произвели на поклонников и критиков не слишком захватывающее впечатление. В конце 1980 или в начале 1981-го Фрипп и Бруфорд встретились дома у последнего. По словам Фриппа, они «откровенно поговорили о моих замыслах насчёт группы – в музыкальном и производственном смысле.» (*Фрипп 1981В, 41*) По воспоминаниям Бруфорда, Фрипп «спросил меня: «Что сделаешь ты, если я сделаю это?» Я сказал, что сделаю то-то и то-то, а он ответил: «Неправильно, попробуй что-нибудь ещё.» Вообще-то мы не очень

много об этом говорили... когда встречаются музыканты, они обычно больше играют, чем разговаривают.» Очевидно, между барабанщиком и гитаристом с самого начала было творческое напряжение. Но на этот раз Бруфорд постарался дистанцироваться от неизбежного фрипповского философствования: для него новая группа должна была быть *весёлой*. Он говорил: «Я только надеюсь, что мы посмотрим на радостную, оптимистическую сторону всего этого и не будем воспринимать себя слишком серьёзно – будем просто играть музыку и не вдаваться в дискуссии. Мне не хочется, чтобы у людей было чувство, будто для того, чтобы понять King Crimson, им нужно иметь учёную степень в поведенческих науках. Это не так.» (Фрипп 1982, 25)

Примерно тогда же Фрипп позвонил Адриану Белью, универсальному гитарному колористу, работавшему с Фрэнком Заппой, Дэвидом Боуи и Talking Heads. Собственная группа Белью Gaga в своё время сыграла пять концертов вместе с Лигой Джентльменов. Белью, принадлежавший к несколько более молодому поколению рок-музыкантов, испытывал к Бруфорду и Фриппу величайшее почтение и сначала был ошеломлён перспективой работы с такими гигантами, считая, что ему нужно навёрстывать упущенное, чтобы соответствовать их музыкальному уровню. Фрипп, со своей стороны, показал своим выбором, что у него в воображении сложилось совершенно новое групповое звучание – он ещё никогда не играл в одной группе с другим гитаристом, но в тот момент он вынашивал некоторые музыкальные идеи специально для двух гитар.

Новая группа должна была называться Discipline. На роль бас-гитариста Бруфорд предложил Джеффа Берлина, с которым он много работал. Фриппу понравилась их совместная игра, но он решил, что их коллективный стиль – не то, что ему нужно; по его словам, он был слишком «загруженный». (Фрипп 1981В, 41) И вот, пока Белью был на гастролях с Talking Heads, Фрипп и Бруфорд в феврале 1981-го поехали в Нью-Йорк искать басиста. На прослушиваниях Бруфорд ставил кассету с записью риффа в размере 17/8, и будущий басист Discipline должен был воспроизвести его. Это само по себе должно было быть достаточно, чтобы, так сказать, отделить мужчин от мальчиков, но Фрипп также искал некое качество в самой личности басиста.

На третий день прослушиваний появился Тони Левин. Он был вечно активным сессионным музыкантом, игравшим среди прочего на *Double Fantasy* Леннона и Оно и гастролировавшим с Питером Габриэлом. Фрипп, прекрасно представляя себе репутацию и «верительные грамоты» Левина, посчитал, что Левин слишком занят, чтобы думать о том, чтобы войти в состав новой группы, иначе «я позвонил бы ему в первую очередь.» (Фрипп 1981В, 41) Кроме баса, Левин играл на Чэппмен-стике – электрическом инструменте, где на пяти тонких струнах играют правой рукой, а на пяти толстых – левой. Техника стика включает элементы гитарной и фортепьянной аппликатуры: на стике, как на фортепьяно, можно работать с широко расставленными аккордами и одновременными независимыми мелодическими линиями, а непосредственный контакт руки и струн даёт возможность играть зажимом, вибрато, и применять прочие тонкие оттенки гитарной техники. Подсоединяя стик к разнообразной электронной аппаратуре, можно получать огромное множество тембров.

Итак, музыканты Discipline были собраны. Первые пробные репетиции, прошедшие в марте-апреле, вдохновили Фриппа. В вихре идей и товарищеского духа, он писал, что «музыка может быть портретом идеального общества и сделать его на шаг ближе... Если смотреть на музыку как на план идеального общества, то организация общества музыкантов должна соответствовать воображаемому обществу, представляемому исполняемой ими музыкой.» (Фрипп 1981В, 42) Несмотря на весь оптимизм, через три года эта группа распалась так же, как остальные, в которых Фрипп работал и в которые он так верил – и примерно по тем же причинам. Фрипп – честный архитектор обречённых утопий?

Так или иначе, в этой группе он с самого начала отдавал себе отчёт в некоем личностном парадоксе, который он обсуждал с участниками группы, и формулировал его как «проблему, состоящую в том, что у меня есть чёткое представление о том, как должна звучать группа, но я не хочу быть её руководителем.» (Фрипп 1981В, 42) Идея руководителя-самодержца противоречила всем его представлениям о творческом, коллективном процессе создания музыки. Если бы он позволил себе стать руководителем группы, то он ничем не отличался бы от всех тех западных музыкантов, которые, назвав себя Композиторами с большой буквы, в последние двести с лишним лет преуспели лишь в высасывании жизни из классической музыки, в превращении исполнителей в тупо читающих партитуры автоматов, а публики – в стадо овец, жаждущих поклонения героям под маской посвящённого глубокого понимания Великой Музыки Мастеров. Да, у Фриппа была проблема.

Но в тот момент вполне хватало чистого удовольствия от игры с новой группой. В описаниях репетиций «дневник» Фриппа лопается от энтузиазма. Самую первую встречу с Левином на дневном «прослушивании» Фрипп описывает как «одно из самых сильных музыкальных впечатлений в моей жизни.» (Фрипп 1981, 41) Звучание двух гитар на первой официальной репетиции 2 апреля он назвал «потрясающим.» Вместе группа «начала звучать как рок-гамелан.» (Фрипп 1981В, 42) (Музыка индонезийских гамелан-оркестров состоит из плотного переплетения ритмических и мотивных рисунков, исполняемых на разнообразных ксилофонах, настраиваемых колоколах и прочих инструментах; индонезийские гаммы не имеют западных хорошо темперированных аналогов, и придают музыке экзотически-пикантный гармонический блеск.)

В лучшие моменты репетиций вопрос лидерства разрешался сам собой; Фрипп писал, что роль лидера «переходит от одного участника к другому. Часто бывает здоровая анархия, когда у каждого есть своя партия, достойная отдельного и автономного прослушивания, но тут все они играют сразу. Слушатель может переключать внимание от одного инструмента к другому.» (Фрипп 1981В, 46)

К 22 апреля у группы уже было около 65-ти минут законченной музыки (Фрипп 1982А, 35), и 30 апреля они сыграли свой первый концерт в ресторане “Moles” в Бате. Фрипп со всей своей энергией бросался в музыку и в разработку идей по её представлению и продвижению, и его опубликованный «дневник» отражает перемены его настроения (которое обычно было пропорционально качеству репетиций). Сегодня он ликовал; завтра писал: «Я истощён, раздражён и слоняюсь без дела.» (Фрипп 1982А, 103)

Что касается музыки, то у Фриппа основные битвы разыгрывались с Бруфордом по поводу поиска подходящего барабанного стиля. Фрипп описывал Бруфорда как энергичного экспрессивного барабанщика с неиссякаемым потоком идей; для Фриппа проблема состояла в том, чтобы заставить его успокоиться, играть меньше, поверить в то, что структура музыки требует не эффектных вставок и драматичных динамичных артикуляций, а скорее сдержанности, хладнокровия и меньшей «загруженности». Фрипп волновало, чтобы ритмические нюансы партий гитар, баса и стика не заглушались бы грохотом барабанов. В длинном списке советов Бруфорду, опубликованном на весь мир в колонке журнала *Musician*, был, например, такой: «Если ты заполняешь пространство, ты лишаешь пространства группу, или лишаешь других музыкантов возможности его заполнить.» (Фрипп 1981В, 48)

Бруфорд был эмоционально травмирован решением Фриппа распустить King Crimson III в 1974 г.; в 1982-м он сказал, что до сих пор его не понимает. Сыграв в распадае КС III, по его словам, роль «увлечённого и обманутого любовника», он остерегался того, чтобы сделать слишком большой эмоциональный вклад в новую группу. Однако он приветствовал новую возможность сыграть с Фриппом и компанией, признаваясь, что за три года в группе узнал достаточно для того, чтобы быть постоянно занятым в последующие пять или более лет. Бруфорд говорил, что участники группы поначалу общались с Фриппом весьма осторожно, боясь, что какая-нибудь неправильная нота или неправильное высказывание могут привести к крушению всего проекта: как сказал Бруфорд, Фрипп «возвращался на поле боя, и я не думаю, что кому-нибудь хотелось отпугнуть его.» (Фрике 1982, 25) По мере развития совместной работы Бруфорд поднялся до осознания весьма специфичных идей Фриппа относительно звучания группы, и всюду участвовал в колких обменах мнениями. По поводу фрипповского списка советов барабанщику Бруфорд сказал в интервью 1982 г. следующее: «Он начинается с потока отрицаний, который свёл бы с ума менее привычного человека. «Не делай того, не делай этого, и того самого тоже делать не надо. Кстати, рекомендую не делать ещё и этого.» Ты в тюрьме, и нужно найти способ выбраться. Вообще-то мне это нравится. Наверное, я мазохист или что-то такое, но я чувствую себя не в своей тарелке, если я не заключён в тюрьму и не должен найти выход. Это хорошая проба сил.» (Фрике 1982, 25)

По поводу Белью Фрипп испытывал прямо противоположное беспокойство: как сделать так, чтобы он раскрылся, как воодушевить его на то, чтобы вложить в группу (которая, как он считал поначалу, играет на голову выше его) истинные аспекты своей музыкальной личности. Белью предстояло создать тексты и вокальные линии для разработанных группой инструментальных вещей, и пришло время, когда он начал находить свой голос. Что касается Левина, его музыкальные способности и личные качества постоянно впечатляли Фриппа; у этого басиста (которого Фрипп назвал лучшим из всех, с кем ему приходилось работать), похоже, была некая крепкая немногословная сила. Фрипп писал, что «Тони всегда готов: кажется, что его не беспокоят наши заботы.» (Фрипп 1982А, 103)

Возрождение King Crimson

Во время репетиций у Фриппа понемногу начало появляться чувство, что Фрипп, Бруфорд, Белью и Левин – *это и есть* King Crimson, и он напряжённо думал, использовать ли это название. С отрицательной стороны, имя King Crimson могло породить у публики неправильные ожидания и разжечь настроения, которые Фрипп уже постарался навсегда погасить в 1974 г.; это также было бы неизбежно воспринято как бесстыдная рекламная уловка. С другой стороны, King Crimson – как идея и имя – честно заработал в поп-культуре иконический статус, и олицетворял для Фриппа источник мощной энергии, ожидающей выхода.

Американцам группы – Белью и Левину – не очень-то нравилось название Discipline, хотя они были готовы согласиться с ним, если Фрипп будет настаивать. Белью объяснял: «Будучи тем, кто я есть, я не очень-то дисциплинирован, я скорее разболтан; а поскольку я американец, то термин «дисциплина» для меня – не особенно хорошее, своёское, отзывчивое слово. Я бы не назвал так группу. И Тони был того же мнения.» (Даллас 1981В, 27) Бруфорд был рад восстановить имя King Crimson, хотя и хотел несколько отстраниться от фрипповской философии: «Я польщён. Это было почётное имя... Мог прийти и уйти Мел Коллинз, мог прийти и уйти Кит Типпетт, мог прийти и уйти Боз Баррелл, но в общем этот образ – King Crimson – продолжает жить, потому что в нём был дух, в нём было привлекательное музыкальное мышление, некие основные правила, которые действуют до сих пор. Роберт может без конца толковать о символах и всём остальном, ну а для нас, простых англичан, это кажется очень хорошей идеей группы, и мы вновь ввели этот поток в русло, мы как бы опять вернулись туда.» (Даллас 1981В, 27)

В пресс-релизе, сопровождавшем выход альбома *Discipline* в сентябре 1981 г., Фрипп заявил, что «у меня никогда не было намерения реформировать King Crimson - эту эклектичную, неутомимую группу беспокойного свойства.» Предвкушая циничный приём критиков, которые могли назвать его «неудачником-оппортунистом, мошенником и шарлатаном», он привёл несколько ответов на вопрос, почему группа стала называться King Crimson. Самым убедительным и прямым из них был: «У King Crimson своя жизнь, независимо от того, что говорят и делают его участники. Любая мысленная форма, привлекающая интерес, становится своеобразной иконой, и т.к. группа в 1974 г. «прекратила существование», интерес к ней продолжал жить. Когда в первую неделю апреля мы начали репетировать, я осознал этот парящий вокруг группы потенциал, энергию, доступную для нас – если только мы решимся к ней подключиться.» (Полный текст пресс-релиза см. в Барбер 1981А) Осознание этой «доступной энергии» было для Фриппа непосредственным и ощутимым переживанием: однажды, когда он ехал к Бруфорду, он почувствовал, как это «нечто» парит слева от его головы.

Момент превращения Discipline в King Crimson наступил неподалёку от Парижа во время гастролей группы по Франции. Фрипп, Бруфорд и Белью обговаривали ситуацию с названием в гастрольном автобусе, и выяснилось, что они хотели быть известными как King Crimson. Когда вошёл Левин, его спросили, что он думает, и он согласился. В течение нескольких следующих лет большинство критиков также приняли Имя King Crimson: оно было не менее законно, чем любая другая первоклассная группа, основанная Робертом Фриппом.

Дебра Рэй Коэн из журнала *Village Voice* писала в рецензии на концерт в «Савой» в ноябре 1981 г.: «На сцене у каждого из участников свой характерный образ: Бруфорд – мощный барабанщик-профессионал, Левин – стоящий в свете прожектора виртуоз, Фрипп нарочно сидит в тени; и что самое важное, Адриан Белью – очаровательный фронтмен.» (Коэн 1981, 57) Фрипп, может быть, и является истинным лидером группы, но на сцене он столь же непроницаем и сдержан, как всегда; активно флиртовать с публикой, быть экстрасервером – выпало Белью.

Фриппу нравится говорить о King Crimson второй половины 1981 г. как о «лучшей выступающей рок-группе в мире.» (Малхерн 1986, 94) Нет сомнений, что группа была одной из самых искусных гастролирующих рок-составов, но некоторые критики спрашивали: неужели виртуозных демонстраций достаточно для того, чтобы музыка действовала именно как музыка? Кэри Дарлинг в рецензии на концерт в лос-анджелесском Грик-Театре в 1982 г. писала о «техническом совершенстве и инструментальных излишествах за счёт подлинного вдохновения...классический пример преобладания мастерства над страстью, мозга над сердцем.» (Дарлинг 1982А, 35) Такое же мнение сложилось и у Этли Энн Вэр, описывавшей концерт в том же зале в 1984 г.: «Когда на сцене одновременно находятся четыре признанных музыкальных гения, проблема состоит в том, что если тебе не нравится концерт, ты предполагаешь, что это, скорее всего, твоя вина. После того, как в третий раз ущипнёшь себя, чтобы проснуться, начинаешь понимать, что это, наверное, всё-таки вина исполнителей; это должен быть концерт, а не тест уровня интеллекта.» King Crimson «предложили публике почти два часа атональности, синкопирования и какофонии.» (Вэр 1984, 47)

Даже Джон Рокуэлл, музыкальный обозреватель *New York Times*, который в 1978 г. поддержал деятельность Фриппа в Нью-Йорке сочувственной, отзывчивой и одобрительной статьёй, не был до конца убеждён выступлением King Crimson в нью-йоркском зале Pier в июне 1984-го. Он писал: «Концерт во вторник был сложным и интеллигентным, хоть и немного чересчур «ступенным»... У мистера Белью посредственный голос, его сочинения трудны для понимания и фрагментарны; когда же в них проявляется какая-то индивидуальность, то это звучит похоже на Дэвида Бирна и Talking Heads. Длинные инструментальные вещи слишком редко достигают удовлетворительной кульминации (по крайней мере, так было в этот вторник). Всё звучало холодно, осмотрительно и слишком рассчитанно.» (Рокуэлл 1984, C17) Однако даже те критики, кто посчитал музыку King Crimson IV излишне рассудочной, отметили, что реакция публики была по большей части одухотворённой и восторженной.

King Crimson IV: альбомы

Когда дело доходит до оценки записанного наследия King Crimson IV – искусно упакованной трилогии альбомов *Discipline*, *Beat* и *Three Of A Perfect Pair* – мои мысли приходят в такой беспорядок, что прежде, наверное, следует поразмыслить о том, какой смысл может иметь подобная оценка. В преобладающей атмосфере идиотизма (т.е. идиотских или безумных рассуждений и споров о музыке), которой характеризовалась моя учёба в аспирантуре, всё же было несколько моментов, оставшихся в памяти как кристаллизации...ладно, несколько моментов, когда нечто интересное было сказано с убеждением. Один из таких случаев был на семинаре по идеям и практике музыкальной критики – профессор Филлип Бретт объявил: «Музыкальная критика подразумевает вынесение суждений о музыкальных пьесах, и взрослые люди только этим и занимаются – они выносят суждения.» Я долго обдумывал эти слова.

Через некоторое время я прочёл в научном журнале *Popular Music* статью Уильяма Брукса «О безвкусице». Брукс доказывал, что позволить нашему личному вкусу просочиться в наше образование – значит пожертвовать объективностью, и что из бесстрастного, «объективного» анализа популярной музыки и её культурного влияния можно узнать очень многое. Ещё через некоторое время мне пришлось столкнуться с мышлением британских и европейских рок-социологов, которым, насколько я понял, было совершенно неинтересно, что ты можешь сказать о музыке, если только твои тезисы не опирались на какую-нибудь широкую геополитическую теорию, желательную социалистическую по природе (и, в конечном итоге, не были для неё подкрепляющим аргументом). И наконец, я стал читать таких людей, как Кумарасвами и Гурджиев, чья концепция «объективного искусства» просто выбивала почву из-под всех остальных теорий. (К «объективному искусству» мы вернёмся в заключительной главе этой книги.)

Может быть, я и считал некоторых профессоров сумасшедшими, но, как и всякий аспирант, я думал, что они знают всё. Так что когда я постепенно узнал, что многие из них никогда не слышали о King Crimson, не говоря уже о том, что не слышали их музыки, я был серьёзно удивлён. Мои мысли о музыкальной эстетике во многом начали принимать новый оборот, когда я стал понимать, насколько существенную роль в формировании человеческой реакции на музыкальные пьесы (и на суждения о них) играют «жанровые ожидания» и чисто «звуковые» ценности. Проще говоря, я понял, что некоторые мои профессора – которые были первоклассными музыковедами в своих областях – никогда не смогут сформировать правильное суждение о такой группе, как King Crimson – просто потому, что «звук» рок-музыки был для них закрытой книгой. Один из отцов-основателей музыковедения Гвидо Адлер почти сто лет назад определил программу этой новой дисциплины как документирование исторической эволюции музыкальных стилей. Но как я уже начинал понимать, если учёный не имеет укоренившегося чувства «словаря» и музыкальных ценностей того или иного стиля, если он не «прочувствовал» его мощь и утончённость каким-либо непосредственным, интуитивным, физическим способом (неважно, о ком идёт речь – о Чаке Берри, Рави Шанкаре или Людвиге ван Бетховене), то осмысленная оценка стиля невозможна.

Я не хочу капитулировать перед Бруксом и отказываться от эстетических суждений на основании незаконности субъективного вкуса при серьёзном обсуждении музыки: если я обсуждаю King Crimson, то это потому, что я чувствую право на это – я растил в своей душе рок-н-ролл с тех времён, когда пытался «снимать» гитарные аккорды с *The Golden Beatles* и пищать слова своим незрелым голосом. Но следует ясно понимать, что у меня нет иллюзии, будто эта глава есть окончательное слово о King Crimson.

Итак, эти три альбома действительно являются связным комплектом – в том числе с аналогичными дизайном и печатью на красной (*Discipline*), синей (*Beat*) и жёлтой (*Three Of A Perfect Pair*) обложках. В последующем изложении я буду рассматривать их как трилогию – т.е. единым музыкальным произведением. В своей краткой карьере King Crimson IV создали и разработали новый рок-стиль, в своей изощрённости практически не имеющий аналогов. Элементы и источники вдохновения: ритмы и инструментальные форматы рока; «мировая музыка», в частности индонезийский гамелан и африканская перкуссия; высокие технологии, в частности гитарные синтезаторы, эффекты и электронные барабаны; минимализм.

Общий стиль? Сложные размеры, полиметр, остинато, короткие длительности, стремительные или нежно парящие гитарные аккорды, точно контролируемые инструментальные структуры, асинхронная «перекрывающаяся» фразировка инструментов, двойственные текучие тональности и ведущие за собой, но зачастую сдержанные ударные. Общая схема (или «звуковой идеал») King Crimson IV, включающая в себя определённые подходы к ритму, гармонии, мелодии и форме, была достаточно богата, чтобы позволить серьёзные эксперименты без идентичных повторений. Когда они уже почти начали повторяться, группа распалась.

Сам процесс записи был, по словам Бруфорда, «мучительным...очень медленным. Если бы мы систематизировали всё это, и если бы у нас были Леннон и Маккартни, и барабанщик вёл бы себя тихо и вообще заткнулся, и другой гитарист не говорил бы так много, тогда можно было бы говорить о системе, и наверное, продукт скорее сошёл бы с конвейера... У нас нет метода, и наверное, никогда не будет...а может быть, мы просто его не ищем.» (*Хоффмайстер 1984, 11*) В академическом мире это называется «опасности комитетной работы».

Вначале я собирался организовать это обсуждение по определённым типам песен, но слушая и переслушивая музыку, пришёл к выводу, что там практически нет «типов» песен – скорее от песни к песне выражаются несколько конкретных *управляющих идей*, и часто в одной пьесе их содержится несколько. King Crimson I и II работали в студии с хорошо очерченными песенными типами и их комбинациями – альбом напоминал серию контрастных картин в галерее. Записи King Crimson IV – все три альбома – больше похожи на постоянно поддерживаемый образ, набор возможностей, преобразующийся от пьесы к пьесе, калейдоскопическую картинку, меняющую очертание с каждым мельчайшим поворотом трубки, скульптуру в круге, медленно рассматриваемую с разных ракурсов. И в общем и целом, это, как у Бетховена, скорее архитектурный, чем лирический, стиль. И я склонен признать, что такой подход нравится моей голове – за счёт сердечной привязанности.

На всех трёх альбомах авторство музыки приписано King Crimson – т.е. всем четверым музыкантам без различия. Все тексты написал Белью – за исключением песни “Two Hands” с *Beat* (там авторство принадлежит его жене Маргарет Белью).

Можно провести одно твёрдое типологическое различие – между песнями (т.е. пьесами с вокалом) и чисто инструментальными вещами. На трёх альбомах песен ровно вдвое больше, чем инструменталов (16 против 8-ми). И полагаю, как раз здесь мне следует высказать мнение – а именно, инструментальные композиции превосходят песни, если не оригинальностью и сложностью, то по крайней мере разнообразием и ясностью. Проще говоря, стихи и вокал Белью – это в значительной мере отвлечение внимания: похоже на то, что они в своём большинстве были наложены на уже существовавшие инструментальные записи как позднейшее добавление; они не оставляют впечатления органичного развития одновременно с музыкой, а скорее старательно и манерно следуют ритмическому и гармоническому аккомпанементу, скрывая его – и зря, потому что аккомпанемент в целом гораздо интереснее и насыщеннее, чем вокальные мелодии и стихи. Есть и исключения – “Frame By Frame”, “Matte Kudasai”, “Waiting Man”, “Two Hands”, “Three Of A Perfect Pair”¹² – всё это песни с подлинным мелодическим контуром и интересны сами по себе.

Вокальные песни можно разделить на песни с мелодиями, песни с проговариваемым (или выкрикиваемым) текстом, и песни, в которых есть и то, и другое.

Но вернёмся к «управляющим идеям» King Crimson IV. В этот список можно включить рок-н-ролл, рок-гамелан, рок-балладу, метрические сложности, краски гитарного синтезатора, элементы индустриального шума, джунглевое чувство, импровизационное чувство и использование радикально отличающихся друг от друга элементов в пределах одной пьесы. Давайте взглянем на эти идеи поближе и посмотрим, какое влияние они оказывают на конкретные пьесы этой трилогии.

Рок-н-ролл

Собственно, всё это рок-н-ролл – «как бы». Это рок-н-ролл, если рок-н-ролл – это «наша самая податливая художественная форма» и всё такое. В более узком стилистическом определении, King Crimson IV на записи играл истинный рок-н-ролл – эклектичные композиции конца XX века, оркестрованные при помощи электронных рок-тембров. Например, “Sleepless” – это одна из немногих пьес, представляющих собой простой незамысловатый рок в прямолинейных четырёх четвертях на паре элементарных аккордов; но даже “Sleepless”, наверное, начиналась как нечто более рискованное – по словам Белью, «лучший микс “Sleepless” так и не увидел света... Ремикс для сингла сделал Боб Клирмаунтин, а потом кто-то на Warner Brothers решил, что альбомный вариант должен соответствовать синглу», невзирая на желания группы. (*Хоффмайстер 1984, 8*)

Рок-гамелан

¹² А также “Heartbeat”, “Man With An Open Heart” и “Sleepless” – итого ровно половина; столько же, сколько чисто инструментальных вещей. – ПК.

Наиболее заметный вклад King Crimson IV в рок-лексикон был следствием экспериментов Фриппа с быстрыми стаккатными рисунками в Лиге Джентльменов. В новом составе King Crimson он продолжал развивать эту технику, и одними из самых впечатляющих пассажей в их музыке являются те, где двое, трое или все четверо музыкантов играют «скорострельные» остинато, сплетающиеся и контрапунктирующие друг с другом в блестящих пуантилистических построениях, напоминающих индонезийские гамелан-оркестры. Подобные запутанные структуры присутствуют в “Elephant Talk”, “Frame By Frame”, “Discipline”, “Neal And Jack And Me”, “Waiting Man” и “Three Of A Perfect Pair”. После кончины King Crimson IV концепция гамелана продолжала жить в точно контролируемом общинном полифоническом пуантилизме Лиги Крафти-Гитаристов. Для Фриппа, который, по его собственным словам, чувствовал, что уже «добил виртуозное солирование до смерти», концепция гамелана отражала музыкальный интерес к ритму и размеру и «возвращение к групповой структуре и объединение с общинной динамикой.» (*Гарбарини 1984, 40*) Для Фриппа играть в своём стиле «ритм-соло-фрагмент» было чем-то вроде жертвы; он, так сказать, расстилал ковёр перед другими музыкантами – создавая пространство, в котором могла появиться музыка.

Метрические сложности

Гамелано-подобная структура представляет собой готовую среду для полиметра – музыканты играют в одном ритме и темпе, но группируют свои ноты в тактах разной длительности. Такова, например, посылка инструментальной пьесы “Discipline”, в которой за внимание озадаченного слушателя борются двух-, трёх-, четырёх-, пяти- и даже семнадцатидольные ритмические группы. Менее сложны, но столь же непривычны для случайного слушателя и его чувства ритма и многие другие пяти- и семидольные пассажи – зачастую с акцентами на неожиданных долях такта. Например, припев “Model Man” в размере 7/4 звучит довольно-таки ненормально после куплета в обычных четырёх четвертях.

Баллады

Только две песни на трёх альбомах имеют настоящую «балладную» атмосферу – нежная “Matte Kudasai” и тоскливая “Two Hands”. Первая из них движется размашистыми шагами электронного кантри и западной «музыки настроения». “Two Hands” – это чистая прозрачность, обрамлённая краткими «волыночными» проигрышами гитары. Ещё две вещи – “Model Man” и “Man With An Open Heart” – содержат балладные элементы, но в целом их звучание более мощно, менее интимно.

Гитары

King Crimson IV образовался как раз тогда, когда в распоряжение гитаристов, благодаря гитарным контроллерам на синтезаторной основе, начали входить многочисленные новые тембры – и эти три альбома фактически представляют собой каталог художественных эффектов. Фрипп и Белью, даже играя на обычной электрогитаре, были склонны запускать сигнал через всевозможные приспособления – «хор», «флэнджер», задержки – тем самым придавая музыке отличное звучание 80-х.

В соответствии с духом группы, эти оттенки по большей части вплетены в общее групповое звучание (а не используются в качестве предлога для продолжительного солирования). Сольные партии в основном сдержанны – это скорее изысканные афоризмы, чем длинные диссертации. Особенно приятны те пьесы, где очень разные персональные стили Фриппа и Белью дополняют друг друга – не ради артистической показухи, а подчёркивая принадлежность к более важному целому. Именно такой процесс отражён в “The Sheltering Sky”: тщательно акцентированная игра Фриппа дополняет пышно-кolorистские оркестровые звуки Белью. Фрипп говорил, что пьеса «сочинилась сама собой. Мы просто пытались выяснить, кто мы такие друг для друга. Мы находились в охотничьем домике XIV в. в Дорсете и просто играли. Это была групповая композиция. Она просто появилась из воздуха, пока все смотрели по сторонам. И она как бы сама себя сыграла.» (*ДеКертис 1984, 23*)

Эти три альбома – просто сад наслаждений для гитариста. Смотрите сами:

- Шумовые эффекты «пищавшей мыши» и «трубящего слона», сыгранные Белью в “Elephant Talk”.
- Дуэль лихого ритма Белью с пуантилизмом Фриппа в “Frame By Frame”, и кода этой же песни с полиритмическими акцентами.
- «Чайки» гитарного синтезатора, протяжные контрмелодии Фриппа и краткое соло в “Matte Kudasai”.
- «Вкусные» вспышки Фриппа в “Neal And Jack And Me”.
- Соло «задом наперёд» в “Heartbeat”.
- Визжащее глиссандовое соло Белью в “Waiting Man”.
- Горько-сладкое «плачущее» соло в “Two Hands”.
- Изумительно металлическое соло ритм-гитары в “The Howler” и следующее за ним безумное синтезаторное шумовое соло.
- «Проваливающиеся» переборы ритм-гитар в припеве “Model Man”.
- Разъярённые «точечные» аккорды в инструментальных частях “Sleepless”.
- Экстатическое солирование Фриппа в “Requiem”

Индустриальные шумовые элементы

Союз индустриальных звуков с исполняемой музыкой ведёт свое начало от итальянских футуристов 10-х – 20-х годов, выдвинувших новую эстетику машинного века. В их композициях участвовали всевозможные издающие шум устройства – как природные, так и вновь изобретённые. Футуризм не ограничивался музыкой; он также соприкасался с литературой и другими искусствами. Задолго до того, как Джон Кейдж начал систематическую ликвидацию различий между звуком и музыкой, композицией и случаем, публикой и исполнителем, жизнью и искусством, художник Луиджи Руссоло (1885-1947) высказал идею, что композитор может использовать любые звуки в качестве потенциального материала для создания музыки. В 1925 г. Жорж Антейль (1900-1959) поставил свой *Механический балет* – «индустриальное» произведение для механических пианино, перкуссии и авиационных моторов.

Индустриальный рок в начале 80-х становился самостоятельным жанром; немецкая группа Einstürzende Neubauten в своём дебютном альбоме *Kollaps* (1981) использовала электродрели, отбойные молотки, битое стекло, лифтовые пружины и игрушечные клавиши. King Crimson IV также забавлялся с этой концепцией: в нескольких песнях (“Indiscipline”, “Neurotica”, “Dig Me”, “No Warning”) творчески использовались металлические лязги, шумы, сирены, фабричные звуки и пр. Один инструментал (“Industry”) представлял собой увлечённый этюд шумовых нюансов: под зловещее однотонное басовое остинато, повторяющееся каждые девять долей, с возрастающей интенсивностью разворачивалась последовательность из слоёв гитарного синтезатора, судорожных барабанных вставок, механических звуковых эффектов и оркестроидных всплесков. Производящая яркое впечатление живая картина, “Industry” может показаться импровизацией, но Белью сказал, что пьеса стала результатом серьёзного планирования: «У Билла была идея оркестрового малого барабана. Мы с Робертом очень тщательно разработали все гитарные идеи – гармонии и всё остальное. Вещь должна была произвести впечатление прогулки по фабрике.» (*Хоффмайстер* 1984, 8)

Привкус «джунглей»

Ещё одной тенденцией в музыке XX в. стал примитивизм – с тех пор, как Стравинский (*Весна священная*, 1912) и Пикассо (*Les Femmes d'Alger*, 1907) открыли ворота. Для некоторых слушателей рок всегда был музыкой джунглей – помню, как в седьмом классе наш учитель музыки поставил друг за другом затихающий финал “Salt Of The Earth” с альбома «Стоунз» *Beggars' Banquet* и запись африканских барабанов, после чего предложил классу поразмыслить над тем, что их объединяет. Не нужно говорить, что к 1990 г. как в академическом, так и в повседневном мире разделение культур и художественных форм на «примитивные» и «прогрессивные» или «сложные» стало восприниматься с подозрением (и вполне справедливо). «Мировая музыка» звучит менее уничижительно.

1981 г. стал водоразделом в умышленном сплаве рока и мировой музыки: на альбоме Дэвида Бирна и Брайана Ино *My Life In The Bush Of Ghosts* музыкальные элементы Африки и Ближнего Востока были сплавлены с поп-ритмом и плёночными петлями записей американских радиоэвангелистов. Казалось, альбом говорил, что это одно и то же, и вскоре в мире начал расти интерес к подлинной традиционной и популярной африканской музыке – это привело к феномену «уорлд-бита» 80-х и к сегодняшней многообразной этно-поп-сцене. (Фрипп присутствовал на одном из сеансов записи *Bush Of Ghosts*, но его игра не вошла в пластинку.)

King Crimson IV адаптировал элементы «мировой музыки» более утончённо, чем это делалось на *My Life In The Bush Of Ghosts*. Концепция «рок-гамелана» была скорее интернализацией и трансформацией индонезийских структурных и композиционных идей, чем простым включением в запись экзотических тембров. На нескольких вещах (например, “The Sheltering Sky”) Бруфорд играет колотушками на настраиваемой перкуссии (или использует электронные ударные), что придаёт музыке явно «этническое» звучание. В “Thela Hun Ginjeet” (название представляет собой анаграмму “Heat In The Jungle” – «Жара в джунглях») на фоне джунглевого ритма Бруфорда в промежутках между превосходными гнусаво-противными фразами гитарного синтезатора мы слышим взволнованный нервный рассказ Белью о том, как на него напали по дороге в студию. (Фрипп во время рассказа тайком включил магнитофон.)

Импровизационное чувство

Немалая часть музыки King Crimson IV была тщательно разработана до записи. Учитывая её ритмическую сложность, иначе и не могло быть. Ещё одним признаком композиционного планирования служит неоднократно выражаемое неудовольствие Фриппа тем, что Бруфорд постоянно стремился изменять свои партии. Однако несколько вещей звучат более импровизационно.

“Requiem” начинается с гитарного соло Фриппа под аккомпанемент Фриппертроники. Преобладает мрачный минорный лад, идеально подходящий для мессы по покойникам. Вскоре после того, как Фрипп доводит первоначальное заявление до кульминации, вступают остальные музыканты, и вот уже это разгул свободной формы, опять дух “Moonchild” и импровизаций King Crimson III. Когда грохот идёт на убыль, фриппертронный аккомпанемент меняется на жуткую увеличенную гармонию – преобразование души?

Творчество раннего King Crimson напоминает и навязчивый инструментал “Nuages (That Which Passes, Passes Like Clouds)”, в котором акустические и электрогитары рисуют возвышенные мелодии на странном фоне приглушённой электронной перкуссии, баса и меллотроноподобного синтезатора. Минорные и увеличенные гармонии тут и там.

“No Warning” – также импровизированная пьеса, на этот раз в стиле индустриального шума. В то время как в вышеописанных вещах есть объединяющие элементы – стабильная перкуссия в “Nuages”, басовое остинато в “Industry”, Фриппертрика в “Requiem” – “No Warning”, хотя и не без некоего грубого шарма, всё же звучит намеренно, так сказать, недисциплинированно. Белью дал следующий отчёт о возникновении пьесы: «Вообще-то идея возникла из моего предложения попробовать прийти в студию и не играть вместе, а думать только об одном – об индустриальных шумах. Мы хотели зайти в студию и начать звучать как гигантская фабрика, при этом не слушая друг друга. Мне кажется, мы сделали минут сорок индустриального лязга и грохота, а потом урезали это до пары фрагментов.» (*Хоффмайстер 1984, 8*)

Радикально разнородные элементы в пределах одной пьесы

Хотя типичная композиция King Crimson IV состоит из «разделов» с несколькими изменениями в общей структуре, одна или две из них построены на *радикально* контрастирующих элементах. Неистовая “Indiscipline” начинается с нерешительных атональных металлических звуков, а потом скатывается в изнурительную гитарную «свалку» поверх басовых остинато. Белью описывал типично кримсоновский процесс создания пьесы: «Вначале “Indiscipline” была «носителем» для довольно-таки беспорядочной барабанной игры. Это был не стоящий внимания пустячок – барабанное соло с приставшим к нему риффом. В конце концов я придумал небольшую мелодию, Роберт придумал свою линию, и тогда мы подумали – нет, этого ещё недостаточно... И мне пришлось в голову разбросать по песне эти разговорные фрагменты. Мы сделали её в самый последний день записи. Я взял письмо от жены, в котором она писала о своей только что законченной картине. Я просто вынул все эти строки из контекста, не говоря, о чём конкретно идёт речь, а потом добавил несколько своих строчек.» (*Фрике 1982, 24*)

Столь же интересным упражнением в контрастах служит и песня “Dig Me”, в которой куплеты состоят из хаотических электронных и перкуссивных шумов, а припев – гладкая вокальная фраза на единственном мажорном аккорде.

Гармония

В музыкальной теории слово «гармония» означает не некое смутное представление о том, что звучит хорошо, а набор тщательно формализованных принципов построения аккордов и их последовательного расположения – т.е., каким образом один аккорд переходит в другой; а также психологические свойства таких аккордных последовательностей. «Тональность» – это концепция, охватывающая не только переходы между отдельными аккордами, но также западную систему мажорных и минорных ключей, разрабатывавшуюся веками. У подготовленного музыканта или слушателя есть *чувство* тональности, чувство центра притяжения – тоники или ключевой ноты; это чувство подкрепляется общепринятым использованием мелодий и мотивов в мажорных и минорных гаммах, которые обычно начинаются и кончаются на ключевой ноте. В классической тональной музыке аккордные прогрессии – это путешествия сквозь тональное пространство, движения, придающие музыке ощущение глубины, а также (благодаря постоянному усилению повторением) логичности и справедливости, как бы ни было это ощущение «привито», а следовательно, зависимо от конкретной культуры.

Отдельные тональные стили основаны на специфических акцентах в области гармонического спектра: поздне-барочный стиль Баха – на быстром гармоническом ритме и устоявшихся ладах Ренессанса, а также на развитом хроматизме; классический стиль Моцарта и Гайдна – на замедленном гармоническом ритме и мощной психо-структурной опоре на взаимосвязь тоника-доминанта (I-IV, до – соль-септ); классический городской блюз – на трёхаккордном наборе тоника-доминанта-субдоминанта (I-V-IV, до – соль – фа); джаз – на циклических квинтах (III-VI-II-V-I, ми – ля – ре – соль – до); ранний рок-н-ролл – на четырёхаккордном наборе (I-VI-IV-V, до – ля-минор – фа – соль, «сердце и душа»), поздний рок – в взаимопроникновении параллельных мажорных и минорных ладов.

King Crimson IV почти совершенно отказался от подобных традиционных схем аккордной последовательности в пользу того, что можно назвать *непостоянными гармоническими планами*: музыка некоторое время развивается вокруг одного аккорда или гармонической области, а потом внезапно переходит в другую. Гармонические сдвиги King Crimson IV зачастую практически не имеют смысла в общепринятой тональной гармонической теории. Вы слышите внезапную полную смену гармонии (а следовательно, «тонального цвета»), но эта смена не соответствует никакому исторически предписанному прецеденту. Благодаря опоре на трезвучия и септаккорды может создаться впечатление гармонической активности, но это иллюзия: есть перемены или сдвиги, но нет чувства гравитационного движения в тональном пространстве. И это не обязательно отрицательный момент: я просто говорю, что музыка полагается главным образом на ритм и структуру, а не на тональность.

Может быть, прояснить эту точку зрения поможет метафора. В традиционной западной гармонической процедуре (неважно, о чём идёт речь – о Моцарте, блюзе или джазе) *окончание каждой фразы* достигается (по крайней мере, частично) при помощи гармонического движения (аккордных перемен), и создаётся чувство, что большой валун неумолимо стягивается вниз по склону горы одной лишь силой тонального притяжения. В музыке King Crimson IV валун лежит на одном уровне и некоторое время катается взад-вперёд, после чего Божья десница перемещает его на новое (с виду кажущееся произвольным) место, где он опять начинает кататься взад-вперёд.

Подобная статическая гармоническая техника применяется в большинстве пьес King Crimson IV. Иногда в перемещениях из одной статической гармонической области в другую можно различить классическую тональную логику. Например, “Sartori In Tangier” долго идёт в ре-миноре, потом переходит в фа-мажор, потом в соль-мажор и заканчивается снова в ре-миноре. Однако гораздо чаще гармонические сдвиги имеют лишь отдалённое (если вообще имеют) отношение к законам традиционной тональной гармонии. “Discipline” развивается так: ре-минор – ми-мажор – фа-диез-минор – ля-

минор – до-минор – до-диез-минор – ми-минор – фа-диез-минор. “Neal And Jack And Me” вращается вокруг такой схемы: ля-минор – до-диез-минор – фа-диез-минор – ре-минор. “Thela Hun Ginjeet” переходит от фа-диез-минора к ля-минору, потом к си-минору, а потом к ре-минору. (Может быть, в этом кратком списке гармонических областей видно предпочтение минора мажору, но то, что я называю «минором» – это зачастую пентатонный лад, сформированный серией гамелан-гитарных мотивов.)

Применяются также некоторые другие гармонические системы. Фрагменты некоторых вещей практически атональны – без трезвучий, без тонального центра (разговорные вокальные части “Neurotica” и “Dig Me”). Есть несколько твёрдо тональных песен с гравитационными гармоническими прогрессиями (“Matte Kudasai”, “Two Hands”, припев “Model Man”). “The Sheltering Sky” основана на постоянном чередовании гармонических областей, тяготеющих к ми и соль.

Согласно анализу Фриппа, King Crimson IV был скорее группой из четырёх личностей, преследовавших свои личные цели, нежели сплочённым ансамблем с групповым мышлением. И в самом деле, в *Three Of A Perfect Pair*, последнем альбоме трилогии, на первой стороне главную роль играет более «попсовая» сторона Белью, на второй стороне – страсть Бруфорда к насилию над барабанами; на обеих сторонах также присутствуют синтезаторные эксперименты Левина. Фрипп, со своей стороны, блещет как солист в “Nuages”, а потом говорит своё последнее слово в заключительной вещи альбома – “Larks’ Tongues In Aspic Part III”, по всей видимости, обдуманной попытке сделать кульминационное заявление на этой стадии своей карьеры. “Larks’ Tongues In Aspic Part III” – это сложный, многочастный, полностью сочинённый инструментал, напоминающий стиль Crimson 1974 года, но со звуковой окраской технологичных 80-х. Фрипп начинает его демонически быстрым гитарным пассажем – наверное, он единственный человек на Земле, способный сыграть подобный фрагмент плоским медиатором. Но как бы мне ни хотелось...*верить* в эту пьесу, после впечатляющего вступления она впадает в длинный и довольно скучный четвертной отсчёт, а потом имеет наглость *затихнуть*, вместо того, чтобы прийти к завершению. Сильный контраст с потрясающими, сногшибательными заключительными тактами “Red” десять лет назад.

Вполне очевидно, что в 1984 г. Фрипп душой был уже где-то в другом месте. В 1981-м King Crimson для него что-то значил – это была, по его словам, «вторая попытка» возрождения духа музыки, явившегося ему в 1969-м; теперь же группе грозила опасность стать очередным динозавром, необщинным коллективным предприятием, раздраемым эгоистическими устремлениями. У Фриппа было двойственное отношение к достижениям Crimson. Вскоре после распада группы он сказал: «В 1981 г., когда появился Crimson, мне казалось, что это лучшая концертирующая рок-группа в мире. Теперь мне кажется, что Crimson – это в первую очередь живая группа, и она до сих пор не нашла способа запечатлеть это на пластинке.» (*ДеКертис* 1984, 23) В частности, многие решения относительно записи и микширования *Beat* были приняты продюсером альбома Реттом Дэвисом, поскольку группа не могла прийти к соглашению по этому поводу.

Критические отзывы на альбомную трилогию King Crimson IV были предсказуемо разнообразны. Линден Барбер в рецензии на *Discipline* в *Melody Maker* неохотно признал, что в альбоме есть «моменты настоящего величия», после того, как излил свой сарказм на “The Sheltering Sky” – «тягучую, затянутую, заунывную пьесу – фаны Genesis, наверное, закроют глаза и будут бормотать что-нибудь о «безупречном исполнении», а остальные из нас заснут.» (*Барбер* 1981В, 20) Про *Three Of A Perfect Pair* Барбер высказался начистоту: «Если на первой стороне мы испытываем вежливую скуку от всё более раздражающих имитаций Дэвида Бирна в исполнении Адриана Белью, то вторая сторона едва ли представляет собой что-то большее, чем просто утомительную кучу навоза самого худшего разбора – заикающийся бас и идиотские глыбы «импровизации»» (*Барбер* 1984, 27)

В рецензии Джона Пиккарелла на *Discipline*, вышедшей в *Rolling Stone*, была квалифицированная похвала «этой группе виртуозов»; суждение о “The Sheltering Sky” было существенно более благосклонным, чем барберовское: «Мягкие приглушённые пульсации африканских барабанов Билла Бруфорда и рокошующие переливы баса Тони Левина вместе с извилистыми линиями гитарного синтезатора производят впечатление, похожее на музыку «Четвёртого Мира» Джона Хасселла и Брайана Ино.» (*Пиккарелла* 1982, 51) Другие американские журналисты громоздили друг на друга превосходные степени – Томас Малхерн отмечал «захватывающий авантюризм» King Crimson (*Малхерн* 1982А, 140), Марк Пил – их «сплочённость и ясность взгляда» (*Пил* 1982А, 71), Парк Пьютербоу назвал «сцепленную, цикличную гитарную работу» Фриппа и Белью «...чудом контроля и техники, которое становится ещё более замечательным, если учесть контрастные характеры этих двух музыкантов. Белью: «свой», человеческий создатель остроумных, одушевлённых гитарных шумов. Фрипп формален, методичен, рационален в своей погоне за экстремальным.» (*Пьютербоу* 1984, 56)

На поздних стадиях King Crimson IV Фрипп неоднократно публично заявлял о своём разочаровании эволюцией группы. В мае 1984 г. журнал *Record* опубликовал развёрнутое интервью Фриппа Энтони ДеКертису, в котором он так сказал о группе: «Мне кажется, я создал некое поле, в котором другие люди могут находить себя. Меня разочаровывает то, что они не создают подобного поля для меня. И вот динамика происходящего: я выжат. Есть трое парней, которым очень нравится, когда кто-то создаёт им пространство. А я говорю: «Классные ребята. Вы трое делаете чудесные вещи. Можно и мне с вами? Есть ещё место?» Так что вся моя лучшая гитарная работа сделана вне Crimson. Мне нравится, когда есть пространство, а если происходит ужасное множество всего, то я стараюсь не играть.» (*ДеКертис* 1984, 22-23)

С Энди Саммерсом

Трудясь (часто с болью и мукой) в King Crimson IV, Фрипп нашёл для себя передышку в независимом сотрудничестве с гитаристом Police Энди Саммерсом – старым другом, чьё место гитариста он когда-то занял в Еврейском Братстве в борнмутском отеле Majestic. Их совместная работа началась и кончилась в период King Crimson IV и выразилась в двух альбомах: *I Advance Masked* (записан в Arny’s Shack в Дорсете в сентябре 1981 г. и в лондонской

студии Island в мае 1982 г.) и *Bewitched* («записан урывками» (см. заметки на обложке) в Arny's Shack в апреле-мае 1984 г.)

Зная друг друга много лет, Саммерс и Фрипп никогда не играли вместе. Сотрудничество было инициативой Саммерса: желая, по его словам, «поработать с другим гитаристом и завязать длительные музыкальные отношения», он первый позвонил Фриппу в конце гастролей Police 1980 года. (*Дарлинг 1982В, 48*) Кроме совместных студийных записей, Саммерс и Фрипп думали и о гастрольном туре, но не смогли найти для него времени в своих загруженных графиках.

I Advance Masked был истинным «сольным» совместным проектом двух гитаристов: они вместе продюсировали альбом и играли на всех инструментах (в их числе, кроме гитар и гитарных синтезаторов Roland, были бас Fender, клавишные синтезаторы Roland и Moog, а также разнообразная перкуссия). *Bewitched*, наоборот, был спродюсирован Саммерсом, пригласившим для более полного звучания ещё пятерых музыкантов (Крис Чайлдс, бас; Сара Ли, бас; Пол Бевис, барабаны; Крис Уинтер, саксофон; Джесси Лота, табла). Хотя Фрипп сделал неотъемлемый вклад в *Bewitched*, его роль в этом альбоме не так велика, как в предыдущем: он работал над ним всего две с половиной недели, а потом уехал на гастроли с King Crimson. Он говорил, что *Bewitched* – «главным образом Эндрю, а не я.» (*Гарбарини 1984, 42*) Фрипп указан в качестве соавтора только на половине вещей альбома.

На этих двух пластинках содержится часть наиболее привлекательной и доступной музыки Фриппа, а атмосфера по большей части лёгкая и игриво-авантюрная. Слушателю обычно бывает трудно поставить на проигрыватель пластинку King Crimson без некоторого страха и трепета: дорос ли я до этой музыки? Но если считать пластинку King Crimson бьющей себя в грудь бетховенской симфонией, то совместные работы Фриппа и Саммерса – это очаровательные моцартовские дивертисменты, немного вечерней музыки на восхитительно «не-тяжёлом» уровне.

Слушая, сразу же чувствуешь удовольствие, которое получали сами музыканты, делая эту музыку. Два гитариста смогли расслабиться и в неформальной обстановке целую неделю жонглировали идеями перед кассетным магнитофоном, а потом приступили к записи *I Advance Masked*. Саммерс вспоминал: «Обычно возникает вопрос: «кто будет играть большую часть сольных партий?» Это не было проблемой, потому что у нас был целый альбом, нас было только двое, нужно было много работать и много играть, так что личностных проблем не было. Мы шли к общей цели.» (*Дарлинг 1982В, 50*) Фрипп, назвавший Саммерса «очаровательным гитаристом», считал этот проект предприятием третьего дивизиона (художественные исследования и разработки); альбом также предоставлял ему некую благоприятную возможность: «Впервые с 1969 года я сосредоточился на том, что я гитарист.» (*Грабель 1982, 58*)

Акцент на звуковых характеристиках гитары позволял сравнивать альбом с работами других гитаристов. Джон Янг писал в *Trouser Press*, что «Джон Маклафлин, Ларри Корьелл и другие не столь знаменитые артисты...уже сделали это лучше», (*Янг 1982, 45*) а Линден Барбер из *Melody Maker* в своей рецензии, озаглавленной “Too Much Pussyfooting” («Слишком уж на цыпочках»), сварливо заметил: «если увлечённому гитаристу требуется со вкусом сделанный альбом в стиле ЕСМ, то лучше уж ему купить пластинку Ральфа Таунера – а если его интересует виртуозность вкупе с художественным блеском, то Джанго Рейнхардта.» (*Барбер 1982, 18*)

Полностью инструментальная музыка *I Advance Masked* простиралась от структурированной импровизации на фоне диско-ритма до приглушённых фантазий-саундскейпов. На пользу альбому шли как краткость большинства пьес, так и разнообразие оттенков и настроений.

Может быть, несколько аннотаций наведут вас на какие-нибудь глубокие идеи. В заглавной вещи (что-то вроде современной Дискотроники) диско-бас-барабан держит семидольный ритм, а стремительные линии Фриппа на шестнадцатых нотах контрастируют с немногословным рок-блюзовым соло Саммерса. Некоторые пьесы (как, например, “Under Bridges Of Silence”) звучат как географические этюды Ино с наложенными жалобно-реверберирующими воплями электрогитары. Некоторые (как “China, Yellow Leaver”) развиваются в тембрально разных частях – медленные волны струнного синтезатора накатывают на фрипповские остинато, которые в середине стихают, оставляя высокие мерцающие звуки синтезатора и гитару-волюнку; постепенно возникает Фриппертрика, потом пентатонические риффы на коротких нотах. В “In The Cloud Forest” звучат задумчивые бессвязные мелодические импровизации Фриппа на фоне аккордных декораций Саммерса.

Иногда экспериментальные установки дают результат, не имеющий особого смысла: в “New Marimba” слои диско-бас-барабана и баса на одной ноте, быстрого фрипповского остинато, сольных проигрышей, аккордной пунктуации и длинной струнной линии приводят всего лишь к приятному утомлению. В других пьесах (как, например, “Hardy Country”) происходит скромное появление фрипповского рок-гамелана, обложенного сочными синтезаторными звуками, меняющимися размерами и свежими аккордными прогрессиями. “Painting And Dance” – это сдержанный, тщательно разработанный дуэт электрогитар с почти акустической атмосферой. Заканчивается альбом двумя особенно интересными экспериментами: в “Seven On Seven” короткий ритмичный мотив устраивает слушателю практически атональную экскурсию, а “Stultified” состоит из звенящих восточных тембров и раздражающих диссонансов.

Некоторые критики возражали против чистой, глянцево-продюсерской работы (как будто тщательная работа во время записи выдавливает из музыки жизнь), но мне *I Advance Masked* всегда казался каким-то этюдником – эти пьесы не столько композиции, сколько фрагментарные звуковые идеи, и именно этот дух щедрого экспромта даёт альбому дыхание и жизнь.

Bewitched, как уже замечалось, в общем скорее продукт воображения Саммерса, чем Фриппа. В самом деле, если убрать из формулы Фриппа, начинаешь понимать, что Саммерс, предоставленный самому себе, интересуется главным образом звуковой окраской. Свои поп-пристрастия Саммерс демонстрирует в “Parade”, склонность к характерным ритмическим структурам – в “Train”. В “Forgotten Steps” - вещи, очень напоминающей Ино – он парит в «амбиенте».

Первая сторона *Bewitched* посвящена танцевальным рок-пьесам: попсовая “Parade”; длинное совместное сочинение “What Kind Of Man Reads Playboy” с несколько предосудительной драм-машиной, закладывающей основу для чередующихся гитарных соло – тут определённо создаётся чувство «низкобюджетного-джема-записанного-в-гараже»; почти кримсоидная “Begin The Day” Саммерса и Фриппа – первосортная вещь с фирменными фрипповскими мелодиями.

Семь пьес на второй стороне более рискованны – это миниатюры, причём каждая со своеобразными звучанием и структурной посылкой. Конечно, можно придраться к монотонности саммерсовской “Bewitched”, однако остальные вещи достаточно увлекательны и вместе производят впечатление очень неплохой стороны альбома. Что касается совместных сочинений Саммерса и Фриппа, то можно отметить мрачную задумчивую атмосферу “Tribe” (минор – фригийский лад) или привлекательные ладовые гитарные мелодии Саммерса под низкую хриплую аккомпанирующую гитару Фриппа в “Maquillage” (наверное, это первая записанная пьеса, в которой применяется «новая стандартная настройка» Фриппа, с её дерзким нижним до – на большую терцию ниже обычной настройки шестой струны (ми); здесь сразу заметно, что это тоника).

В общем, два альбома Саммерса-Фриппа показывают нам взаимодействие двух опытных музыкантов за игрой. Освободившись от необходимости записывать музыку, гарантирующую мегауспех на уровне Police или King Crimson, они создали прекрасный набор интимных этюдов – разнообразные наброски, демонстрирующие гитарную технику, музыкальную технологию начала 80-х и музыкальные нюансы – причём сноска на знакомые рок-ритмы и тональные практики было достаточно, чтобы сделать музыку доступной для свободных личностей с открытыми ушами.

* * *

Глава 10. Гитар-Крафт.

Почему смерть и любовь заставляют нас врасплох? Мы всё ещё хотим пробуждения; мы всегда хотим пробуждения. Чтобы проснуться, нам нужно собраться полуодетыми в длинные ряды, подобно членам одного племени, и побрызгать водой друг на друга – вместо этого мы смотрим телевизор и пропускаем всё представление.

Энни Диллард

Рождение Гитар-Крафта

Однажды в конце 1984 г. Роберт Фрипп сидел в комнате, подписывая пачку плакатов с обложки *Bewitched* для использования в рекламной кампании этого альбома. Там же находились Энди Саммерс и Вик Гарбарини, посланный журналом *Musician*, чтобы взять совместное интервью у двух гитаристов. Фрипп был в хорошем настроении; иронически рассуждая о своей работе профессионального музыканта, он сказал, что не думал, что в деятельность музыканта входит подписывание плакатов. Когда последний из сотни был подписан, Фрипп взглянул вверх с блаженной улыбкой и объявил: «Ухожу чистить сортиры в Западной Вирджинии!» (Гарбарини 1984, 38)

Уже прошло семь лет с тех пор, как он опять «просочился» в музыкальную индустрию, и теперь Фрипп, выполняя свои последние официальные обязательства (подписывая плакаты и давая интервью), был готов к очередному «отпуску». Он собирался записаться на трёхмесячный курс с проживанием в Американском Обществе Непрерывного Образования в Клеймонт-Корте – 369-акровом поместье с лесом и сельскохозяйственными угодьями около Чарлз-Тауна, Западная Вирджиния (АОНО, как постоянное сообщество и школу, основал незадолго до своей смерти Беннетт). Как говорилось в начале 80-х в брошюре АОНО, описывающей цели организации, «Акцент делается на участии в восстановлении экологического равновесия окружающей среды и на создании условий, благоприятных для развития человека в гармонии с природой.»

Кроме продолжения работ по сельскому хозяйству, садоводству, строительству коттеджей и альтернативных источников энергии, АОНО предлагало программы с проживанием (до 9-ти месяцев) по методам Гурджиева, Успенского и Беннетта, уже обрисованным в главе 7. Благодаря сочетанию формальных собраний, физического труда, духовных упражнений, работы над гурджиевскими движениями и научными темами ученик помещался в обстановку личностного роста и внимания к другим людям. Как говорилось в брошюре, «Любое переживание может быть использовано для развития присутствия, намерения и равновесия между внутренней и внешней жизнью. «Программа с проживанием» создаёт условия, которые могут привести к порогу истинной работы, за которым становятся очевидными смысл жизни и собственная цель человека.»

(Недавно АОНО было переименовано в КОНО – Клеймонтское Общество Непрерывного Образования – и в настоящий момент не предлагает длительных курсов с проживанием.)

В конце 1984-го, оставив King Crimson IV позади, Фрипп не собирался дальше работать в группах; как и десять лет назад, у него вообще не было определённых планов, кроме как отправиться в клеймонтское убежище и «позволить будущему самостоятельно проявиться.» (Гарбарини 1984, 38) Получилось так, что будущее проявилось с кристальной ясностью. Фрипп участвовал в деятельности АОНО с 1978 г., а с 1982-го состоял в совете директоров. После трёхмесячного курса Фрипп был избран президентом АОНО; кроме того, его попросили провести несколько семинаров по музыке. (Постоянной особенностью жизни в Клеймонте, как тогда, так и сейчас, было множество образовательных семинаров, которые вели как постоянные обитатели, так и люди со стороны.) Как рассказал мне Боб Гербер, теперешний президент КОНО, постоянно контактировавший с Фриппом в то время, Фрипп дважды отказался от идеи гитарных семинаров, а на третий раз понял, что что-то в этом роде он и хотел делать. Так родился «Гитар-Крафт».

(В 1990 г. Фрипп уже не был официально связан с КОНО; хотя «Гитар-Крафт» продолжает устраивать семинары в клеймонтских владениях, это чисто деловая договорённость – Фрипп арендует помещения для классов и жильё для студентов.)

Фрипп уже много лет думал о педагогической деятельности. Ещё в 1974-м, сразу же после распада King Crimson, он говорил журналисту *Rolling Stone* Яну Даву об интересе «к созданию новой гитарной техники, по-настоящему работающей на трёх уровнях бытия – сердце, руки, голова. Образ жизни. Это больше похоже на йогу, чем на формальную гитарную технику – это на самом деле особый подход к жизни.» Далее он с восхищением говорил о Пабло Касалсе, Иегуди Менухине, Рави Шанкаре – музыкантах, которые при помощи личной дисциплины сумели войти в контакт с высшими энергиями. Большинство рок-музыкантов, наоборот, казались Фриппу «безнадёжно некомпетентными, вросшими в землю...они грохочут на сцене, используя энергию очень низкого уровня, исходящую из весьма противного места.» (Дав 1974, 14)

В интервью Стиву Розену из *Guitar Player* (также в 1974 г.) Фрипп говорил о важности расслабления, установления связи между головой и руками, «адских» упражнений, необходимых для того, чтобы технические ограничения не вставали на пути свободного выражения идей. Он сказал: «мне кажется, что игра на гитаре может быть, в

каком-то смысле, способом объединения тела с личностью, с душой и духом.» (Розен 1974, 38) Все эти идеи позднее возникли в контексте «Гитар-Крафта».

Давно увлечённый как механикой игры на плектровой гитаре, так и системой средств выманивания Музы из укрытия, Фрипп искал педагогический метод, и выпытывал от знакомых музыкантов секреты их мастерства. Когда в 1982 г. Фрипп брал интервью у товарища по медиатору Джона Маклафлина для журнала *Musician*, он снова и снова пытался заставить Маклафлина более конкретно рассказать о своей работе над музыкой. Оба гитариста охотно согласились, что очень важно убрать своё «я» с дороги музыки, но Фриппу были нужны подробности: «Как ты уходишь с дороги? Какие у тебя приёмы и способы? Ты можешь просто уйти с дороги, не думая об этом?» (Фрипп 1982В, 54) Ответы Маклафлина были довольно туманны, хотя красочны и суггестивны. Из подобных разговоров Фрипп должен был понять, что даже величайшие музыканты зачастую действуют интуитивно, т.е. используют части разума, не очень-то подвластные простому языку – и гений музыки иной раз обнаруживает, что не может точно выразить, из чего состоят его внутренние процессы.

Всё это может выглядеть общим местом, но подобное положение не устраивало Фриппа. Если он собирался учить людей, он должен был иметь возможность осмыслить, конкретизировать, выразить словами свои отношения с музыкой, чтобы правильно их передать. Метод, к которому он пришёл, составляет предмет этой главы.

Элементы «Гитар-Крафта»

Прежде всего, несколько фактов. Первый курс «Гитар-Крафта» прошёл в Клеймонте в марте 1985 г. Первоначально предполагалось устроить три семинара по пять с половиной дней каждый, но из-за неожиданно большого спроса количество семинаров было увеличено до восьми. В какой-то момент Фрипп решил сделать «Гитар-Крафт» постоянным, непрерывным процессом, и на настоящий момент нет никаких признаков ослабления его деятельности. В США было проведено около 30-ти курсов (в основном в Клеймонте, но были и другие места), кроме того, были курсы в Англии, Франции, Германии, Швейцарии, Голландии и Норвегии. В семинарах приняли участие более 600 гитаристов; в последнем справочнике ГК, служащем для облегчения связи между активными Крафтистами (разговорный термин, обозначающий человека, посещавшего семинар и не прекратившего связи с проектом) содержатся адреса и телефоны более 160 музыкантов. Фрипп является ведущим преподавателем, но ему ассистируют другие опытные гитаристы, близко знакомые с его методами, а также преподаватели других предметов (их функция будет объяснена в своём месте). Лига Крафти-Гитаристов, представляющая собой исполнительскую ипостась Гитар-Крафта во всём мире, играла концерты в Америке, Европе и Израиле и выпустила три альбома (запланирован четвёртый).

По мере развития, Гитар-Крафт выработал собственную организационную инфраструктуру, включающую информационный бюллетень, литературу (серия *Guitar Craft Monograph*), фольклор, мифологию, рекламу и торговую деятельность (гитарные аксессуары, переводные картинки, кассеты, наклейки на бамперы, майки, логотипы и плакаты). Для серьёзно увлечённого Крафтиста Гитар-Крафт действительно является образом жизни, в центре которого музыкальная дисциплина и музыкальная практика.

Как и прочие подобные группы, прошедшие путь от первых неуверенных шагов до более-менее налаженных организаций с более-менее строго определённым протоколом, Гитар-Крафт не избежал внутренних конфликтов, и контроль Фриппа над распространением своих идей был вовсе не тотальным – пару раз ему приходилось наказывать предприимчивых, но недисциплинированных учеников, которые, посетив семинар, имели наглость объявлять себя настоящими преподавателями Гитар-Крафта, чтобы привлечь собственных учеников. Фрипп вовсе не запрещает своим ученикам становиться учителями – наоборот, как мы увидим, он смотрит на преподавание как на самостоятельную форму ученичества, логический шаг для увлечённого музыканта. Он возражает против учеников, которые, нахватавшись верхов, алчно применяют марку «Гитар-Крафт» к своим собственным ничтожным методам, без необходимой подготовки подключаясь к иконическому источнику.

Это старая как мир история – ученики приносят огорчение учителю, когда они, имея лишь смутное понимание учения, начинают рассказывать о нём всему миру. С этой дилеммой сталкивается первооткрыватель любой великой насущной идеи. Карлу Юнгу не нравилась идея «юнгианцев», его приводила в ужас «институализация» его прозрений; в вестибюле Юнговского Института в Лос-Анджелесе на стене висит доска с цитатой из Юнга: «Если вам непременно нужен институт Юнга, Ради Бога, сделайте его как можно более неорганизованным!»

В 1989 г. 42-летний Фрипп назвал Гитар-Крафт своим «теперешним делом жизни». (Дроздовски 1989, 29) После изматывающей публичной карьеры, прошедшей в борьбе с непостоянным общественным вкусом, критической модой и музыкальной индустрией, после мучительного опыта в группах, которые никак не могли удержаться вместе и неумолимо вырождались в сборища грызущихся индивидуалов, Фрипп мог сказать: «В пределах Гитар-Крафта я впервые имею возможность жить в разумном мире.» (Дроздовски 1989, 32) Для продвижения своих идей Фрипп всегда создавал умственные конструкции и системы – King Crimson, Путь к 1981-му, Фриппертроника – и Гитар-Крафт является самой грандиозной и систематизированной из них. Помимо роли преподавателя, Фрипп получает «заряд» от игры с учениками во время семинаров: он говорит, что это «может быть не хуже King Crimson – игра перед тысячами людей.» (Милано 1985, 34)

Цели и идеалы Гитар-Крафта весьма высоки. Фрипп нацеливается как минимум на создание педагогической традиции плектровой гитары с металлическими струнами. Он считает, что существует единственный способ постижения механики игры на гитаре, и что он нашёл его. В этом смысле он весьма бескомпромиссен: искренний в своём восхищении такими людьми, как Хендрикс, Бек и Клэптон, он сразу же находит изъяны в их технике. Он говорит – просто рассмотрите как следует любую фотографию гитарных героев за игрой, и увидите, что правая рука небрежно занята пустой забавой, а большой палец левой высовывается из-за грифа. (Лично я сомневаюсь, что нам бы пришлось так часто

видеть этот своевольный палец, если бы на это не было веской причины. Сам Фрипп, хоть иной раз и «гнёт» струны, но в общем в своей игре не так уж часто использует зажимное вибрато; а если бы использовал, то обнаружил бы, что положение грифа между большим и указательным пальцем более эффективно, чем рекомендуемая им позиция – большой палец сзади на середине грифа.)

Одновременно с распространением научно обоснованного метода игры идёт создание нового репертуара упражнений, этюдов, композиций и импровизационных форматов, возникших и продолжающих возникать на основе занятий с техникой исполнения, новой настройки, которую Фрипп изобрёл и преподаёт всем ученикам Гитар-Крафта, а также общего образа мыслей, сопутствующего Гитар-Крафту. Новый репертуар предназначен не просто для выполнения чисто эстетической функции в духе новой музыки и ради самой музыки: он также несёт социальную нагрузку, создавая между Крафтистами особую связь в процессе создания и исполнения музыки. Как сказал Фрипп в 1987 г., «На чисто структурном и техническом уровне можно создавать музыку таким образом, что она будет связывать музыкантов.» (*Дилиберто 1987, 52*)

Гитар-Крафт, как ранее King Crimson, задуман как микрокосм всего общества – или, может быть, более точно, как одна из возможных схем взаимоотношений в идеальном обществе. Говоря менее помпезно, музыка Гитар-Крафта действует на компромиссе, общих усилиях, сотрудничестве и внимании друг к другу. Фрипп сказал: «Если вы хотите связать людей вместе, каким-нибудь образом заставьте одних играть в пяти долях, а других – в семи, и во время исполнения это неизбежно их свяжет. Если, выйдя из комнаты, они как-нибудь окажутся вместе – пусть даже на секунду в общей толпе – они могут захотеть вернуться и снова это сыграть, и тогда что-то может срастись на внутреннем уровне. И тут начинаются *очень* интересные дела. Представьте себе, хотя бы как просто возможность, репертуарную идею музыки, своим исполнением гарантирующую объединение людей, которые её играют. Даже в качестве просто идеи, к этому стоит стремиться. Я видел, как это случалось здесь [в Гитар-Крафте].» (*Дилиберто 1987, 52*) Это звучит очень платоновски (у Платона были свои музыкальные лады, оказывающие некое определённое неизменное воздействие на душу человека), а также перекликается с гурджиевским идеалом объективного искусства.

В недавнем интервью Фрипп сравнил себя с английским плотником XIII века – у них дома жило много подмастерьев. Продолжая аналогию, он уподобил Крафтистов безвестным строителям соборов позднего средневековья: «Они не вырезали на камнях своих имён и не оставляли свидетельств о себе, потому что это помешало бы делу.» (*Дилиберто 1987, 52*) Опять скромная и бескорыстная преданность своему ремеслу, идея служения цели, невообразимо большей, чем ты сам. Подобная идея была у Юнга в его автобиографии *Воспоминания, мечты, размышления*: он мечтал о том, чтобы люди сегодняшнего дня вырабатывали у себя сознание, работая рядовыми строителями громадного собора человеческой реализации – каждый из строителей играет маленькую и безвестную роль, однако делает существенный вклад в осуществление общего проекта. Сколько заняло бы строительство этого символического собора? На взгляд Юнга, лет шестьсот.

На курсах Гитар-Крафта Фрипп и его ученики используют исключительно акустические гитары. Это происходит, во-первых, по чисто практическим соображениям – перспектива одновременного звучания 15-ти, 20-ти или большего числа электрогитар порождает непреодолимые проблемы с балансом; кроме того, неизбежны перебранки по поводу аппаратуры. Но на выбор в пользу акустических инструментов повлияло не только это. Первая гитара Фриппа была акустической, но в ранние годы King Crimson он практически полностью переключился на электрогитару. В 1974 г., признавая, что у акустической гитары потенциально приятный звук (если на ней правильно играть), он назвал её «анахронизмом... Электрогитара, как форма современного самовыражения – это сейчас единственная надежда сохранить гитару творческим инструментом.» (*Розен 1974, 34*)

В начале 80-х, особенно в King Crimson и с Энди Саммерсом, Фрипп углубился в новейшие эффекты и гитарно-синтезаторную технологию. Правда, как и многих других гитаристов, его расстраивала лёгкая задержка слежения даже у лучших гитарных синтезаторов – и, как многие музыканты, после флирта с невообразимыми звуковыми возможностями MIDI-аппаратуры Фрипп всё-таки пришёл к заключению, что *музыка важнее звука*, и хорошую музыку не купишь в ближайшем магазине радиотоваров – она совершенно так же неуловима, как всегда. (Даже Милтон Бэббитт, 12-тонный гуру ранних синтезаторов RCA 50-х и начала 60-х гг., заключил, что «ничто не надоедает так быстро, как новый звук.»)

Фрипп также говорил о том, что когда играешь на электрогитаре, раздражает расстояние между звуком (исходящим из установленного где-то вдали громкоговорителя) и его источником (пальцы гитариста). Он говорил, что «как только подключаешься, сразу впадаешь в «шизофреническое» состояние» (*Дилиберто 1987, 52*) Профессиональный исполнитель может научиться справляться с этой шизофренической дистанцией, но только за счёт чувства интимной близости с музыкой.

При игре на акустической гитаре звук исходит непосредственно из источника, притом и то, и другое находятся близко к телу – так что определённая близость к музыке даёт эффект, изначально невозможный с электрогитарой. В исполнительской практике Гитар-Крафта каждому музыканту жизненно важно иметь возможность слышать, что играют все остальные – чтобы между источником звука и самим звуком не было никакой двусмысленности. Фрипп остановился на акустической гитаре Ovation Legend 1867 с мягко закруглённым сверхпустотелым корпусом, настолько близким к форме и толщине электрогитары, насколько возможно без нестерпимой потери качества звука. Фриппу нравилась посадка этой модели на тело – она дала ему возможность поставить правую руку в позицию, которую он выработал, годами играя на электрогитарах; на гитарах с более глубоким корпусом такая постановка руки невозможна без неудобных изворотов (в чём я убедился со своим дредноутом Yamaha). В Ovation 1867 есть встроенный звукоусилитель и графический эквалайзер – для использования в случаях, когда необходимо усиление; разумеется, как только вы подключите гитару, она станет звучать не как гитара, а как динамики, через которые идёт звук, и вновь возникнет шизофреническая проблема «звук-источник». Но, как говорится, жизнь полна компромиссов, и Ovation 1867 стала официально рекомендованной моделью Гитар-Крафта.

Так что же такое Гитар-Крафт? Наверное, мне нужно было начать с краткого определения, данного в «Служебной Брошюре Гитар-Крафта» 1989 года. Там говорится, что Гитар-Крафт – это «три вещи: 1) способ развития отношений с гитарой; 2) способ развития отношений с музыкой; 3) способ развития отношений с самим собой.» Само название «Гитар-Крафт» подразумевает определённую сосредоточенность на достижении некоего уровня компетенции – в самом что ни на есть практическом смысле. Затем компетенция может превратиться в беглость, а беглость – в мастерство. Но в Гитар-Крафте делается акцент на конкретных методах, а не на спекулятивной метафизике «светлых идей», как это называется в фольклоре Крафтистов: далее в Брошюре говорится: «Мы приближаемся к неосозаемому, работая над осязаемым. На определённом уровне прилежания, сосредоточенных усилий, мастерство становится искусством.»

Мой визит к Фриппу

Я не был уверен, являюсь ли я типичным Крафти-гитаристом. Наверное, типичных Крафти-гитаристов вообще не существует – все они ярко выраженные личности, хотя школа всё же специализируется на обучении белых молодых мужчин-гитаристов преодолению своих самоограничений. Как объяснялось в предисловии к этой книге, у меня не было особого намерения ехать в Клеймонт для того, чтобы сидеть у ног м-ра Фриппа. У меня был скрытый мотив, который принёс мне немалый дискомфорт в ту неделю, что я провёл там – я намеревался «изучать» Фриппа и Гитар-Крафт в качестве исследования для моей музыковедческой диссертации. Это было моим самоограничением. В конце концов я получил то, чего совсем не ожидал.

Семинары Гитар-Крафта недёшевы. Мой пятидневный курс стоил 625 долларов, и я наивно пытался «проехать бесплатно», поскольку я был бы не участником, а наблюдателем. Фрипп в телефонном разговоре со мной раздражённо отверг мою просьбу о финансовом «отпущении»: «Нет, сниженной таксы не будет! Если вы вообще собираетесь сюда приехать, то примите участие в курсе вместе со всеми остальными.» Впоследствии он объяснил группе значение высокой стоимости семинаров: для тех, кто приехал, это автоматически должно иметь какой-то смысл – если человек расстается с 625 долларами плюс расходы на самолёт и железную дорогу, он будет стремиться получить как можно больше от того, что ему дают взамен.

Пристыженный, я уплатил означенную сумму, и получил письмо от Трууса ван Энкеворта – в Гитар-Крафте он выполняет обязанности секретаря-администратора: «Поздравляем, мы согласны принять Вас на одном из семинаров Гитар-Крафта.» В письме содержались инструкции по поводу того, как и когда добраться до Клеймонта и совет взять с собой: акустическую гитару с металлическими струнами, запасные струны, метроном, скамейку для ноги, домашние тапочки и спальный мешок. Там же была пара циркуляров от Фриппа, в общих чертах описывающих то, что нам предстоит: неделя гитарных и других упражнений в старом доме – старомодном, но вполне подходящем для работы и проживания. Было подчёркнуто, что не допускается употребление никаких наркотиков. Нас также просили не играть на гитаре в течение недели перед приездом.

В то время – конец 1985-го, начало 1986-го – о Гитар-Крафте очень мало писали и говорили, так что всё это казалось ново и странно. В январе 1986-го Том Малхерн из *Guitar Player* опубликовал одно из первых полномасштабных интервью с Фриппом на тему Гитар-Крафта. По виду Фриппа на журнальной обложке – одетого в аккуратный костюм с галстуком, с зачёсанными назад волосами и небритого – нельзя было сразу понять, улыбка у него на лице или гримаса. Он выглядел очень старым и странным.

Понедельник

Выпив несколько джин-тоников в баре Международного Аэропорта Сан-Франциско, я сел на ночной самолёт в Вашингтон. Мы вылетели в воскресную полночь 16 февраля 1986 г. В самолёте я ещё попил джин-тоника, с трудом дочитал интервью Малхерна и погрузился в прерывистый сон. Когда на рассвете самолёт подлетал к Вашингтону, я пришёл в некое подобие сознания и вытянул шею, чтобы рассмотреть внизу заколдованные леса Западной Вирджинии – ловя себя на мысли, что, может быть, сейчас я смотрю на Клеймонт, сам того не зная. В Вашингтоне, под тяжёлым грузом рюкзака и гитары, я успешно добрался подземкой до вокзала, положил гитару в камеру хранения и по хрустящему снегу пошёл покупать стойку для гитары. Потом, проявив небольшие чудеса ориентирования на местности, я добрался до Белого Дома, который я видел в детстве в семейном путешествии. Белый Дом выглядел точно так же, и ясность своей памяти поразила меня.

Amtrak отправился с вокзала Union в Харперс-Ферри, Западная Вирджиния в 4.55 дня. В толпе постоянных пассажиров я заметил группу нечёсанных белых молодых людей с гитарами. Один из самых нечёсанных, в одной из самых безумных шляп, которые я когда-либо видел – обвисшей многоцветной помеси берета, федоры и головного убора средневекового клоуна – оказался Маттом Хендерсоном, одним из ассистентов Фриппа, преподавателем гитары. Поезд пробыл сначала через пустыни, заставленные складами, потом через шумящие леса, а я откинулся назад и задремал.

Примерно в 6 часов будущие Крафтисты толпой высадились в Харперс-Ферри, и на пронизывающем холоде под мокрым снегом набились в несколько ожидавших автобусов. Пока мы ехали по тёмным обледеневшим дорогам под мокрым снегом в старой потрёпанной перегруженной машине, я был так напуган рискованными условиями, что в конце концов решил махнуть на всё рукой и расслабиться – я всё равно ничего не мог сделать.

Провидению было угодно, чтобы путешествие прошло успешно, и мы добрались до клеймонтской обители, которая располагалась в лесу на расстоянии примерно мили от большой дороги, в конце грязного просёлка, залитого замерзающим дождём. Это довольно-таки уединённое строение, в котором не было постоянных жителей, использовалось АОНО для особых мероприятий и семинаров; клеймонтская ферма, книжный магазин и сами «постоянные кадры» располагались ещё за милую от дома.

Мы оставили обувь внизу на входе, надели тапочки, разобрали гитары и стали смотреть на доске объявлений, где кому жить. Благодаря алфавитной случайности, я оказался единственным, кому досталась отдельная комната – все остальные разместились по двое и по трое. Я высоко ценю личную жизнь – роскошь быть единственным, кто решает, когда гасить свет – но в данном случае у меня было такое чувство, как будто меня надули: может быть, в общих комнатах происходят разные сцены и разговоры, а я не буду в них участвовать.

Клеймонтский особняк, величественный представитель архитектуры эпохи позднего колониализма, был построен в 1820 г. Бушродом Корбином Вашингтоном, внучатым племянником Джорджа Вашингтона. На первом этаже слева расположены кухня и обеденный зал, посередине «библиотека» (без книг) и гостиная, справа – просторный бальный зал с деревянным полом и высокими окнами. По обоим сторонам центрального зала у входа стоят большие винтовые лестницы. На втором и третьем этажах устроены многочисленные спальни, а в подвале находится серия затхлых комнат (в том числе что-то вроде студии звукозаписи), телефонная будка и старый холодный погреб с зловеще скрипящей ржавой металлической дверью. На окраску, плотницкие работы, отделку, водопровод, отопление, полы и окна могло бы уйти несколько тысяч долларов – и действительно, одним из текущих проектов АОНО является полная реставрация дома – но вообще-то место вполне функционально и уровень физического комфорта показался мне лучше того, который я ожидал, прочитав проспекты.

Я устроился в комнате на втором этаже рядом с правой лестницей (ванна была общей с соседней комнатой), а потом спустился в холл, где в ожидании обеда слонялись гитаристы. Я направился к старому пианино в гостиной, праздно размышляя о том, какие тут у нас скоро будут прекрасные джем-сейшны. У меня начали рождаться идеи о спонтанной импровизации – я хотел произвести впечатление своими музыкальными способностями и знаниями – но не успели мои пальцы коснуться клавиш, как кто-то подошёл и сказал: «Знаешь, Роберт не хочет, чтобы на этом пианино играли во время курса.» Я слегка упал духом, но это было разумно. Правда, было непонятно, почему инструмент просто не закрыли или не повесили на него какой-нибудь предупреждающий знак.

Я стоял и болтал с другими гитаристами, но т.к. болтовня – не моё сильное место, то я чувствовал себя неловко и нервничал, напряжённо ожидая какого-нибудь события – хотя бы начала курса.

В 7.30 нам объявили, что обед готов, и все поспешили в обеденный зал. Это была большая комната с множеством окон – но сразу за окнами росли кусты и деревья, и кроме того, комната даже днём находилась на тёмной стороне. Этот эффект усугублялся тёмно-коричневыми деревянными стенными панелями. Вдоль стен стояли ряды крепких деревянных столов со скамейками по обе стороны; перпендикулярно к этим рядам в одном конце комнаты стоял стол, за которым принимали пищу преподаватели. Он был расположен по-судейски, с окном за спиной, чтобы все ученики в комнате были на виду. И прямо посередине этой сходящейся перспективы в свете свечей сидел мечтательно улыбающийся Роберт Фрипп – он не обращал особого внимания на учеников, но время от времени обменивался взглядами и улыбками с подчинёнными справа и слева от себя.

На всём протяжении семинара еда (исключительно вегетарианская) была очень вкусной, разнообразной и обильной. Она искусно и богато готовилась и подавалась несколькими уклончивыми женщинами лет около 30-ти (я думаю, постоянными членами клеймонтской общины), которые носились, как духи, в гуще всей этой практически полностью мужской деятельности. Кроме того, там была некая Вирджиния, которую нам представили как «мать дома». Среди 26-ти учеников 12-го семинара Гитар-Крафта было только две женщины; их присутствие было поистине подарком судьбы, т.к., по-моему, благодаря им нашим собраниям не сопутствовала атмосфера мужской раздевалки или курилки.

Мы кончили есть и продолжали свою нервную беседу. В конце обеда Роберт постучал вилкой по стакану и в зале воцарилась тишина. Он поздравил нас с прибытием в Клеймонт и объявил, что в 8.45 в библиотеке состоится собрание, на котором будет открыт наш курс – Гитар-Крафт XII, двенадцатый семинар с момента учреждения Гитар-Крафта год назад. Он в общих чертах изложил три условия для его участников. Во-первых, весь срок семинара все должны были находиться на территории Клеймонта. Во-вторых, запрещалось хранение или употребление наркотиков. В-третьих (сказал он с широкой улыбкой), «если кто-то из вас увлекается такой мерзкой, отталкивающей, отвратительной привычкой, как курение, то предаваться ей вы можете только за пределами здания или в холодном погребе внизу, который мы ласково называем...Темницей.» Он объяснил, что согласие с этими требованиями необходимо для участия в курсе, и если кому-то кажется, что он не может их придерживаться, то он может удалиться сейчас же, без всякого позора.

Кто-то поднял руку и спросил: «А витамины – это наркотики?» Лукавое фырканье и многозначительные взгляды между Робертом и его ассистентом Бобом Гербером. Едва удерживаясь от смеха, Роберт медленно и обдуманно ответил: «Ну – я не знаю, наркотики это или нет; но если вы спрашиваете, можете ли вы здесь принимать витамины, то ответ – да.» Я понял, что всё это веселье происходило из-за глупой формы вопроса; действительно, на протяжении всего семинара немало энергии посвящалось идее научиться говорить точно.

В завершение своих замечаний Роберт привёл один из своих парадоксальных афоризмов, запас которых у него, повидимому, неиссякаем (он произносит их с комично-самоуверенными интонациями опытного рассказчика). Он сказал: «Здесь нет ничего принудительного. Не существует такой вещи, как ошибка. Есть только одно принуждение, только одна ошибка – если ты не осознаёшь своих ошибок.»

На этом обед закончился. Несколько учеников убрали со столов и помыли посуду – эта лёгкая форма кухонного дежурства исполнялась на добровольной основе, и дежурные менялись на каждом приёме пищи. В 8.45 мы собрались в библиотеке – большинство уселось на ковре на полу, кто-то на нескольких складных стульях. Фрипп сел на стул в дальнем от двери углу и объявил, что поскольку одного или двоих учеников ещё нет, курс не может начаться, и нам придётся подождать до следующего утра.

Страдая от «джет-лага», я бродил взад-вперёд, не зная, чем заняться. Больше всего мне хотелось поиграть на гитаре, но до завтра об этом не могло быть и речи. В покинутом затемнённом обеденном зале была пара встроенных полок со старыми книгами, альманахами и странными сельскохозяйственными и техническими журналами. Я нашёл

какой-то дрянной оккультный роман под названием *Firestarter*¹³ и удалился к себе в комнату. Записал кое-что в дневник. Лёжа на комковатом матрасе на пружинах-ухабах, я прочитал несколько страниц романа, раздражаясь от того, что плачу сотню баксов в день за то, что делаю абсолютно бессмысленные вещи. Вскоре я заснул.

Вторник

Я никого не просил разбудить меня на упражнение «утренней релаксации» в 7.30, но проснулся минута в минуту – мне приснилось, что я уже проспал. Я сбежал вниз в библиотеку, где уже сидели все остальные. Утреннюю релаксацию проводил преподаватель из клеймонтской общины. Смысл, по существу, состоял в том, чтобы поочередно расслаблять и чувствовать все мускулы тела, начиная с лица и далее вниз. В это время преподаватель разговаривал с нами, советуя останавливать внимание на определённой области тела, чтобы почувствовать эту область изнутри. Мои первоначальные трудности были физические: я никогда не учился сидеть на полу, и через 20 минут у меня заболела спина и затекли ноги, а ум никак не мог сосредоточиться на упражнении. На следующие релаксации я приходил пораньше, так что мне удавалось занять складной стул и сидеть несколько более удобно.

Как известно любому, кто занимался какой-нибудь формой медитации, остановить мысль – это обескураживающе трудная задача, и самым большим моим впечатлением на релаксации был постоянный, безостановочный, произвольный вихрь ассоциаций – разум извергал непрерывный поток мыслей, образов, воспоминаний, предчувствий, расчётов, ощущений; судорожный, беспокойный поток без начала и конца. Фрипп придаёт утренней релаксации большое значение: в одном из недавних инфобюллетеней он писал, что нельзя считать себя Крафтистом, если не занимаешься этим каждый день.

За завтраком – опять пир, а потом кофе – Фрипп объявил, что Гитар-Крафт XII открыт; отсутствующему до сих пор кандидату, который, видимо, каким-то образом сбился с пути, просто придётся нас догнать. В 9 часов 25 кандидатов и два преподавателя-ассистента по гитаре (Тони Гебалле и Матт) расселись на складных стульях вдоль окон просторного, залитого светом бального зала с высокими потолками. Фрипп, всегда хладнокровный и проворный, с чёрной гитарой Ovation на ремне, тихо проскользнул в комнату, осмотрелся, сказал с притворным раздражением: «Я вернусь, когда вы расположитесь как следует», и вышел. Последовала дискуссия о том, что он, наверное, хотел, чтобы мы сели рядами, но Матт сказал, что Фрипп просто хотел, чтобы круг был поаккуратнее.

Когда это было сделано, он ещё раз проплыл внутрь, осмотрел сцену, занял своё место и, непринуждённо стоя перед пустым стулом, стоящим посередине стены, заговорил. «Новая стандартная настройка такова: шестая струна – «до», на терцию ниже старой «ми»; пятая струна – «соль», секундой ниже старой «ля»; четвёртая струна – «ре», то же, что раньше; третья струна – «ля», секундой выше старой «соль»; вторая струна – «ми», то же самое, что старая первая; первая струна – «соль», на терцию выше старой «ми». Другими словами, полные квинты вверх от «до» до «соль». Настройте гитары, но пока ничего не играйте.» Кто-то вытащил камертон на батарейках, и мы настроились. Мой старый дредноут Yamaha струна за струной приобретал совершенно новое звучание, и я всё больше удивлялся безупречной логике и звучности новой настройки.

Когда настройка была закончена, Фрипп сказал: «Хорошо. Теперь возьмите какую-нибудь ноту из следующего ряда – [это была серия кварт или квинт]. *Когда будете готовы* – никуда не торопитесь, только *когда будете готовы* – сыграйте эту ноту, затем возьмите остальные и сыграйте их, как того требует ситуация. Ваша первая нота будет первой *намеренно* сыгранной вами нотой за неделю.»

Я был готов провести по меньшей мере полминуты в ласкающей слух тишине, готовясь и размышляя над данной нам Фриппом возможностью – услышать то, чего мы никогда не слышали. Эту возможность делало ещё более свежей недельное воздержание от игры на гитаре. Но не более чем через пять секунд после того, как с языка Фриппа слетели последние слова, резонирующая зала наполнилась нестройным шумом риффов, гармоник, басовых нот, аккордов. Я был ошеломлён. «Ничего не понимают!» – сказал я себе. Но скоро это прошло, и я включился в общий гам со своими нотами. И нестройный шум более чем двух десятков перестроенных гитар, одновременно играющих случайные ноты – это было...прекрасно.

С самого начала Фрипп имел сверхъестественную власть над классами. Когда он чего-то хотел, ученики это делали. Когда он хотел что-то прекратить, он мог это прекратить. Простой жест, мановение руки, негромкие слова «Хватит» мгновенно останавливали нашу «молотьбу». Я восхищался этим харизматическим лидерством – особенно когда думал о своём собственном положении в классе среди своих собственных учеников – и положение это казалось мне всё более ничтожным и слабым.

Именно с помощью подобного сдержанно-сильного жеста Фрипп остановил наш радостный грохот, а затем начал систематическую работу над механикой игры на гитаре. На семинарах Первого Уровня (и в том числе Гитар-Крафт XII) акцент делается на том, как нужно играть, а не что нужно играть. (Прочие уровни Гитар-Крафта мы обсудим в своём месте.) То есть – Фрипп занят тем, что заставляет гитариста сидеть прямо (что само по себе является ужасно трудным делом для некоторых учеников), с гитарой в правильном положении, с правильной постановкой рук. Для большинства гитаристов это значит отбросить годы плохих привычек – либо бессознательно накопленных, либо активно культивированных учителями, которых Фрипп считал заблуждающимися.

Фрипп начал с левой руки – и по его указанию мы некоторое время расслабляли её и пытались почувствовать в ней жизнь. Он дал нам хроматическое «прогулочное» упражнение для пальцев левой руки, которое мы сыграли в унисон вверх и вниз по струнам. Фрипп постоянно подчёркивал, что мы должны играть «с целью». Всё разучивалось наизусть, простой имитацией. Он объяснял упражнение, давал нам его попробовать и начинал ходить по кругу с гитарой на ремне,

¹³ Стивен Кинг, *Воспламеняющая взглядом*. Хम्म... - ПК.

пристально наблюдая каждого ученика и раздавая индивидуальные инструкции – и своеобразные поощрения. Его любимым приёмом была ироническая насмешка: «Отвратительно!» – весело говорил он – «но не безнадежно.»

Во время лекций и гитарной практики Фрипп запрещал магнитофоны и нотную запись. Его объяснение: «Если тебе нужно что-то записывать, значит, ты выучил это не как следует.» Обладая, наверное, чрезмерно литературным сознанием, я не стал бы никому рекомендовать его логику, и обходил запрет, время от времени бросаясь в свою комнату и лихорадочно записывая в законный блокнот всё значительное, что мог припомнить.

На семинаре каждый день проводился по крайней мере один продолжительный групповой гитарный урок с Фриппом; эти уроки постепенно усложнялись, начиная с простых – но не лёгких – позиционных упражнений до разучивания нескольких довольно сложных полифонических композиций для ансамбля.

Мы также каждый день работали с Фрэнком Шелдоном, аккредитованным преподавателем техники Александра. Самые первые семинары Гитар-Крафта включали в себя упражнения из йоги, но вскоре Фрипп заключил, что александрийская техника более эффективна и доступна. Ф.В. Александер был британским актёром, всю жизнь наблюдавшим за позами и положениями – как собственными, так и чужими – и готовивший учителей для распространения своего метода. Техника Александра начинается (и кончается, по-моему, тем же) с простого – однако не лёгкого – осознания того, что ты делаешь: определения привычных положений тела, определения местоположения ненужного напряжения, нахождения собственного центра тяжести, ощущения естественной лёгкости, равновесия, устойчивости. Эта техника десятилетиями применялась среди музыкантов, танцоров и актёров. Будущий инструктор должен иметь подготовку не менее трёх лет.

Немалая часть нашей работы с Шелдоном была прямо связана с гитарной практикой: как найти удобную, непринуждённую сидячую позицию, в которой будет можно практиковаться часами без потери эластичности. Но в качестве орудий самонаблюдения Шелдон применял также много разных игр. Одна игра походила на «испорченный телефон» – когда передаваемое шёпотом сообщение всё более искажается, до тех пор, пока не потеряет всякое сходство с оригиналом. Правда, с Шелдоном эта игра строилась на телесных движениях. Десять человек становились в ряд, и первый делал несколько простых движений, наблюдаемых вторым человеком. Затем второй поворачивался кругом и пытался продублировать движения первого; третий подражал второму и т.д. И вот – на конце шеренги первоначальные движения полностью терялись, заменённые ужасным скоплением привычных жестов робости и удивления. При помощи подобных средств Шелдон провоцировал в нас осознание силы привычки, необходимое для начала долгого процесса самонаблюдения.

Первый групповой урок по технике Александра состоялся в полдень во вторник. Впоследствии, в течение дня, Шелдон встречался с маленькими группами из четырёх-пяти человек и оценивал их индивидуальные постоянные положения. Вид моего тела никогда не доставлял мне особого удовольствия, но я оказался совершенно не готов к откровениям, возникшим из шелдоновского анализа – например, к тому факту, что я всю жизнь ходил с запрокинутой вверх головой, буквально носом в воздух, и считал это нормальной позицией. Шелдон мягко наклонял мою голову вперёд, до тех пор, пока все находившиеся в комнате не согласились, что теперь она стоит прямо. Он спросил меня, как я себя чувствую. Я ответил: «Впечатление такое, что я устался в землю!» Так оно и было. Это было одно из многих подобных озарений, произошедших со мной на семинаре – они возникали как молнии, и за ними следовали месяцы и годы дальнейшей работы и попыток проникнуть в их смысл.

Прошлым вечером мне поневоле пришлось ничего не делать; как только начался курс, появилось ощущение, что ни на что не хватает времени – настолько богата была эта смесь идей, упражнений и проектов. Я был ввергнут в состояние нервного возбуждения и, как мне казалось, безграничной энергии (уверен, что кофе из электрического кофейника, постоянно стоявшего в обеденном зале, ей не повредил). Фрипп как-то сказал: «Если бы мне в молодости представилась такая возможность, я бы всю неделю спал не более двух-четырёх часов.» Всю свою жизнь я формировал в себе убеждение, что если ты спишь меньше восьми часов, то на следующий день будешь еле стоять на ногах. В Клеймонте я спал четыре-шесть часов, и чувствовал себя живо и бодро. Мой коллега-ученик Большой Джим через несколько дней во время совместного мытья посуды сказал мне: «Дома я сплю восемь часов и весь день чувствую себя усталым; здесь я сплю четыре часа и никогда не чувствовал себя лучше.»

Как хорошо известно аскетам и исследователям сна, длительное лишение сна производит с головой странные вещи. Многие люди могут обойтись меньшим временем на сон, чем, по их мнению, им необходимо, но наступает момент, когда психические процессы обработки информации сворачивают на фантастику – короче говоря, ты начинаешь видеть сны наяву. Приоткрываются глубокие колодцы эмоций и образов, и ты ныряешь в них. Это может принять образ мистического откровения или, наоборот, адских ужасов. За неделю в Клеймонте у меня было понемногу и того, и другого. Днём во вторник путешествие лишь начиналось.

Каждый ученик ежедневно встречался с Фриппом на 15-минутном индивидуальном уроке. Как индивидуальный учитель, он показался мне сердечным и привлекательным, но в деловом роде – всегда со сдержанным юмором, всегда «в рабочем состоянии», т.е. ярко, полно живым, способным употребить всё своё внимание на текущее дело, находящимся *здесь*, рядом с учеником. Одним словом, присутствующим. Он сохранял величайшую уверенность и одновременно производил впечатление равнодушия, активной заинтересованности в развитии ученика. На первом уроке он дал мне ряд рекомендаций по хроматическому упражнению для левой руки, с которым мы познакомились тем утром. Хотя я уже около 20-ти лет играл на гитаре, я всегда играл ритм, а не соло – а упражнения и репертуар Гитар-Крафта были на 80% основаны на извлекаемых по отдельности нотах и мелодических линиях. Хотя моя левая рука, по оценке Фриппа, была не совсем безнадежна, мне пришлось потратить много сил на упражнения пальцев.

И я старался, занимаясь на гитаре в каждый удобный момент. Но была одна дилемма, которую я так до конца и не разрешил. Метод Фриппа состоит в том, чтобы ученик начинал с механики гитары, посвящая всё внимание физическим подробностям своей исполнительской техники. И я мог понять ценность такого подхода. Проблема состояла в том, что я никогда не подходил к музыке таким способом. Когда я самостоятельно учился играть на гитаре, я

внимательно слушал, но не обращал ни малейшего внимания на физическую технику – за исключением того, чтобы чисто брать нужные ноты в нужные моменты времени. Я оценивал всё с точки зрения «звучит или нет», и с течением лет развил технику, которая, по моему мнению, подходила (или, по крайней мере, была минимально достаточна) для того, что я хотел выразить.

Теперь всё это стало вопросом. Я хотел исследовать эту невиданную новую настройку, *поиграть* с ней, поимпровизировать, послушать её, подойти к ней с точки зрения музыкальной теории, идей, *музыки*; но Фрипп, казалось, говорил – нет, сначала ты должен проделать все эти неприятные физические дела (а они, по большей части, казались мне неестественными и противоречащими моим собственным физическим инстинктам, сформировавшимся в течение 20 лет). Я так и не разрешил эту дилемму, но приспособился к ней, разделив время для упражнений на работу (неприятную физическую) и игру (рапсодическую импровизацию). Раз или два обе части на несколько коротких минут соединились. Я воображал (и до сих пор воображаю), что с несколькими годами работы они могли бы вполне приятно слиться. До этого я так и не дошёл. Но я забегаю вперёд.

Вечером во вторник после обеда я позвонил домой жене и дочери, после чего отправился в свою комнату, чтобы записать в дневник, что, разговаривая с ними, я «понял, насколько пребывание в Клеймонте поглотило моё сознание. В конце концов, обычное сознание есть неустойчивый, эфемерный набор связей и отношений. Меня поразило, как по-разному и как сильно разные люди овладевают какой-то частью моей личности – или просто находят во мне что-то такое, на что можно было бы «повесить свою психическую шляпу» – а потом не дают мне быть собой, или, скорее, отказываются видеть во мне что-нибудь помимо этой единственной проекции.»

В следующих строках дневника я немедленно пустился в собственные невеликодушные проекции: «Я также слегка разочарован личными качествами Тони и Фрэнка Шелдона. [У Тони Гебалле было довольно-таки раздражающее «остекленевшее» выражение – сидя в кругу гитаристов, он легко играл вместе со всеми, при этом имея вид зомби в экстазе. Шелдон, несмотря на всё то, что я узнавал от него о моём телесном образе, сам двигался как труп – медленно, осторожно, «ох-как-безупречно». Иногда мне хотелось пнуть его и крикнуть: «Да забудь хоть на минуту про это александрийское дерьмо и ходи как настоящий человек!】 Мне также интересно, почему всё, что касается этого места, так завуалировано – почему люди тут никогда не дают тебе прямого, честного, *настоящего* ответа.» Этот последний фрагмент, как я помню, относился главным образом к моим попыткам поговорить с Бобом Гербером – он показался мне уклончивым, отчуждённым и совсем не отзывчивым к моим настойчивым и искренним вопросам по поводу Гитар-Крафта, Клеймонта и всего, что имело к этому отношение.

В этот вечер Тони вёл групповое гитарное занятие, посвящённое простому – однако требовательному – упражнению для правой руки на перекрёстное извлечение нот «ре-ля-ля-ля». Тогда мы этого не знали, но многие фрагменты из этих упражнений, которые нам давали по одному, в конце этой недели соберутся вместе и расцветут в виде самой что ни на есть эффектной полифонической музыки.

В 9 или 9.30 Фрипп созвал нас в библиотеку на «Первое Инаугурационное Собрание», во время которого мы поочерёдно представлялись. Это в самом деле была пёстрая, удивительная и приятная группа. Я помню многие лица, но забыл почти все имена; в настоящем отчёте имена учеников вымышлены (за исключением одного-двух случаев, когда я имел возможность связаться с ними и получить разрешение на использование их настоящих имён). Естественно, выделялись две женщины – добродушная Карен из центральной Калифорнии, которая всегда смеялась и выглядела как элегантная королева бара, и тихая Энни в простой рубашке и джинсах, откуда-то из соседних горных областей – она выглядела как скрипач в составе топочущей кадрильной группы. Молодой, живой, бесхитростный Арни; здоровенный волосатый Большой Джим, постоянно имевший вид чокнутого лентяя в грязной футболке с нахмуренными бровями и высунутым языком; клоун Честер, что-то вроде Билла Мюррея, способный на всевозможные уморительные имитации – от “Saturday Night Live” до преподавателей Гитар-Крафта; искусный виртуоз Джон, чьи пальцы летали вверх-вниз по грифу со сверхчеловеческим проворством и грацией (когда я однажды сделал ему комплимент, он не обратил на него внимания); Пингвин Джо, ещё один опытный музыкант – однажды бессонной ночью он записал на кассету для всеобщего прослушивания невероятно шумный и изобильный храп Большого Джима; Зейвен, вспыльчивый и не по годам развитый спиритуалист смуглого ближневосточного типа, слегка позёр; Ковбой Боб, который по ходу курса казался всё более взволнованным и как бы не в себе – он уехал за день или два до окончания. Атмосфера курса была столь интенсивна и настолько подчиняла себе всё и всех – Пингвин Джо сравнил её с кислотным кайфом – что однажды за обедом Арни всерьёз забеспокоился, как бы не «тронуться», т.е., уйти за грань, сломаться под напряжением. Фрипп сказал серьёзно, но вполне буднично: «У нас было два таких случая» (т.е. с основания Гитар-Крафта год назад). Он объяснил, что у нас потому много преподавателей и индивидуальных должностей, что ученики должны находиться под тщательным наблюдением с разных точек зрения; преподаватели каждый день встречались, чтобы обсудить положение с потенциальными психологическими проблемами.

Там был ещё Дик Бэннистер, «фейерверк» с эспаньолкой – эксцентричный, гибкий, энергичный, потрясающий импровизатор (как я выяснил впоследствии); бородатый психолог Стив Паттерсон – в свои 40 самый старый ученик на курсе, вдумчивый и добрый; Фил в спортивном костюме, видевший странные сны (о чём в своём месте); длинный долговязый металлист Род, по большей части замкнутый – он был один из немногих Крафтистов, прибегавших к услугам Темницы; одноногий Том, игравший на соло-гитаре в какой-то экспериментальной танцевальной рок-группе в Техасе; Рэй Джанг из Шенектеди, Нью-Йорк – азиат по внешности, глубоко увлечённый творчеством и музыкой; кроткий, похожий на медведя Боб Гербер, который, хотя и состоял в должности преподавателя «Систематики музыки» (см. ниже), был начинающим гитаристом и учеником на гитарных уроках.

Эти люди, я и девять других учеников составляли ученическую часть Гитар-Крафта XII – и я не сомневаюсь, что если бы кто-нибудь спросил всех нас, что же происходило в эту неделю в Клеймонте, он получил бы 26 разных ответов.

Когда в тот вторник на собрании в библиотеке пришла моя очередь представляться, я не знал, что сказать. Я терпеть не могу подобные дела (хотя и признаю их ценность) – подытожить свою жизнь и личность максимум в двух

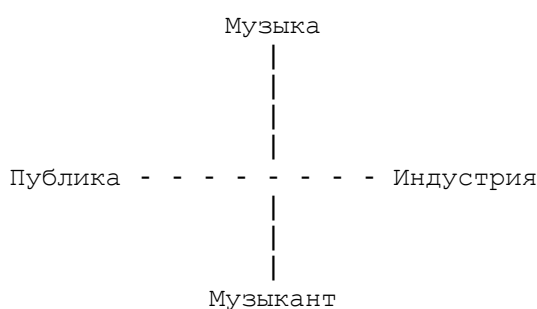
предложениях. Я сказал что-то неопределённое о том, что я клавишник, а также гитарист, и что я с давних времён люблю King Crimson. Фрипп только ухудшил моё положение, сказав после моего неудавшегося монолога: «Мне кажется, будет вполне законно сказать, что Эрик – музыковед, прибывший сюда с намерением написать диссертацию о моей музыке.» Он сказал это (по крайней мере, мне так показалось) со злобным, садистским (однако имевшим вид невинности) сарказмом, в котором он должен считаться специалистом мирового класса.

Причина, почему мне показалось, что это ухудшает мои дела, состояла в том, что я хотел влиться в коллектив и вести себя скромно – лучшая позиция, если хочешь наблюдать и (как всё сильнее выяснялось) учиться. А Фрипп разоблачил меня, и имел на это право – я ошибался, без особых раздумий воображая, будто могу пробраться туда хитростью и подвергнуть Гитар-Крафт анализу. Разоблачение поставило меня в неудобное положение, потому что меньше всего на свете я хотел, чтобы ко мне приклеился ярлык «музыковед». Как выяснилось, те Крафтисты, с которыми я разговаривал, не имели особых предубеждений относительно музыковедения: они знали об этой дисциплине слишком мало, чтобы прочувствовать её неприятные черты: узкий культурный кругозор, горы бессмысленной статистической учёности, упорные занятия разнообразной посредственностью, дефективную «объективность», оторванность от реального мира реальной музыки – а я, как скромный аспирант, несколько лет был в самой гуще всего этого. И наоборот – те Крафтисты, которые вообще заметили, как Роберт меня представил, оказывали мне уважение и почтение, которых я не заслуживал и не желал. Я обнаружил, что время от времени, против своего желания, приобретаю образ защитника классической музыки, сталкиваясь с всюду раздуваемым Фриппом предубеждением рокера, смотрящего на оркестрового музыканта как на простого автомата, неспособного на самовыражение.

Интеллектуальные игры? Мелочи, раздутые до громадных пропорций? «Очень может быть», или, как на своём ломаном французском говорил Гурджиев, “tres peut-etre” – т.е. «вполне возможно». Но суть в том, что в обстановке семинара Гитар-Крафта я начал обретать необычайно ясное чувство самого себя – именно за счёт того, что был вынужден сталкивать между собой разные аспекты своей личности, разные мотивации и личностные роли, которые в обычной жизни я бы просто игнорировал. Гурджиев говорил, что подчиняясь условиям учителя, ученик способен выйти из своих привычных ролей и на мгновение стать самим собой. И часто бывает, что это собственное «я» не имеет ничего общего с тем, во что человек обычно верит, чего он ожидает и желает.

Фрипп, хладнокровный и настороженный на своём стуле в углу, продолжал руководить обсуждением. Трудно воспроизвести на бумаге истинный смысл таких событий – ведь их значение так сильно зависит от тона, глубинных пластов смысла, самого присутствия человека, который на этой неделе входил в роль учителя. Фрипп рассказал, как однажды он заснул в гостях у своего друга на чердаке в Челси. Вскочив с дивана, он внезапно почувствовал, что что-то понял. «Музыка стоит у двери и стучит», – сказал он. «Иной раз мы это даже слышим, но пока мы проберёмся через наваленный на полу мусор, она уже уходит. И вот мы делаем уборку. В следующий раз мы открываем дверь и встречаем её, но в доме так воняет, что она опять уходит. Наконец, мы приводим дом в порядок, потому что...» И тут Фрипп сделал одну из своих *долгих пауз*, перевёл взгляд на передний план, заметно посерьёзней и погрузней... «потому что мы просто не можем вынести того, что она уйдёт и не вернётся.» Эти последние слова он произнёс тихим, слегка дрожащим голосом. Ему понадобилось несколько минут, чтобы оправиться от этой мысли; он выглядел дезориентированным и потрясённым.

Затем последовало первое представление «четырёх принципов» музыки, которые Фрипп попросил нас представить в виде креста:



Это было введение в «Систематику музыки» – предмет, который очень подробно излагал нам Боб Гербер в течение нескольких следующих дней, и который не затронул (и до сих пор не затрагивает) во мне ничего особенного. Позже я записал в дневнике: «Не знаю, смогу ли я когда-нибудь воспринять гитарные приёмы Фриппа, его систему четырёх принципов, его отказ от написанной музыки...но само моё присутствие здесь может привести меня к самому себе.»

Эта лекция-обсуждение закончилась примерно в 11 часов. Фрипп удалился – наверное, в своё помещение на втором этаже, неподалёку от моей комнаты. Некоторые ученики пошли искать укромный уголок для занятий. Некоторые спустились в подвальную комнату отдыха, куда клеймонтские призрачные кухонные рабочие подали английское разливное пиво. Напиться было едва ли возможно, потому что оно распределялось очень заметно и под непосредственным наблюдением – просто цивилизованное питательное питьё, чтобы расслабиться после тяжелого дня. Некоторые ученики образовали в своих комнатах маленькие дискуссионные группы, ближе узнавая друг друга и размышляя о событиях дня – это был только первый день, но казалось, что с прошлого вечера прошли целые века. Некоторые, наверное, пошли спать.

Я нашёл покой в затемнённом обеденном зале, освещённом лишь светом, проникающим из находящегося рядом коридора в вестибюль. Деревянные столы и скамейки были убраны, пусты, в темноте слегка блестели их поверхности. Книжные полки за стеклом, откуда я прошлым вечером взял дрянной роман, теперь имели совсем другой вид – они выглядели совершенно бесполезными в виду предстоящей нам глубокой работы. На столе между обеденным залом и коридором стояли кофейник и бак с горячей водой для чая (там был целый выбор обычных и травяных чаев). Время от времени кто-то заходил, здоровался (а что было говорить?), наливал свой стакан и уходил. Я сидел – то на столе, то на скамье, поставив правую ногу на свою ножную скамейку.

Я играл на гитаре. Упражнения, фрагменты-зародыши будущих пьес – всё, что мог припомнить из того, что давалось на групповых уроках этого дня и моём индивидуальном уроке с Робертом. Я исследовал новую настройку, поочерёдно ударяя по открытым струнам сверху вниз, снизу вверх, нащупывая путь среди гаммовых и гармонических возможностей. Как всё незнакомо! Как ново! Какая неслыханная до сих пор музыка была заперта в этом акустически самоочевидном и тем не менее неузнаваемом расположении шести стальных струн поверх деревянной коробки?

Я не знал, как заниматься и чем заниматься, но всё же упражнялся. Во время игры передо мной появился силуэт и облик Матта. Я сказал: «Пальцам больно.» Он ответил: «Хорошо – значит, ты работаешь», и исчез. Я оставил ограничения физических гитарных упражнений и стал просто играть. Что-то – музыка? – шло наружу. В странной новизне аппликатуры и настройки – основанной на вечном музыкальном архетипе, соотношении 2:3 полной квинты – мне что-то слышалось: какое-то как будто всегда присутствующее и всё же позабытое качество, союз физического, эмоционального, интеллектуального, ритмического, мелодического и гармонического. Это качество *было там* – стоило только протянуть руку. Просите и даётся вам.

Когда я вспоминаю и переживаю всё это сейчас, мне представляется ракетная траектория. Во вторник вечером в затемнённом обеденном зале я почувствовал силу многочисленных g, вдавливающих меня в моё сиденье-капсулу. Если говорить о чистой энергии, вечер вторника был высшей точкой, которая так больше и не повторилась. В последующие дни взлётное ускорение понемногу уменьшалось, и я успокоился в арке космического корабля, направляющегося на Землю.

Среда

Я встал, пошёл в бальный зал, поиграл на гитаре, и в 7.10 скромно записал в дневнике: «Прошлой ночью почти до полуночи занимался в обеденном зале; получилась пара хороших импровизаций в новой настройке – у неё явно есть определённые возможности. Из-за шума не мог заснуть по крайней мере до часа. Проснулся примерно в 6.15 и решил встать, потому что парень в соседней комнате всё равно начал принимать душ, а парень этажом выше, судя по всему, передвигает мебель. Занимался внизу в бальном зале. Мной овладевает какое-то странное состояние ума.»

Утренняя релаксация, завтрак, потом групповой гитарный урок с Фриппом – всё как вчера. Урок начался с импровизационного упражнения: «Возьмите ноту из следующего ряда: «ля – си – до – ре – ми – фа-диез – соль» [ля – дорийская гамма]. Когда будете готовы, сыграйте её. Возьмите ещё одну ноту из того же ряда. Сыграйте эту вторую ноту, как того потребует ситуация. И т.д.» Хотя я чувствовал, что мы совершенно не умеем слушать друг друга и подстраивать свои ноты под чужие, в получившейся дорийской какофонии было ощущение такой полноты, что я не мог не поразиться.

Прошлым вечером Фрипп с чрезмерно подчёркнутыми неудовольствием и печалью рассмотрел наши приёмы звукоизвлечения и объявил: «Ваши левые руки чрезвычайно плохи, но правые руки *бесконечно хуже*.» Потом он начал объяснять нам, как правильно держать медиатор, объяснять правильные положения руки, запястья и ладони, и т.д.

Утром в среду Фрипп отметил улучшение в технике правой руки по сравнению с предыдущим вечером и начал объяснять новое упражнение по перекрёстному звукоизвлечению – медленное печальное арпеджио, впоследствии ставшее фоновым ритмом для одной из «Тем Гитар-Крафта». Он как всегда легко и уравновешенно ходил вокруг, время от времени с чудакватым видом давая советы: «Большой палец не гнуть, всегда держать прямо. Если большой палец согнут, вы *допускаете ошибку*.» Мы исполняли упражнение в жалобно ускоряющемся унисоне, а Фрипп то и дело обрушивался на кого-нибудь: «Почему большой палец согнут?!»

Фрипп учит, что при звукоизвлечении непосредственно над отверстием в корпусе с безупречно параллельным расположением плоскости медиатора к линии струн акустическая гитара имеет единственную идеальную тоновую окраску. Мне было трудно это принять. Во-первых, это было невозможно сделать на моей гитаре: корпус слишком глубок, а его поверхность слишком велика, чтобы я мог расположить медиатор в нужном месте, притом соблюдая принятую координацию руки, запястья и ладони. На индивидуальном уроке Фрипп согласился с этим и посоветовал мне достать гитару поменьше. Что ж, хорошо. Но одним из особенных удовольствий клеймонтской недели было то, что существовала возможность на время брать неиспользуемые гитары других Крафтистов. Я играл на «Овэйшнах», «Мартинах», «Гилдах», «Гибсонах», старомодных ковбойских моделях, на незнакомых гитарах. Я тщательно изучил звук и исполнительские возможности каждой из них, и пришёл к выводу, что моя тайваньская копия Gibson Hummingbird, Yamaha FG-295S 1977 года, звучала лучше их всех: именно потому, что она была столь громадна, она издавала самый чистый, самый резонирующий, самый громкий и сбалансированный звук, и имела практически самый красивый тон.

Разумеется, моё мнение было предвзятым. Но будучи гитаристом двадцать лет, я начинал доверять собственному суждению. И именно это и должно было быть одной из целей Гитар-Крафта. Как говорил Гурджиев, «Не принимай на веру ничего, что не можешь самостоятельно проверить.» Более того, мой исполнительский стиль был в большой степени основан на намеренной игре на разных участках струн, с разными углами медиатора – вплоть до «скобления» струны боковой стороной медиатора, так что каждый тон предварялся маленьким перкуссивным «чирканьем», и «щёлканья» пальцами по струнам на грифе. Исполнительский метод Гитар-Крафта требовал от меня бросить всё это и начать издавать идеализированный тон – тон, в котором (насколько я мог его воспроизвести), признаюсь, была некая великолепная

классическая завершенность. Так что, хотя у меня были серьёзные сомнения, я упорно продолжал выполнять упражнения по мере всех своих сил.

После ленча Фрипп собрал всех в библиотеке и объявил «рискованную часть» курса. Он сказал, что договорился о публичном выступлении Гитар-Крафта в следующий вечер, в одном питейном заведении в Чарлз-Тауне. Нам следовало разбиться на маленькие группы по 4-5 человек; каждая группа должна была сочинить 10-15-минутную программу. Мы должны были отрепетировать материал и отработать его представление. На это у нас было 28 часов – на самом деле гораздо меньше, учитывая занятия по расписанию, собрания, александрийские занятия, приёмы пищи и необходимость хоть на пару часов сомкнуть глаза. Фрипп нарисовал мрачную картину, стараясь напугать нас до полусмерти. «Для стимуляции внимания нет ничего лучше, чем публичное осмеяние», – произнёс он. Он практически ничего не рассказал о том, что это за место, предупредив нас только об опасностях исполнения музыки для мало что понимающих «топотал», находящихся под воздействием алкоголя. Один смелый Крафтист рискнул спросить, как называется это место. В ответе Фриппа было мало успокоительного. Угрожающе приподняв одну бровь и скривив лицо в лучшей манере Винсента Прайса, он медленно процедил: «Железная Рельса.»

Фрипп серьёзно продолжал: «Должен преупредить вас – вам, может быть, будет мешать какой-нибудь шумный пьяница...сидящий рядом с вами...возможно, это буду я.» Тяжёлая перспектива, во всей своей сомнительной красе, мало-помалу проникала в наше сбитое с толку сознание, и Фрипп уже не мог сдерживать самодовольного безумного веселья. Он радостно фыркнул, так что на глазах чуть не выступили слёзы. «Это большое испытание», – сказал он, не обращая ни к кому конкретно. «Чудесное испытание.» Мы сидели, лишившись дара речи.

После собрания мы в ужасе побежали формировать группы. Чтобы как следует понять природу нашего страха и отвращения, вспомните, что мы только прошлым утром впервые настроили наши гитары по новой системе, и, следовательно, с трудом могли вспомнить или разобраться, как делаются самые простые вещи – где ноты, где среднее «до», как сыграть простую мажорную гамму, и т.д. Это было похоже на то, как если бы саксофонист проснулся однажды утром и обнаружил, что на его инструменте кто-то поменял местами все отверстия и клапаны – ноты уже не там, где были раньше, они не имеют смысла. Это было похоже на то, как если бы вас однажды познакомили с неизвестным языком с собственным алфавитом, и сказали, что на следующий день вам нужно будет по памяти прочитать на публике оригинальную поэтическую диссертацию по грамматике нового языка, притом на этом самом языке.

Наверное, я, с моими теоретическими склонностями, с моим стремлением *знать*, прежде чем *сделать*, был устрaшен сильнее, чем большинство остальных Крафтистов. Но это испытание переключило нашу и без того лихорадочную деятельность «на новую передачу».

В мою группу входили Большой Джим, Фил в спортивном костюме, калифорнийка Карен, я, и новичок Тим Бауман. Днём мы кое-что предварительно обсудили, но, насколько я помню, наша первая большая репетиция состоялась только после официальной деятельности этого дня – она началась в 8 вечера и продолжалась почти до полуночи. Я вскоре опишу её.

Примерно в 5 часов у меня был индивидуальный урок с Фриппом. Он проводил эти уроки в своих апартаментах, которые были лишь немного просторнее комнат Крафтистов – с виду это была одна комната, служившая кабинетом, студией и спальней. Мне вспоминается высокий потолок и бамбуковые маты на полу или на стенах. Комнату заливал свет из окон. На стенах висела пара гравюр или акварелей в рамках, а на письменном столе стоял маленький портативный компьютер. Уроки он проводил, сидя на стуле, стоявшем прямо перед стулом ученика.

На этот раз мы не играли на гитаре, а говорили о моей предполагаемой диссертации. После встречи я записал в дневнике: «Он сказал (может быть, в другом порядке), что всё-таки попытается отговорить меня от того, чтобы я писал о нём. Он сказал, что 12 лет работал с Бруфордом, и Бруфорд до сих пор не знает, что он [Фрипп] пытается сделать. Как же могу я, посторонний человек, никогда не бывший с ним вместе на гастролях и пр., надеяться что-то прочувствовать в его музыкальной жизни и методах работы? Он описал случаи, когда он пытался общаться с музыкантами при помощи прямой телепатии – например, психически проецируя себя в тело барабанщика и глядя (буквально, а не метафорически) его глазами. Его подход коренным образом отличался от западного метода; он был более похож на то, как дети на Бали учатся музыке гамелан – это часть живого общественного контекста, опыт всей жизни, не отделяющий искусства от самой жизни. Он сказал, что в настоящий момент было бы лучше, если бы о его музыке ничего не говорилось: раньше он хотел быть знаменитым и всё прочее, но сейчас ему больше не нужна реклама. Он сказал, что то, что писали о нём, было по большей части неправильно. Мы немного поговорили о невербальном общении, о разнице между чтением интервью и личным разговором с человеком. Я сказал, что впечатление от него живого очень отличается от печатного образа, и он согласился.»

В промежутках между официальными процедурами и приёмами пищи, как только представлялся удобный момент, я упражнялся на гитаре, как и многие другие Крафтисты. Клеймонтская усадьба с раннего утра до позднего вечера была наполнена музыкой.

В 6 часов Боб Гербер провёл в библиотеке дискуссию по «Систематике музыки». Частично этот материал был впоследствии опубликован в серии Монографий Гитар-Крафта. (См. библиографию в конце книги, подзаголовок «Гитар-Крафт»; движущей силой «Систематики» был Гербер – теперешний Председатель Клеймонтского Общества Непрерывного Образования, он с самого первого семинара был одним из преподавателей-ассистентов. Список его статей по Систематике приведён в библиографии.)

В феврале 1986-го Систематический подход был чем-то совершенно новым и незнакомым. Систематика музыки состоит из сложной теоретической структуры, внутри которой можно постигнуть четыре фундаментальные «принципа» музыки – музыка, исполнитель, публика и индустрия – во всех их многочисленных аспектах, комбинациях и взаимосвязях. Ради относительной простоты из наших занятий по Систематике исключался принцип «индустрии», и все силы были направлены на постижение просто музыки, исполнителя и публики.

Поначалу вся эта система показалась мне сплошной нелепостью – колоссальной тратой времени и энергии впустую. Гербер, согласно своему методу, писал на маленькой доске уравнения с этими «принципами», а потом задавал группе такие головоломные вопросы, как: «Если цель музыки при помощи исполнителя – добраться до потенциала публики, тогда какова цель музыки как потребности при помощи искусства ремесленника?» (Ответ: добраться до критика.) Я противился этой системе, потому что она казалась абсурдно запутанной, неразумно и ненужно трудной, и (что, наверное, важнее всего) сомнительной, слабо информированной и вводящей в заблуждение с этно-музыковедческой точки зрения, с точки зрения «мировой музыки»: мне казалось, что во многих музыкальных культурах мира просто нет такого жёсткого деления между музыкантом, публикой, критиком, индустрией и т.д. Такие учёные, как Джон Блэкинг, который исследовал вендийскую музыку в Южной Африке, пришли к выводу, что музыкальное «разделение труда» на строго определённые роли публики, композитора и исполнителя, бытующее в «прогрессивном» западном обществе, никоим образом не является глобальной нормой, а скорее заблуждением технологической цивилизации, симптоматичным для наших искажённых ценностей.

В самом начале дискуссий по Систематике я высказал кое-какие из этих критических замечаний – отчасти потому, что я считал их обоснованными, а отчасти потому, что хотел вывести дискуссию на более широкий, философский уровень. В этой конкретной форме доктринёрства, которую я назвал в своём дневнике «тактикой психологического устрашения», мне виделась определённая опасность: я чувствовал, что кое-кто из Крафтистов может ошибочно принять Систематику за некое евангельское откровение. Гербер фактически проигнорировал мои страстные комментарии и вернулся к своим формулам, выдирая ответы из ученической массы, как коренные зубы мудрости. Я умолк и раздражённо продолжал слушать, стараясь следить за византийской логикой уравнений «музыка-исполнитель-публика» и больше всего на свете желая уйти отсюда и поиграть на гитаре.

Как интеллектуальная теория, Систематика Музыки очень напоминает мне нескончаемые толкования гурджиевского закона октав и мириада водородных форм, приводимые Успенским: утомительно, неизяшно, вымученно – не стоит даже пытаться понять это. Правда, потом я стал думать, что вся цель дискуссий по Систематике была, скорее всего, не столько в результате – т.е., самой теории – сколько в процессе приближения к теории. Гербер вёл дискуссию по определённым заранее установленным путям, но был искренен в желании заставить учеников по ходу изложения самостоятельно, по кусочкам, сконструировать теорию. Другими словами, это упражнение должно было научить нас логически мыслить, исходя из определённого набора терминов, обладавших эмпирической ценностью. В таком качестве некоторым Крафтистам это, наверное, пошло на пользу. А что касается «этноцентризма» Систематики – я понял, что большинство Крафтистов так или иначе будут работать в Западном мире.

За обедом мы говорили о Систематике Гербера, когда Фрипп постучал по стакану и объявил, что опоздавший ученик (его звали Джей) только что приехал, пропустив полтора дня – и теперь хотел знать, что тут происходило. Джей сел слева от Фриппа за почётным столом. «Итак», – с простодушным видом спросил Фрипп, – «не расскажет ли кто-нибудь, что тут было?» Это вызвало у всей команды взрыв смеха, поскольку было в высшей степени очевидно, что уложить в три предложения всю эту вселенную времени, событий и переворотов в разуме было попросту невозможно. Но один смельчак всё же рискнул подняться и сказать несколько слов.

Через некоторое время Фрипп опять звякнул по стакану и сказал с притворной серьёзностью: «Никто сегодня ничего не заметил?» Ну и вопрос. Последовала длинная пауза, во время которой наши мысли носились взад-вперёд по лабиринтам, думая о том, что мы «заметили» и пытались сообразить, о чём же он, *чёрт возьми*, спрашивает? Я подумывал, что он, наверное, говорит об особых моментах, когда поток ассоциаций останавливается на полпути каким-нибудь внешним феноменом, и человек вынужден обратить на себя пристальное внимание – и тут встал и заговорил молодой Арни.

«Сегодня днём я вышел прогуляться», – сказал он. «Я прошёл через лес и вышел к ферме клеймонтской общины. На холоде и в снегу всё было очень красиво. Я видел, как рядом шли утки. Возвращаясь обратно в дом, я увидел за забором корову. И я посмотрел на неё, просто обычная корова...и она повернула голову...и...и я заметил...я заметил, что корова пристально смотрела на меня!» В собрании взрыв смеха.

Арни продолжал. «Эта корова смотрела прямо на меня, и я смотрел прямо на неё, и я повернулся и пошёл, но даже уходя, я оборачивался, а она всё смотрела на меня!» Арни всё воодушевлялся. Он нервно смеялся, но в смехе чувствовались слёзы. Очевидно, у него было какое-то мощное или пиковое переживание. Наконец он дрожащим голосом спросил прямо у Роберта: «Так вот, эта корова смотрела на меня, даже когда я уже ушёл. Что...что это значит?»

Нервный гогот Крафтистов, потом многозначительная пауза. Атмосфера была наэлектризована. Это был один из известных «пограничных» моментов. Фрипп взял ситуацию в свои руки. «Ну», – сказал он с мягкой иронией, добродушно глядя на Арни, – «наверное, это значит, что корова смотрела на чокнутого, идущего по дороге, и думала: «Чего этот чокнутый на меня уставился?»» Взрывы смеха. Всё напряжение разрядилось. На такие вещи Фрипп был мастер.

Ещё несколько человек предложили интересные наблюдения о «замеченном» – и Фрипп бомбардировал их вопросами о мельчайших подробностях переживания.

В конце концов Фрипп поставил ещё один вопрос: «А кто-нибудь был сегодня...чем-то *раздражён*?» Концепция «раздражения» имеет в фольклоре/мифологии Гитар-Крафта особый статус. Раздражение – это то, что позволяет тебе осознать, что ты жив; по крайней мере, что-нибудь такое. Раздражение другими людьми – это благоприятная возможность для работы над собой. По психологии Юнга, человека раздражают люди, являющиеся его собственными «теневыми проекциями» – т.е. мы презираем в других те качества, которые больше всего ненавидим (и следовательно, меньше всего замечаем) в самом себе. Так что осознать себя в моменты раздражения – значит отделить проекции от других людей; это возможность представить себе более округлённую, реалистичную картину самого себя.

Несмотря на это (и прочие связи с психологией, которые я отмечал в этой книге), ни Фрипп, ни Гитар-Крафт (школа, созданная по его образу и подобию) не слишком сильно увлекаются классической теорией анализа или её методами – символическим анализом снов, архетипами коллективного подсознательного и всем прочим – по крайней

мере, мне так показалось. Фрэнк Шелдон и вообще техника Александра тоже не склонны к поиску глубинного символического смысла, подавленных психологических травм и т.д. Когда Шелдон отметил, что я держу левое плечо выше правого, а я сказал, что мне кажется, что это результат автомобильной аварии, произошедшей 10 лет назад, он не выказал интереса. А когда он работал над моей осанкой (она была ужасна) и я спросил, *почему* я всю жизнь ходил в этих искривлённых позах, он ответил: «Техника Александра не ищет глубоких причин. Мы имеем дело с телом, какое оно есть.» Конечно, мне не надо было глубоко копать, чтобы найти психологическое объяснение того, почему я ходил носом кверху – это казалось уместным выражением одной из наименее привлекательных черт моего характера. Но я понял, что он имел в виду. Тут дело было в том, чтобы, так сказать, работать с неосознанными средствами осознанного.

Я уже не помню, что имели сказать Крафтисты о том, что раздражало их в среду. После обеда и групповой дискуссии мы (Фил в спортивном костюме, Карен, Большой Джим, новичок Тим и я) отправились с гитарами в комнату Фила, расселись на стульях и кровати и начали готовить программу для скорого выступления в страшной «Железной Рельсе». Запись в моём дневнике, сделанная в полночь, передаёт настроение от работы с группой: «Не радость открытия на соло-гитаре, но откровения на совершенно другом уровне: как взаимодействуют между собой люди; что их личности говорят друг другу; как одно лишь проявление небольшого *внимания* со стороны каждого участника *всегда* делает работу гораздо более эффективной (меньше говорить и больше слушать); как бывает, когда ты думаешь, что слышишь всё происходящее, но чувствуешь себя бессильным повлиять на ход событий – просто не знаешь, что делать; как сильно я хотел поделиться музыкальными идеями и вдохновением со своими партнёрами, но в конце концов почувствовал себя виноватым в том, что слишком давил своей волей на группу.»

Вкратце – помимо того, что работа с новой настройкой была композиционным упражнением, наше испытание оказалось ускоренным курсом групповой динамики в процессе создания музыки при сильных ограничениях во времени. Для меня стала болезненно очевидной наша полная неспособность распределить обязанности внутри группы. Мы играли, расстраивали инструменты, пять минут работали в одном направлении, а потом всё распадалось и мы начинали двигаться куда-то ещё. По меньшей мере половина нашего драгоценного репетиционного времени ушла на болтовню о вещах, не имеющих никакого отношения к стоящей перед нами задаче – наш коллективный разум свободными ассоциациями сбивался на маловажные предметы.

Я отчётливо понял, что единственным решением должна быть передача командования одному человеку, который примет на себя роль лидера. Но как договориться о том, кто им будет? Мы не смогли даже начать обсуждение этого вопроса. И если кто-то один должен быть лидером, как это согласуется с идеей совместно создаваемой, демократически организованной музыки? Когда я думаю об этом сейчас, мне кажется, что наша маленькая группа пережила в микрокосме вечный организационный хаос King Crimson.

Так или иначе, мы всё-таки с трудом сделали три пьесы. Первая начиналась с многочисленных «космических» импровизированных гармоник, потом вступали один-два грубых мелодических риффа и начиналась довольно-таки ветхая четырёхголосная полифония. Вторая вещь была чем-то вроде медленной акустической баллады, основанной на простой аккордной прогрессии, заимствованной из песни, которую я в своё время написал для дочери, когда она училась ходить и плясала вокруг домашнего пианино. Я мелодраматически брал аккорды в новой настройке, кто-то ещё играл басовую линию; по-моему, там была ещё мелодия и арпеджио. Пьеса называлась “Round And Round”. Третья вещь начиналась с совместного топанья ногами и была громкой, бурной, ритмичной, диссонирующей «халтуркой».

Примерно в середине репетиции в дверях появилась фигура Роберта. Мы звучными аккордами играли мою драгоценную мажорную балладу. Я поднял глаза и увидел, что его губы сморщились, как будто он только что куснул лимона, глаза горели, брови опустились в притворном ужасе и отвращении. Весь его вид говорил: «Как – моя великолепная новая настройка – всё моё старательное преподавание – используются...для ЭТОГО?» Его реакция показалась мне истеричной. Мне-то было всё равно, нравится это ему или нет – Кейт эта вещь нравилась, и мне тоже.

На самом деле Роберт с гитарой наперевес в этот вечер ходил по всему дому из комнаты в комнату, следя за прогрессом каждой группы и делая замечания. Он казался радостным, энергичным, безумным хозяином дома. Пингвин Джо потом сказал мне, что вечером Роберта видели на середине большой лестницы – он в экстазе «выдавал» феноменальную импровизацию.

К часу ночи мои пальцы уже не болели. Думаю, что после двух дней боли в диапазоне от неприятной до мучительной их нервные окончания каким-то образом выключились.

Четверг

Утром проводились индивидуальные уроки, но мы с Фриппом опять говорили не о гитаре, а о моей диссертации. Именно тогда он предложил мне связаться с менеджерами Ино и написать о нём. Фрипп сказал, что прочёл весь мой 54-страничный «Проспект» – план-конспект задуманной работы (я написал его для своих консультантов в Беркли; прошлым днём я дал экземпляр Фриппу). «Для такого дела это хорошо», – рассудительно сказал он, предоставляя мне заключить, что само дело не слишком хорошо. Затем заметил с мрачным сарказмом: «Я польщён, что вы сочли нужным сравнить меня с *Гарри Парчем*.»

(На самом деле я написал вот что: «Я буду спорить, что место Фриппа в истории – не только в рядах «прогрессивных рокеров», но и в компании нескольких композиторов-индивидуалистов, следовавших своему уникальному, своеобразному видению музыки – главным образом вне крупных «серьёзных» и академических музыкальных течений их эпохи – и стремившихся поддерживать бескомпромиссные, квазимистические взгляды на природу музыки: Эдгара Вареза, Гарри Парча, Чарльза Айвса, Джона Маклафлина, Сан Ра, Джона Кейджа, И.А. Маккензи и др.))

Парч или не Парч, но Фрипп был против того, чтобы я закончил этот проект. Диссертация по Фриппу была бы «мёртвой формой». Он говорил о своём чувстве, что сегодня в музыке нет настоящих «школ» – по крайней мере, в академическом мире. Именно поэтому он основал Гитар-Крафт. А я фактически собирался написать о периоде, когда Фрипп сам был учеником – и он утверждал, что об этом предмете я абсолютно ничего не могу знать. Более того – он сказал, что его *настоящая* задача начнётся лишь через два-три года. Что это за задача – я тогда не имел никакого представления; не имею и сейчас.

У меня была проблема. Я почти четыре года проучился в аспирантуре в Беркли, мне посчастливилось получить разрешение заниматься популярной музыкой; я уже опаздывал, был практически готов (или думал, что готов) начать писать, и уже надо было начинать. И тут Фрипп назвал это «мёртвой работой» и начал что есть силы стараться остановить проект. В лучшем случае, я буду писать без его сотрудничества; в худшем – я пренебрегу суждением учителя, который за два с половиной дня уже показал мне в музыке больше, чем все мои профессора вместе взятые за восемь (или около того) лет высшего музыкального образования.

Я выдвинул следующую инициативу: «На самом деле перспектива года, мёртвой работы теперь не представляется мне такой уж ужасной, и, наверное, это лучше, чем возвращаться за стол и начинать всё заново с Ино.» Не надо отчаиваться, когда нужно начать всё сначала – так советовал он. Ничто не пропадает зря; настоящая работа никогда не пропадает зря.

С этого момента у меня появились серьёзные сомнения и оговорки относительно сочинения книги о Фриппе – некоторые из них сохраняются до сих пор, даже сейчас, когда я пишу это.

Фрипп завершил нашу встречу словами: «Встретимся попозже и поработаем над гитарами.»

Мне нужно было прочистить себе мозги, так что я надел костюм для бега и вышел пробежаться на холодном скользящем воздухе. Утром во вторник, когда время не казалось столь драгоценным, я тоже бегал. Теперь каждая минута была на вес золота, но мне нужно было твёрдо встать на землю: мне требовались ток крови в венах, стук ног, хруст снега, красота лесов, полей, ручьёв, снега, льда, деревьев, животных. Пребывание на свежем воздухе под снегом также пробудило в моём лишённом сна, грёзящем наяву разуме старые детские воспоминания о зимах в Нью-Йорке и Новой Англии. Переехав в 1977 г. в Калифорнию, я фактически забыл... всё это – чувство морозного воздуха на коже, пар, рвущийся изо рта и ноздрей. В этих лесах я вновь встретил самого себя.

После пробежки я уселся в своей комнате, включил метроном на быстрый темп и сыграл энергичную, неистовую, пуантилистическую остинатную импровизацию на тему нашего упражнения по квартам и квинтам – каждая нота возникала как бы ниоткуда. Я бы не сказал, что это играл «я» – скорее на мой суд сами собой представлялись маленькие решения, а разум и тело поддерживали этот водоворот в движении, подобно жонглёру. В какой-то момент передо мной возник образ Фриппа и дал несколько указаний. Наблюдая за техникой моей правой руки, он сказал: «Отвратительно, но не безнадежно.»

После обеда в 2.00 в библиотеке состоялось дискуссионное собрание. Так как на той неделе было много подобных собраний, я не могу конкретно вспомнить, что говорилось на каждом из них. Но суть дела я в основном помню. Помню и очевидную лёгкость и уверенность Фриппа в общении с группой – у него никогда не было никаких заготовок, он непринуждённо, но прямо сидел на своём стуле в углу, положив ногу на ногу. Его речь текла как по маслу – свидетельство контакта с таким огромным кругом идей, что простая ассоциация естественно вела его от одной мысли к другой – как в искусной музыкальной импровизации. Он был вдохновляющим оратором с живым и часто используемым чувством юмора.

Я думал над тем, что за человек Фрипп и писал в своём дневнике: «Личность Фриппа: в какой-то мере она производит эффект благодаря его положению. Разумеется, это положение создал он сам - и постоянно его создаёт.» Мне представляется, что многие Крафтисты (в том числе, конечно, и я), впервые увидев Роберта и познакомившись с ним, стали жертвами «звёздного синдрома»: ты находишься лицом к лицу с культурным символом, гитаристом-гигантом, героем (или антигероем) современной музыкальной мифологии. Сам Фрипп, может быть, сформулировал бы эту «ауру» в понятиях иконической рок-звёздной энергии, которую он заработал и теперь мог использовать в своих целях. Но даже после того, как первоначальный звёздный блеск стёрся, я не мог назвать ни одного знакомого мне человека, который бы обладал таким «присутствием». Если он был в комнате, то на него нельзя было не обратить внимания. Когда он говорил, все слушали. Когда он куда-то вёл, все шли за ним. Насколько это было его положение, созданная им для себя роль, и насколько – сама его личность? Разобраться было невозможно. В конце концов я заключил, что даже если у Роберта Фриппа нет «натуральной» ауры истинного учителя, то он виртуозный актёр, способный сыграть роль учителя вплоть до самых мельчайших подробностей. Боб Гербер однажды так это сформулировал: «Роль Роберта – представить вам требования музыки.»

А иногда мне приходило в голову, что я просто выдумываю все эти «ауры», проецирую на Роберта образ вечного учителя, находящегося внутри меня. В другое время у меня были основания подозревать, что это никто иной, как Иоганн Себастьян Бах.

Игры разума всё продолжались и продолжались, и конца им не было.

Впрочем, временами великий учитель мог кого угодно вывести из себя. Во время одной групповой дискуссии – вполне может быть, как раз в 2.00 в четверг – Фрипп говорил о происхождении новой стандартной настройки, как она «пронеслась» перед его внутренним зрением под определённым визуальным углом, в определённых цветах. Он в это время парился в сауне. Это было в Нью-Йорке, в сентябре 1983 г. Он не хотел её обнародовать, потому что считал, что это отнимет у будущих студентов Гитар-Крафта возможность впервые испытать её в правильном контексте. Ему также казалось, что когда гитаристы экспериментируют с разными настройками, они обычно делают это по случайным или поверхностным соображениям – а для того, чтобы оценить «бесконечное превосходство» (как он скромно выразился) новой стандартной настройки перед остальными, требовалось по меньшей мере два месяца серьёзной работы с ней.

Из-за того, что новая настройка требует строить вторую струну на полную квинту (а первую – на терцию) выше обычного, не было ничего удивительного в том, что при настройке гитары струны часто рвались. Фрипповское объяснение этого вполне земного действия законов физики и напряжения металла озадачило и разозлило меня: он сказал, что те гитары, на которых рвутся струны, «не готовы» к новой настройке. Он посоветовал тем гитаристам, у кого рвались струны, неким психическим способом подготовить себя самих и свои гитары к принятию новой настройки – тогда струны будут вести себя как положено. Я с жаром возразил: почему бы нам просто не использовать струны более лёгкого калибра, специально разработанные для настройки на высокие ноты – к тому же в этом случае натяжение струн будет значительно меньше, особенно на необмотанной второй струне, на которой было практически невозможно играть? Фрипп брюзгливо ответил: «Говорю вам, не калибр заставляет струны рваться» - тем самым дискуссия была закрыта.

Когда на следующей неделе я приехал домой, я пошёл в музыкальный магазин, купил набор калибров и по уму перетянул на гитаре струны для новой настройки, после чего улучшился звук и играть стало удобнее. Фрипп в конце концов пересмотрел своё отношение к этому вопросу, и теперь Службы Гитар-Крафта предлагают изготовленные по заказу наборы рационально откалиброванных струн (11 13 23 32 46 56 и 12 15 23 32 46 60).

Помимо идеи неконтролируемых экспериментов с новой стандартной настройкой, Фриппу в 1986 г. смутно мерещился и предприимчивый ученик, который бы самостоятельно разработал серию аппликатурных диаграмм для новой настройки и распространил это руководство по гармоническим возможностям среди заинтересованных Крафтистов. (Я слышал это от другого Крафтиста, а сам с Фриппом не говорил.) Следовательно, в первые годы Гитар-Крафта там присутствовал определённый элемент осморительности, граничащей с секретностью, по отношению к основам технических знаний, обычно считающимся всеобщим достоянием. Меня это немного беспокоило. Не то чтобы Фрипп требовал от учеников клясться на крови, что они никогда не разгласят эту информацию. Однако он мягко, но настойчиво просил нас не рассказывать про новую настройку никому, кто не готов посвятить ей хотя бы два месяца. (Фрипп обнародовал новую настройку в феврале 1989 г. в интервью журналу *Musician*.)

Фриппа никогда нельзя до конца понять. В один момент он будет говорить о том, как новая настройка предстала перед ним в спонтанном непрошеном видении, о предыдущих групповых упражнениях по мысленному представлению (судя по рассказу, это было что-то вроде массовых галлюцинаций или коллективного гипноза), о том, как он входит в тело своего барабанщика и смотрит его глазами – а в следующий будет осмеивать запутанные музыкально-духовные переживания, язвить по поводу музыкантов, которые «Играют с душой, в натуре», а сами выдают невероятно отвратительные штампы.»

Фрипп часто распространялся по поводу «громких слов», давая им точные определения. Одна такая серия слов имела отношение к ощущению сознания (тема была поднята неточным применением слова «сознание» одним из учеников). Может быть, в своих воспоминаниях я чересчур это систематизирую, но тут сама суть была в идее упорядоченной серии: возбудимость, восприимчивость и сознание – и то, что по ту сторону сознания, то невыразимое царство, которое Гурджиев называл *soleil absolu*, т.е. «абсолютное солнце.»

Возбудимость – это фундаментальное качество всего живого, и некоторые учёные говорят о ней, как о части определения самой биологической жизни. Возбудимость – это способность реагировать на внешние воздействия; даже мельчайшие микроорганизмы в своих автоматических реакциях на внешние условия проявляют «возбудимость». В отношении к людям, возбудимость может быть фактически синонимом раздражительности со всеми негативными значениями этого слова; но в более широком смысле человеческая возбудимость подразумевает отражение беспокойства того или иного человека на самого себя, тем самым увеличивая осведомлённость. В схеме Гитар-Крафта возбудимость есть драгоценное качество, оружие для работы над самим собой.

Восприимчивость, по определению Фриппа, это то, что большинство людей называют сознанием. Это человеческое чувство отзывчивости, жизни, внимания к самому себе – а не просто возбудимости в автоматическом, биологическом смысле. Слово «восприимчивость» также, к счастью, имеет и социальный смысл – то, как мы воспринимаем других людей. Восприимчивость может иметь даже глобальный смысл, когда речь идёт о чувствительности к жизненным процессам на земле в целом – процессам, малой частью которых является собственное сознание человека.

О *сознании* Фрипп говорил в уважительных, приподнятых тонах, как о заработанном тяжёлым трудом достижении очень немногих людей, которые много лет усердно и напряжённо работали над этим.

О *soleil absolu* Фрипп не сказал почти ничего – вполне возможно, потому, что об этом ничего и нельзя сказать.

Фрипп использовал ещё два слова, имеющие отношение ко всей серии – «внимание» и «осведомлённость». Их он употреблял в более или менее повседневном смысле и в разнообразных функциональных контекстах: «Сосредоточьте внимание на своей левой руке и почувствуйте, на что похоже ощущение пульса в пальцах.»

Лекции Фриппа могли заходить в самые высокие умозрительные, философские и психологические выси, но он не был сторонником изменённых состояний сознания ради самих этих состояний. Он любил подшучивать над Зейвеном, юношей, увлечённым духовными поисками, который чересчур стремился поделиться с группой своими экспериментами с медитацией и прочими дисциплинами. В моих глазах Зейвен был просто худшим образцом отвратительного святошества. Однажды в библиотеке он рассказывал собравшейся вокруг него группе, как одно время он медитировал несколько часов каждый день в течение недель и месяцев, и достиг более-менее постоянного блаженно бесстрастного состояния – он воображал, что это *самадхи* индуистских и буддистских мистиков. Наконец Зейвен спросил терпеливо слушавшего Фриппа: «Как вы думаете? В чём вообще суть этого *самадхи*?» Фрипп пропустил пару тактов, снисходительно улыбнулся, сказал: «Это...*приятно*» и возвратился к своему делу.

На двухчасовом собрании в четверг Фрипп также говорил о ритмических упражнениях, как средстве тренировки разделения внимания. Он любит проделывать перед журналистами один музыкантский фокус, и на нас он его тоже опробовал: одной рукой он начал отсчитывать четырёхдольный ритм, а другой - пятидольный, при этом продолжая разговаривать. Он объяснил, что если мы можем одной частью мозга следить за четырёхдольным ритмом, а другой – за

пятидольным, то можно сказать, что мы достигли чего-то существенного. Наблюдать за подпрыгиванием его рук и одновременно слушать его слова, текущие в ясных, естественных модуляциях – этого достаточно, чтобы произвести впечатление на большинство людей. Он закончил такими словами: «Вы можете попробовать как-нибудь этому научиться... Но не нужно одновременно разговаривать... Это только для вундеркиндов.» Он был вундеркинд, это точно – но такой милый вундеркинд!

Собрание закончилось объявлением времени нашего отъезда на выступление в «Железной Рельсе» этим вечером.

В этот день каждая из выступающих групп встретила с Фрэнком Шелдоном, который показал нам, как применить то, что мы узнали об осанке и релаксации, на репетициях наших групп. По сути дела вся процедура состояла в том, чтобы замедлить темп, успокоить разум, расслабить тело, почувствовать в руках «осознание» – всё это мы делали вместе, сидя на стульях в маленьком кругу. Всё это время Фрэнк говорил с нами, а потом мы сыграли мою драгоценную балладу – “Round And Round”. Она впервые прозвучала так, как должна была звучать: волшебно, чисто, кристально – несколько минут необыкновенной красоты. Уровень энтузиазма был высок: каждый участник группы стал *слышать* её лучше. Почему? Потому что Шелдон достаточно расслабил нас для того, чтобы *слушать*.

В 4.45 Роберт зашёл ко мне в комнату и сказал, чтобы я приготовился к индивидуальному уроку гитары. Я ответил, что готов. «Смелое заявление», – промолвил он. У него в студии, после анализа техники моей правой руки, я спросил, какое отношение эта безупречная техника имеет к отчаянному аккордному соло на “Sailor’s Tale”. Он сказал, что это соло было результатом вдохновения – оно было сделано в студии в 3 или 4 часа утра, в те дни, когда работа начиналась в восемь утра и состояла в расписывании струнных партий для “Prelude – Song Of The Gulls” и в прочих подобных делах. Он сказал, что когда музыкант играет по-настоящему, он забывает про какую бы то ни было технику. Несмотря на это, мы изучаем технику для того, чтобы дойти до такой степени, когда про неё можно будет забыть – и для этого нужно около 14-ти лет. Между тем, чем больше мы занимаемся техникой, тем больше у нас возможностей доступа к истинной Музыке. Я ответил – да, это случается всё чаще и чаще. Он согласился. Насчёт мощных гитарных соло он сказал, что ему пришлось хорошо развить мускулатуру и выносливость.

Во время этого урока Роберт также говорил об опасности попыток развиваться слишком быстро – эту опасность доказывают случаи духовного истощения, имевшие место в десятимесячных программах АОНО в Клеймонте. Моё внимание дрогнуло. Он что – пытался о чём-то меня предупредить? Он также сказал, что чистый яростный напор может отбросить человека назад на три года, и он знает это из собственного опыта. Позже, когда я стал размышлять над этим, я думал о безупречно исполненном, вполне убедительном актёрском образе Фриппа и мне приходило в голову – где же его настоящие эмоции? Это меня слегка беспокоило. Все эти числа – 14 лет, 10 месяцев, четыре на фоне пяти, семь лет на это упражнение, два года на то. То, что неконтролируемая ярость отбрасывает музыканта на три года назад, казалось хорошей формой, но в то же время это выглядело рецептом подавления эмоций, которое в конечном счёте может оказать на человека поистине разрушительное действие.

Однако то, что он говорил о развитии техники, было по большей части разумно. Я имел многолетний опыт по части «вдохновенной» импровизации, но не имел ни малейшего понятия, из чего она состоит – не говоря уже о том, как научить кого-нибудь импровизации. Теперь у меня начали появляться кое-какие представления об этом, и всё сводилось к акценту на физических аспектах исполнения – релаксация, осанка, постановка рук и пр. – а также таких психических аспектах, как сосредоточение, внимание и осознание. С этой точки зрения идеи музыкальной теории – а именно исходя из них, я собирался учить импровизации – были совершенно вторичны.

Генеральная репетиция нашей группы (мы назвали её My Five Sons) состоялась примерно в 5.30. Она прошла хорошо, но мне показалось, что в музыке уже не было того искрящегося присутствия, которое было раньше, с Фрэнком Шелдоном. Источник, несомненно, *был здесь*, но подключиться к нему оказалось делом нелёгким. Во время репетиции Фил рассказал нам о своём чудном сне: все мы, Крафтисты, были группой некомпетентных карликов-сантехников, бегающих туда-сюда в попытках починить лопнувшую трубу, которая заливала водой весь дом. Во сне это зрелище его сильно насмешило. Однако рассказ об этом сне произвёл на меня странное действие. Сон выглядел сверхъестественным проявлением состояния нашей коллективной души.

За обедом Фрипп позвенел своим стаканом и, ухмыляясь, сказал: «Хотя сейчас я – преподаватель Гитар-Крафта, я много лет – как вам, может быть, известно – был профессиональным музыкантом и работал во многих группах (в частности, одна из них называлась King Crimson). Если у кого-нибудь есть какие-нибудь глупые, неуместные, бессмысленные, идиотские вопросы, на которые вам хочется получить ответ, вы можете задать их сейчас.» После такого вступления может показаться чудом, что кто-то вообще что-то сказал, но – показаться идиотом (а к этому моменту мы уже себя считали за таковых), задав Роберту вопрос о его рок-звёздной жизни, казалось весьма небольшой неприятностью в преддверии гораздо большего унижения. Смелчаки, задавшие первые несколько вопросов, столкнулись с издевательством, которое, в конце концов, было вполне уместно. Я не помню, какие точно были вопросы, но это не так уж важно. Разговор шёл примерно так:

«Не будет ли каких-нибудь комментариев по поводу реформации King Crimson в 80-е?»

«Нет. Следующий вопрос.» (Смех с главного стола.)

«Вам не трудно рассказать о том, как вы сочиняли “Larks’ Tongues In Aspic”?»

«Мне трудно.» (Хихиканье всего собрания.)

Постепенно всем стало ясно, что даже это было мини-испытанием: каждый вопрос нужно было сформулировать точно и правильно, чтобы это был действительно вопрос. На это у Фриппа был афоризм: «Качество вопроса определяет

качество ответа.» Я никак не мог примирить это с приводимой им цитатой из Гурджиева: «Говорите небрежно – необходимо лишь обозначить смысл.» Впоследствии Фрипп сказал мне, что оба афоризма говорят об одном и том же. Но сегодня требовались точные, академические, педантичные формы речи.

В конце концов всё наладилось, но несмотря на зачастую захватывающие подробности, сообщённые Робертом о своей карьере, общее впечатление было таково, что всё это и в самом деле было неуместно, бессмысленно и глупо – все эти разговоры принадлежали к другому классу, к другому миру (относительно того, чем мы в настоящее время занимались. Но для рок-фана в каждом из нас это было маленьким забавным развлечением.

Оставаясь упрямым музыковедом-идиотом, я сам задал очень-точно-сформулированный вопрос: «Какую музыку вам самому нравится слушать, и какая музыка оказала на вас сильное влияние в прошлом?» Фрипп любезно ответил, что слушал много разной музыки, причём живую музыку он определённо предпочитает записям. Что касается записанных артефактов, среди его любимых пластинок были записи Элвиса Пресли на студии Sun («великолепный материал»), струнные квартеты Бартока («в своё время они имели очень большое значение в моей жизни»), The Beatles («правда, их я уже практически не слушаю»), полифоническая музыка английского композитора эпохи Возрождения Орlando Гиббонса, балийская гамелан-музыка и болгарская женская музыка («поразительная вещь»).

Кажется, за этим обедом – а может быть, днём раньше – Фрипп прочёл краткое увещательное наставление по поводу того, что Гитар-Крафт XII до сих пор не выработал «группового сознания». Кажется, сразу же после этого Дик-Фейерверк позвенел своим стаканом, поднялся и произнёс страстную взволнованную речь. Он говорил с американизированным британским акцентом, и время от времени его голос срывался от избытка чувств.

«Вот мы здесь», – сказал он. «Меньше чем через час мы отправимся на выступление, представляющее Гитар-Крафт. И мы не знаем, что, чёрт возьми, мы делаем. Мы не знаем, куда мы едем, но, что ещё важнее, мы не знаем, как нам нужно подать себя. Мы даже не обсуждали таких вопросов, как, например, на каких машинах мы поедem, где повезём гитары. Роберт говорит о групповом сознании. У нас же нет ни малейшего представления о том, кто мы такие, что мы хотим сказать, как нам нужно это сделать. Как называются группы? В каком порядке мы будем играть? Кто скажет устроителям вечера, что мы будем делать? У нас нет группового сознания. И говорю вам – нам нужно собрать своё дерьмо прямо сейчас, или всё будет очень плохо. Что нам нужно – так это сценический менеджер, и я призываю, чтобы кто-нибудь прямо сейчас вышел и стал нашим сценическим менеджером, чтобы как следует всё подготовить и мы бы смогли это сделать.»

Он сел, кипя от возмущения.

Всю речь Дика Роберт просидел, сохраняя на лице свою непроницаемую ухмылку и никак не реагируя; у меня было смутное подозрение, что он готовит всем нам какое-нибудь колоссальное огорчение в отношении всего того, о чём говорил Дик. Я уже представлял, как двадцать шесть неорганизованных гитаристов приедут в какой-нибудь деревенский кабачок, не имея никакого понятия о том, что там происходит, без всякого руководства, не имея возможности что-либо организовать с неприветливым администратором этого заведения. Имея опыт репетиций со своей собственной группой (отсутствие какого бы то ни было направления и бесплодные блуждания, при том, что никто не хочет выйти вперёд и взять ответственность на себя), я не мог вынести мысли о том, как я буду стоять перед зрителями, глядя на хаотичное скопление нетерпеливых любителей кантри-музыки, попивающих пиво и наблюдающих за группой топчущихся на месте длинноволосых парней с акустическими гитарами, которые представят им плохо организованную последовательность нервно исполненных, избитых, дерьмово-интеллектуальных пьес. Я боялся за собственную безопасность.

Вскоре после того, как Дик закончил свою речь, я, измученный этими предчувствиями беды, и чувствуя себя очень важным и решительным, встал и (разумеется, чувствуя холод в животе) сказал: «Вызываюсь быть сценическим менеджером; сразу после обеда я хотел бы поговорить с руководителями групп, чтобы обсудить план.» Фрипп не сказал ничего.

Мы поговорили, я составил маленький список номеров (теперь он утерян) и вскоре мы уже грузились по машинам и фургонам. Сквозь тьму и холод мы ехали в «Железную рельсу».

Мы нашли это место и припарковали машину. Я выскочил и побежал к двери, желая оказаться там первым, дабы пресечь смятение в зародыше. Оказалось, что «Железная Рельса» – это маленький, стильный коктейль-бар в величественном здании колониального стиля в центре Чарльз-Тауна, видимо, примыкающий к респектабельной гостинице или меблированным комнатам. На бармене была накрахмаленная белая рубашка с чёрной бабочкой; помещение было почти пусто. Те, кто сидел за столиками, походили на туристов из среднего класса; они тихо попивали коктейли.

Я нашёл менеджера и сказал ему, что прибыл Гитар-Крафт. Он явно знал, что мы едем, и был не очень-то тронут моим возбуждением. Он сказал, что мы можем положить гитары в средней комнате, а играть будем в задней, после чего исчез. Похоже, что «Железная Рельса» когда-то была жилым домом – там были красивые деревянные панели и старомодные обои. В передней комнате был бар, в маленькой средней комнате стояли несколько столиков, а задняя комната была немного побольше – там стояли пять или шесть столов несколько большего размера, элегантно сервированных белыми скатертями, столовым серебром и розами в тонких стеклянных вазах. В этой комнате никого не было; не было и никакой сцены. По сути дела, основной организационной обязанностью сценического менеджера оказалось расчистить место для наших групп.

Двадцать шесть Крафтистов прошли в комнату, освободились от зимней одежды, сложили гитары в средней комнате, потоптались и стали заказывать пиво и безалкогольные напитки. Я взял 7-Up, который, будучи подан в стакане со льдом, соломинкой и пластмассовым миксером для напитков, обошёлся мне примерно в два доллара. Чтобы придти к себе, я возвратился в заднюю комнату, сел за угловой столик слева и начал размышлять о злой судьбе.

Вскоре прибыл и Роберт в компании нескольких женщин – двух кухонных работниц-призраков (теперь элегантно разодетых) и красавицы Нины, подружки Матта. Они были сама улыбочность и общительность, и устроились за угловым столиком справа – прямо напротив меня. Фрэнк Шелдон, по обыкновению осанистый как статуя, занял место

среди них. Широким жестом Роберт заказал на стол шампанское, и когда, к удовольствию его дам, он откуда-то вытащил ручку от метлы и начал стучать ею по полу и потолку (видимо, практикуя ту форму музыкальной критики, которую он вскоре должен был показать), у меня начало складываться ясное впечатление, что *этот* столик в любом случае собирается сегодня веселиться – скорее всего, за счёт Крафтистов.

Уже не помню точно, как мы начали. Как сценический менеджер, я, наверное, должен был представить каждый номер, но мне показалось, что в этом не так уж много смысла – и просто позволил событиям развиваться в запланированном порядке.

Теперь что касается музыки. Ранее, бродя по дому прошлые полтора дня, я слышал лишь фрагменты репертуара каждой из групп, и был совсем не готов к великолепию развернувшегося концерта. У каждой группы определённо было своё лицо; некоторые пьесы были более закончены и отшлифованы, некоторые – нет. Но в целом впечатление было невероятно сильное – программа за программой акустического мини-рок-гамелана – то быстро, полиритмично и возбуждающе, то мягко, лирично, трогательно и печально. Кое-что из материала было в старомодных тональностях, что-то – в ладовом контексте, что-то было основано на необычных эмпирических гаммах, что-то имело главным образом ритмическую, а не тональную основу. Больше всего меня поразило то, что мы сделали это – создали целый мини-репертуар интересной, сложной, разнообразной, убедительной музыки – за полтора дня работы и ещё полтора дня подготовительных упражнений с новой настройкой. В этом смысле результат был просто великолепный, и я был потрясён невероятными энергией, эффективностью и жизнеспособностью того организма, благодаря которому это стало возможным – Гитар-Крафта.

Но лучше всех, без сомнения, сыграли Матт и Тони – они вошли в дверь с гитарами в руках и играли, пробираясь через заполненную людьми комнату. Даже не глядя на свои пальцы, они привлекли внимание собравшихся Крафтистов своими игриво многозначительными выражениями лиц при исполнении одной из наиболее запутанно-логических и разгульно-оживлённых композиций в стиле «Бартók плюс Чак Берри», из всех, что я только слышал. Закончив, они ускользнули в дверь под громовые аплодисменты публики. После, когда я излил Матту душу в следующих выражениях: «Ваша пьеса – это фантастика, прекрасно, невероятно... Это было...искусство!», он весьма хладнокровно отреагировал добродушным «Ннну!».

Критические замечания. Во время игры Крафтистов Роберт принялся «стимулировать наше внимание» гиканьем, свистом, криками «Хэви-метал давай!», стуком своей ручки от метлы – в общем, потрудился на славу. Наихудшее оскорбление он приберёт для драгоценной баллады моей группы – “Round And Round”. Как только я извлекал большой шестинотный аккорд – а их было много, и в прекрасно предсказуемых местах – Роберт издавал звук, который издала бы, наверное, корова-психопатка при оргазме. Из-за этого, а также из-за радостного хихиканья его окружения, из-за метлы и прочих Робертовых вербальных извержений, слышать пьесу было невозможно. Правда, я как-то предчувствовал всё это и не очень волновался; моему «я» смутно хотелось, чтобы пьеса слушалась в том настроении, в каком создавалась, но внимание, конечно, уже было «простимулировано». После “Round And Round” мы сыграли свою ритмичную пьесу (исступлённые безудержные вопли «Рок-н-ролл! Рок-н-ролл!» из-за главного стола), закончили и заняли свои места.

Выступления всех групп заняли меньше времени, чем ожидалось, и после короткого перерыва было решено сыграть всё ещё раз. К этому моменту в дверь начали заглядывать любопытные посетители – некоторые оставались и слушали одну или две группы. Среди прочих буквально ввалилась одна очень пьяная блондинка лет тридцати, с подругой, и громко начала высказывать свои мнения о происходящем. Беседа Роберта с этой нализовавшейся фигурой (он подстрекал её обращаться с музыкантами как можно грубее и нахальнее) была бесподобна – жаль, что я не помню точных слов. (Впоследствии он морализировал перед Крафтистами: «Нам *очень* повезло, что нам попалась эта пьяная блондинка».)

К концу вечера Боб Гербер, состоявший в ранге начинающего и все четыре дня проигравший на гитаре, сыграл трогательную милую сольную программу. Он держал гитару как большого любимого плюшевого медведя и извлекал ноты нежно и убедительно. Его игра была живым напоминанием о том, что техника – это ещё не всё, и музыка может говорить при помощи человека любого уровня опыта.

Возвратившись в клеймонтский дом примерно в 0.45, я записал в дневнике, что чувствую себя обескураженным после трёх дней беспрестанной деятельности. Успокоиться было трудно, но, к лучшему или к худшему, я вновь почувствовал себя самим собой. Я думал о том, «что в этой гурджиевской ситуации в «Железной Рельсе» *каждый* смог узнать (и узнал) нечто индивидуальное и глубокое – на своём собственном уровне.» Я предположил, что «Фрипп, кажется, успешно превратил своё главное отрицательное качество – то, что он самовлюблённый «умник» – в свой главный плюс.»

Пятница

Поток фрипповских афоризмов не ослабевал. В пятницу за завтраком один из Крафтистов публично исповедался в искушении напиться прошлым вечером в «Железной Рельсе», и рассказал, как он с этим справился. «Искушение – это награда», – сентенциозно произнёс Фрипп. «Дьяволу нечего делать с сонными людьми... До сих пор вы были просто ничтожеством.»

Два следующих дня мы, под руководством Роберта, перерабатывали различные разученные нами рисунки, упражнения, ритмы, остинато в серию масштабных пьес для полного ансамбля гитаристов.

Я писал в дневнике: «Что представляют собой упражнения Гитар-Крафта? Это слуховые/физические мандалы для индивидуального или коллективного (всё это действует совместно) употребления.» Меня поражало чувство, что всё, что мы узнали, складывается воедино, как гигантская игрушка-пазл. Мне представлялась громадная сфера, состоящая из тысяч и миллионов внутренних колебаний на множестве разных частот и ритмов: сочинять музыку – значило не просто

начать с чистого листа и нагромождать друг на друга разные ноты, мелодии и аккорды; скорее это было удаление из большой сферы всех колебаний, за исключением некой бесконечно малой их группы, в которой колебания гармонизируют друг с другом автоматически, и чем их меньше (и чем прозрачнее музыка) – тем лучше.

Счёт:		:	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	:	
Аккорд:		:	!		!				!		!			:	
Нога:		:	x		x		x			x		x		:	

[illegible]

¹⁴ Turkey (индюк) также значит «ничтожество, неудачник». Одним словом, чмо. См. первый абзац подглавки. – ПК.

даже целый концерт; таким образом, хотя ты играешь за один раз только одну ноту, твоё восприятие сфокусировано также на положении и функции этой ноты в гораздо более обширной иерархии ценностей, которая теоретически может расширяться до всей твоей жизни – и даже дальше.

Фрипп говорил о визуальном представлении размеров, уделяя особое внимание семидольным размерам, и объяснял, как можно научиться почти буквально *видеть* семидольный рисунок в его возобновляющихся циклах на фоне поля умственного зрения. Это привело к рассмотрению священной геометрии и архитектуры; Фрипп излагал символизм числа 7 в интерпретации гурджиевского «Закона семи» или Хептапарапаршинока, и в связи со своими наблюдениями в соборе в Бельгии.

Раз или два у меня у меня создавалось впечатление, что Фрипп со своей обыкновенно кристально ясной логикой и способностью к объяснению разных вещей скатывается до бессмысленной белиберды. Однако в такие моменты казалось, что это не его вина – скорее, сам язык напрягался до точки разлома: идеи возникали, развивались и пересекались таким образом, которого не может передать простая проза. Мне также пришла мысль, что если бы у меня была большая подготовка к восприятию передаваемых нам идей, я нашёл бы в них больше смысла.

Кроме того, у меня было странное, неловкое, однако возбуждающее чувство, что Фрипп на протяжении всей лекции обращался прямо и лично ко *мне*. Может быть, и другие чувствовали что-то подобное – судя по всему, среди последователей Гурджиева это было довольно-таки обычное ощущение. Разговаривая, Фрипп часто глядел мне в глаза. Однажды, когда у меня устала спина от сидения на полу со скрещенными ногами, я откинулся на локти и вытянул ноги вперёд; глядя прямо на меня, Фрипп тут же начал говорить о том, как положение нашего тела влияет на всё состояние разума – т.е., если мы примем позу развалившегося бездельника, наш разум очень скоро перестанет реагировать на окружающее. В свою очередь глядя на него, я несколько минут демонстративно продолжал сидеть откинувшись, но напрасно; вскоре, почувствовав, что меня легко высекали, я вновь сел прямо.

В этой лекции Фрипп каким-то странным образом раскрылся – или раскрыл что-то важное. И если вам кажется, что с моей стороны будет весьма слабой отговоркой сказать, что в тот вечер в библиотеке присутствовало некое знание и осознание, которое невозможно передать на печатной странице, пусть будет так. Тем не менее я знаю, что и некоторые другие почувствовали, ощутили, различили это – это странное качество. Потому что когда Фрипп закончил и ушёл из комнаты (большинство Крафтистов ушли за ним), на полу остались сидеть Тони Гебалле, Рэй Джанг, металлист Род и я – фактически ошеломлённые до немоты. Мы просто просидели несколько минут в тишине. Было нечего сказать.

В конце концов, когда наслаждение этим особым качеством постепенно сошло на нет, я встал, сбежал в подвал и заглянул в «комнату отдыха» – призрачная служительница расставляла там цивилизованное пиво – решил, что обойдусь, взбежал наверх, схватил гитару, забежал в пустой тёмный обеденный зал и запустил скоростную импровизацию. Потом я начал разучивать упражнения в пяти и семи – звук эхом отдавался от голых деревянных стен и пола. Вскоре туда зашёл Дик-фейерверк с гитарой, и мы начали играть каждый свою часть этого упражнения. Один за другим зашли ещё пять или шесть человек и мы продолжали – то попадая в точку, то теряя счёт, пробовали снова, менялись партиями. Эта грохочущая пьеса была самым громким упражнением, и очень скоро обеденный зал загудел радостным шумом. После Пингвин Джо сказал мне, что слышно было во всём доме, и когда локомотив набирал скорость, Джо случайно проходил мимо двери Фриппа на втором этаже. Дверь чуть приоткрылась и в щёлке показался один глаз – мне почему-то вспомнился хищный глаз жертвы из «Сердца-предателя» По.

Тем вечером я лёг поздно. В Клеймонте сон вообще приходил с трудом – было трудно сбросить обороты.

Суббота

Утром мне удалось попасть в клеймонтский книжный магазин, когда он был открыт, и я подивился на полки, заставленные всевозможной религиозной, практической, мистической, психологической и философской литературой всевозможных западных и восточных авторов. Там были записи музыки Гурджиева, записи лекций Беннетта, Библии, Бхагавад-Гиты, сочинения кого угодно от Майстера Экхарта до Шри Ауробиндо. Из этого просветительского рога изобилия я выбрал три кассеты Беннетта, озаглавленные «Секс I», «Секс II» и «Секс III» – или, как я сказал кассиру, пытаюсь скрыть лёгкое смущение, «Секс, секс и ещё секс».

Днём Фрипп привёл перкуссиониста (его имя я забыл), чтобы он научил нас принципу счёта «четыре против пяти» – одной рукой четыре ровных удара, другой – пять. Фундаментальный принцип деления по общему знаменателю применим и ко многим другим размерам – таким, как довольно-таки обыденные «два на три» и «три на четыре» и более экзотические «четыре на семь» и «три на пять». К концу занятия у нас начало складываться понятие о том, как справляться с подобными упражнениями на разделение внимания. На следующий день, к концу авиаперелёта домой на Западное побережье я сумел воспроизвести «пять на четыре» и «четыре на семь», просто отбивая все доли обоими руками в математически правильные моменты; что же касается истинного одновременного *ощущения* обоих метрических циклов – т.е. подлинного разделения внимания – то сегодня, четыре года спустя, я всё ещё работаю над этим. Об упражнениях по разделению внимания, основанных на том или ином музыкальном счёте, Фрипп говорил: «Некоторым это упражнение изменило жизнь.»

Немного позже в ту субботу Фрипп созвал всех Крафтистов и дал нам для разучивания четыре пьесы, составленные из многих упражнений – “Guitar Craft Theme I”, “Guitar Craft Theme II”, “Thrang Thrang Perbora Gozinbulx” и “Thrash”. Для этого перед обедом мы разбились на группы. После обеда должен был состояться финальный концерт – все Крафтисты в сборе сыграют вместе с Фриппом, в своё назидание и удовольствие.

Я, Дик-фейерверк, Пингвин Джо, Карен из Калифорнии и ещё один гитарист бренчали у меня в комнате, когда в дверь влетел Фил-в-спортивном-костюме и обнародовал потрясающую новость – на втором этаже забился туалет, вода была везде и всюду текла с потолка бального зала. Я сбежал в кухню, чтобы собрать швабры и вёдра, а потом помчался в

бальный зал, где мы сделали всё, что возможно, чтобы навести порядок. Эта неприятность – скорее всего, просто случайное происшествие из-за древних труб – имела для меня вес трагедии и оказала необычайное воздействие на мой и без того переутомлённый дух.

Потому что ближе к концу следовавшего обеда я, неспособный успокоить свои бушующие чувства, уставившись взглядом в находившееся передо мной пространство, переполненный ощущением какой-то пророческой глубины, позвенел своим стаканом и дрожа, встал, чтобы сказать речь. «Роберт говорил», - сказал я, - «о том, что за время этого семинара нам не удалось выработать группового разума, и я хотел кое-что добавить к этому. Когда я репетировал со своей группой программу для выступления в «Железной Рельсе», и в других группах, в которых мне приходилось здесь участвовать, мне было ясно одно – что мы совершенно не умеем эффективно работать вместе, организовываться и оставаться организованными, формулировать задачу и работать по плану, слушать друг друга и общаться друг с другом – демократично и эффективно. Никто никого не слушает, время проходит зря, ничего не получается.

«И в то же время», - сурово продолжал я, - «заметил ли кто-нибудь, что когда мы сидим кружком в бальной зале и входит Роберт, мы мгновенно становимся очень внимательными, тихими, готовыми к работе? Наверное, именно так и устроен весь семинар, и именно так мы смогли достичь столь многого в столь короткое время – полагаясь на присутствие и притягательную силу одного лидера. Но мне кажется, что в конечном счёте *это очень опасный способ достижения намеченных целей.*»

«Пару дней назад Фил видел сон, который я хочу рассказать вам. Ему приснилось, что все мы – Крафтисты – это группа неумелых сантехников-лилипутов, мечущихся взад-вперёд и безуспешно пытающихся что-то сделать с потоком воды из лопнувшей трубы. Мне кажется, что этот сон – идеальная аналогия нашей ситуации; вот мы тут получили некоторое представление о бесконечном творческом потоке, о музыке – но мы совершенно неспособны предпринять шаги, необходимые для её освоения. *И теперь это произошло на самом деле* – перед обедом туалет на втором этаже затопил через потолок бальную залу.»

Связь казалась мне очевидной, но некоторые из Крафтистов были не совсем готовы оценить мой маленький хладнокровный подвиг – истолкование сна. «Но – но это было так *смешно*», - заикаясь, пробормотал сам Фил, уверяя, что во сне его преобладающим ощущением было ощущение безграничного веселья. Мэтт неодобрительно сказал: «Но ведь сны сняты каждому свои, и имеют отношение только к этому человеку. Как сон Фила может быть связан со всеми нами?»

Я был готов ответить, что если существует такая вещь, как групповой разум, то безусловно должно существовать и групповое подсознание – особенно в такой группе, как наша: в группе, которая вместе прожила эту удивительную неделю и как коллектив испытала много всего разного на самых разнообразных уровнях. Но не успел я заговорить, как Фрипп, который явно озадаченно наблюдал за этими дебатами, заговорил - с ироническим видом и расстановкой истинного комика: «Первый раз», - медленно сказал он, усмехаясь с бесконечным самодовольством, - «мою музыкальную деятельность сравнивают с забившимся туалетом.»

Бурные взрывы смеха в собрании. Фрипп начал «доить» эту метафору дальше, переходя все границы, и каждое новое её углубление было всё более нелепым и исторгало всё больший хохот, чем предыдущее: «Моя чаша переливается через край»... «Мои кишки изливаются для тебя», и т.д. и т.п. В какой-то момент этого всеобщего очистительного шума я, застенчиво посмеиваясь, сел на место. Я видел, что Фрипп опять решил использовать юмор для разрядки сложной ситуации: вздорная дискуссия по тонкостям юнговской психологии была в тот момент нам явно не нужна, и учитель принял меры.

Что же касается меня, то сон, водопроводный инцидент, их временная связь и моя реакция на их очевидную синхронность так и не потеряли для меня значения – хотя я едва ли взялся бы точно сказать, в чём оно состоит. Наверное, эта речь была с моей стороны форменным и оконченным идиотизмом (хотя сгоряча она показалась мне прочувствованной и пророческой) – заумной игрой, бессмысленным самопотворством. Но сон о сантехниках-лилипутах всё же казался кульминационным символом всей этой недели, финальной эмблемой и образом всего курса, символическим посланием от группового разума или группового подсознания Гитар-Крафта XII – как ни назови. Он остаётся мучительной загадкой, кривым зеркалом, вопросительным знаком после восклицательного, кричаще раскрашенной картинкой-комиксом, брошенной на экран моего – нашего – сознания.

А может быть, он не имеет ни малейшего значения.

Финальный концерт. После «репетиций последней минуты» все маленькие группы собрались в бальной зале. Я хотел быть ближе к Фриппу, и сел сразу слева от него. Справа был Боб Гербер, а круг Крафтистов растянулся на весь зал. Когда всё стихло, Фрипп, не говоря ни слова, начал музыку неземными импровизированными флажолетами, и мы последовали его примеру. Через некоторое время Фрипп извлёк вступительные ноты “Guitar Craft Theme I”, и меня захлестнула волна благодарности – своей концепцией эти флажолеты, сопровождаемые медленной скорбной прогрессией, были идентичны “Round And Round”, моей маленькой балладе, над которой Фрипп глумился и насмехался два дня назад в «Железной Рельсе».

Мы присоединились к «Теме», и по часовой стрелке прошли по кругу, в соответствии с согласованным форматом, в котором у каждой группы из четырёх или пяти гитаристов был свой «сольный» фрагмент. После этого, когда фундаментальная структура «Темы» ещё звучала, Фрипп наклонился в сторону Гербера, приглашая его сыграть соло. После выступления Гербера, Роберт повернулся ко мне с чрезвычайно значительным выжидающим выражением. Это было так неожиданно и тревожно, что я непроизвольно отвернулся. Мельком взглянув на него и увидев то же самое выражение мягкой настойчивости, я собрался, бросил остinato и вырвал из души несколько болезненных звуков. Будучи всё ещё новичком в новой настройке, я не совсем попадал в ноты, но могу ручаться - в том, что я играл, было моё сердце.

Фрипп по часовой стрелке переводил взгляд с одного ученика на другого, и каждый откликался несколькими музыкальными фразами в своём собственном стиле под мягкий аккомпанемент «Темы». Пройдя немного больше половины круга, он завершил пьесу. (Один Крафтист – кажется, Арни – позже рассказывал нам, как он планировал и

обдумывал своё соло, как ему не терпелось его сыграть, и как он был разочарован, что музыка кончилась, а очередь до него не дошла. Фрипп рассмеялся и сказал: «Вот так и в жизни.»)

Опять тишина – и теперь мне (по предварительной договорённости) нужно было дать отсчёт для первой пьесы-молотилки. Я постарался собраться с разумом, установить приемлемый темп, и начал считать: «1-2-3-4-5-1-2-3-4-5», но мы всё испортили с самого начала – запутанные ритмы и их пересечения не совсем у нас получились; некоторые гитаристы держались вместе, но другие (я в том числе) вскоре совсем запутались и вступали на случайных долях. Через несколько минут движения этого жалкого хромого локомотива Фрипп бросил играть и стал смотреть в пол, показывая, что надо кончать. Мы остановились.

Вторая «молотилка» получилась немного лучше, но мне помнится, что кое-какие наши репетиции этой пьесы в прошедшие день-два – проводимые под наблюдением или вырывающиеся спонтанно – были гораздо грамотнее. Наверное, так в жизни тоже бывает.

Опять тишина и сосредоточение, и Роберт заиграл “Guitar Craft Theme II” – для этой пьесы у всех нас были заранее заготовленные аппликатуры. Не было заготовлено заранее (по крайней мере, неизвестно нам) то, что Роберт вставал со стула и медленно и неторопливо играл каждому из нас, начав с меня, маленькое музыкальное благословение на своей блестящей чёрной “Ovation”. Он стоял прямо передо мной и глядя прямо на меня, сыграл одну-две фразы, каким-то непостижимым образом показавшиеся мне его прощальным посланием – итогом музыкальных отношений, сложившихся между нами. Он сделал паузу, повернулся, подошёл к гитаристу слева от меня и проделал то же самое для него – предлагая немного другие мысли, фразы, с другими физическими жестами и выражением лица. И так далее по кругу. Некоторые из его безмолвных слов казались комичными, некоторые – серьёзными, некоторые – беззаботными, некоторые – торжественными.

Эти – как их ни назвать – благословения, советы, комментарии, духовные связи, прощания – терпеливо проделывались для каждого ученика, и заняли порядочно времени. Наконец Фрипп вернулся на место и завершил концерт.

Через некоторое время мы собрались в библиотеке на последнее собрание, из которого мне запомнилось главным образом наше обсуждение концерта, а также целая серия ужасных фрипповских нью-джерсейских шуток, от которых мы все катились по полу со слезами на глазах. После этого семинар Guitar Craft XII был объявлен закрытым.

Немного погодя – где-то в 10.30 – я спустился в «комнату отдыха», где Фрипп, удобно устроившись в мягком плетёном кресле, пил пиво, болтал с учениками, и выглядел совершенно обычным нормальным парнем. Я поговорил с несколькими Крафтистами, но напитка душа не принимала – я был ещё слишком на взводе, и хотел допить *это* ощущение до конца. Тогда я поднялся в бальную залу, столкнулся с Диком и Карен, и мы сыграли “Round And Round” во всём её бледном великолепии, а потом – редкую (а может быть, и единственную в своём роде) версию “Blowin’ In The Wind” Боба Дилана в фрипповской новой стандартной настройке. Карен ушла, пришла горная Энни, и Дик, который был взведён ещё более меня, начал серию безумных, наэлектризованных, взрывоопасных, грандиозно творческих импровизационных фокусов – чтобы держать аккомпанемент, нам с Энни приходилось прилагать героические усилия. (Именно Энни сказала Дик в тот вечер: «Парень, ты сегодня просто фейерверк!»)

Это был последний урок создания музыки. Энни была переполнена чувствами и растеряна, хотя старалась выложиться до конца; я увлёкся ролью дирижёрской палочки, среднего плана между ними – и по большому счёту, потерпел сокрушительную неудачу, хотя было несколько чудесных моментов алхимического смешения трёх очень разных элементов. В конце концов Дик (благослови Боже его творческую душу) начал меня слегка раздражать, потому что не хотел замедлить темп и послушать нас – он был в другом мире, в объятиях духа или демона. Но мне было трудно открыть рот и высказать то, что было у меня на уме.

Примерно в 0.30 мы пошли в тёмную столовую выпить травяного чая. Дик рвался продолжать играть, но я был на грани изнеможения. Я сказал: «Рискну предположить, что музыка и завтра никуда не денется – моему телу нужна передышка» и ушёл в свою комнату. В темноте я улёгся на кровать и, глядя на толстые пыльные шторы, отдался потоку свободных ассоциаций. Уснул я не раньше чем через полчаса.

Воскресенье

Ранним утром в библиотеке состоялось маленькое групповое упражнение по релаксации. Курс был закончен, и некоторые Крафтисты уже уехали. За завтраком Фрипп оставил свой пост (или, может быть, трон) за главным столом и уселся слева от меня, смешавшись с членами общины. Карен рассказала смешную историю о том, как в центральной Калифорнии на неё голую как-то налетели пчёлы, Фрипп отпустил ещё несколько гадких нью-джерсейских шуток. Он что-то говорил о Тойе Уилкокс, своей невесте, и я спросил, скоро ли ждать маленьких крошечных Фриппов на кривых ножках. «Нет», - протянул он с лучшим дорсетским акцентом. «Читай – по – губам... НЕТ.»

Я вышел на пробежку по хрустящему снегу. Потом снег повалил, и тут я сломался и расплакался самыми очистительными слезами за добрые десять лет.

Фил, Рэй Джанг и я складывали вещи в машину Фила, собираясь доехать до станции в Харперс-Ферри. Роберта нигде не было видно, и у меня появилась идея собрать несколько человек и подняться к нему в комнату попрощаться. Роберт, как всегда лёгкий на ногу, встретился нам на лестнице – он спускался вниз. Я выпалил: «Я просто хотел попрощаться.»

«Всё это розыгрыш», - сказал он.

Постскрипtum

Я играл на новой настройке примерно три месяца, и время от времени повторял некоторые упражнения. В конце концов я отказался от неё, потому что, будучи по существу ритм-гитаристом, я, после значительных усилий и поисков просто не смог найти хороший набор аккордов, звучание которого мне бы понравилось. Я понял, что понадобится много месяцев – а то и лет – чтобы вполне овладеть новой настройкой, и что работа с ней неизбежно изменит мой стиль игры на гитаре. А мой стиль мне нравился – в нём были воплощены двадцать лет труда. К такой жертве я не был готов, и поэтому в один прекрасный день (не без некоторого чувства потери и вины) я настроил свою гитару по-старому – и с тех пор всё так и остаётся, за исключением нескольких случаев, когда мне хотелось вновь испытать это совершенно особое звучание Гитар-Крафта.

Тем не менее, фрипповское влияние на то, как я создаю музыку, думаю о ней, упражняюсь и преподаю, простиралось гораздо дальше моего мимолётного увлечения новой настройкой. Некоторые технические или музыкально-теоретические идеи, впитанные мной в Клеймонте, оказались для меня безграничным источником вдохновения и сомнений на два-три года, после чего заняли своё место в общем объёме моего музыкально-концептуального репертуара. Например, я много месяцев испытывал продуктивную одержимость октатоническими гаммами и их гармоническим смыслом, столь отличающимся от привычной тональности, и без конца играл их на клавишах в многочисленных меняющихся полиметрических контекстах, создавая великолепные квазиимпровизационные структуры, аккомпанирующие потокам мыслей, непосредственно происходящим из упражнений Гитар-Крафта.

Что касается более глубоких, надмузыкальных, экстрамузыкальных, метамузыкальных уровней труда, смысла и страдания, которые я обнаружил в Гитар-Крафте, то что можно тут сказать, кроме того, что этот материал можно изучать всю жизнь – как способом самого Гитар-Крафта, так и при помощи других методов и каналов (похоже, мой жребий именно таков). На написание этой главы у меня ушло больше времени, чем та неделя, что я провёл в Клеймонте – притом я не включил много подробностей (некоторые – намеренно, некоторые – из-за лени и провалов в памяти). Нет сомнения, что о Гитар-Крафте можно написать столько подобных глав, сколько всего существует Крафти-гитаристов. А для меня Гитар-Крафт стал одним из наиболее судьбоносных звеньев на протяжении всего моего музыкального образования.

* * *

Глава 11. Гитар-Крафт в мире.

Чем хуже условия жизни, тем производительнее мы работаем – но только если помним, в чём состоит работа.

Гурджиев

Литература по Гитар-Крафту

Надеюсь, предыдущая глава донесла до вас идею, что Гитар-Крафт – это не система верований, а опыт; не доктрина, а практика, не абстрактная философия, а некая ситуация или набор определённых условий. Несмотря на это, Гитар-Крафт породил множество публикаций, в которых Фрипп выдвигал кое-какие фундаментальные принципы этого опыта. В дополнение к прекрасно оформленной серии «Монографий Гитар-Крафта», напечатанной изысканными тёмно-коричневыми чернилами на плотной матовой бумаге, у Фриппа есть собственная колонка в журнале *Guitar Player*, которую он ведёт с 1989 г. (Монографии можно заказать по адресу Guitar Craft Services, Rt. 1, Box 278-M, Charles Town, WV 25414.)

Брошюры и монографии Гитар-Крафта издаются без указания авторства, и их идеи, несомненно, есть продукт развивающейся среды, в которой действуют многие ученики и преподаватели. Тем не менее во многих местах явно различим стиль Фриппа. Конечно, сжать и без того сжатый язык Фриппа кажется практически невозможным – в особенности потому, что часто возникает чувство, что эта форма выражения мыслей не менее важна, чем сами идеи – однако вот краткий выборочный обзор литературы Гитар-Крафта.

На двух с половиной страницах «Брошюры I: Введение в Гитар-Крафт» изложен основной материал, в общих чертах представленный в начале предыдущей главы; после этого там описываются семь Уровней участия в Гитар-Крафте. Как объяснял мне один Крафтист, более высокие Уровни означают более высокие степени преданности работе, и в принципе имеют мало отношения к чистой инструментальной технике: Крафтист Седьмого Уровня не обязательно должен быть самым лучшим гитаристом, но обязательно – самым идейным. Семинары также различаются по Уровням, и приём на семинары высоких уровней прямо зависит от одобрения Фриппа.

Семинар, в котором участвовал я, т.е. Guitar Craft (USA) XII, был семинаром Первого Уровня – к таким семинарам допускается практически кто угодно (если есть место). В гитарной работе Первый Уровень делает акцент на самых основных приёмах игры – релаксации, осанке, методах правой и левой руки. На Втором Уровне начинается серьёзная работа по разучиванию репертуара ГК – в его основе лежат “Guitar Craft Themes”. Ученики работают в группах и зачастую вносят в растущий репертуар новые пьесы. Иногда семинары Второго Уровня сосредотачиваются на особых темах – таких, как теория музыки.

Курсы Третьего Уровня обычно продолжаются дольше – месяц или более того – и именно на них может происходить знакомство с «Китчен-Крафтом» (Кухонным Мастерством) и «Хаус-Крафтом» (Домашним Мастерством). В «Брошюре I» в связи с Третьим Уровнем ставится вопрос: «Можно ли применить качество нашего отношения к гитаре к повседневной жизненной деятельности – типа уборки в ванной и приготовления пищи?» Усилия Фриппа по внушению своим ученикам правильных домашних привычек могут с первого взгляда показаться комичными – пока не поймёшь, что это в самом деле целый определённый подход к жизни, подход, в котором возвышенное самым неосознательным образом переплетается с мирским, в котором нет жёсткого разделения на искусство и повседневную жизнь, игру и работу. Гурджиев сформулировал это так: «В натирании полов, если оно делается как следует, в тысячу раз больше пользы, чем в написании 25-ти книг.» (*Взгляды*, 105)

На Третьем Уровне уже могут возникать затруднения. Фрипп периодически рассылает послания Крафтистам, значащимся в списке рассылок, и в письме от 16 декабря 1987 г. он писал: «Что мы делаем, если мы не можем ничего делать, у нас нет интереса к музыке, нам уже не хочется видеть гитару, у нас нет энергии ни на что? Что ж – мы ничего не делаем, но пока мы ничего не делаем, мы упражняемся по восемь часов в день. В этот момент что-то уже становится возможным, и деятельность Третьего Уровня состоит в достижении этой неприятной точки.»

Четвёртый Уровень предполагает целый год музыкальной жизни. На Пятом Уровне «ученик становится подмастерьем Гитарного Мастерства, и предпринимает усилия к тому, чтобы жить в соответствии с духом этого конкретного мастерства.» Шестой и Седьмой Уровни определены в «Брошюре I» весьма смутно, но судя по всему, они предполагают повышение личной инициативы и выступления в мире. На Седьмом Уровне «мы начинаем говорить своим собственным голосом.»

В конце 1986 г. Фрипп, намереваясь основать более или менее постоянный центр Гитар-Крафта в Англии, купил Ред-Лайон-Хаус в Крэнборне, Дорсет. Здесь гитаристы могли жить и заниматься на протяжении долгих периодов времени, частично оплачивая издержки по содержанию дома и участвуя в уходе за ним. Ред-Лайон-Хаус около двух с половиной лет служил чем-то вроде ашрама для Крафтистов, и Фрипп имел далеко идущие планы по переделке всех объектов, дабы сделать их наиболее подходящими для целей Гитар-Крафта. Ред-Лайон-Хаус был центром притяжения для местных Крафтистов, а Фрипп, в промежутках между многочисленными заграничными поездками, жил со своей женой в восьми милях оттуда.

Несмотря на то, что время от времени среди Крафтистов попадался субъект, не желавший вносить свой вклад в деятельность дома, Фрипп гордился сердечными и дружественными отношениями, которые установились между его учениками и местным населением, которое, в свою очередь, отнеслось ко всей затее с пониманием и поддержкой. Однако

со временем выяснилось, что ближайший сосед изначально отрицательно относился к организации музыкальной школы; кроме того, такое использование дома технически противоречило местным плановым установлениям. Вместо того, чтобы добиваться специального разрешения, Фрипп решил, что Ред-Лайон-Хаус выполнил свою задачу, и выставил дом на продажу; последняя группа Крафтистов покинула его в июле 1989 г., и дом перешёл к другому владельцу.

Фрипп, всё более и более занятый представлением Гитар-Крафта публике и организацией коротких семинаров по всему миру, писал 29 сентября 1988 г. в *Бюллетене Гитар-Крафта*: «Если Крафтисты хотят работать вместе в расширенном составе, то сделайте что-нибудь: обеспечивать Крафтистов жильём – не моя обязанность.» Короче говоря, помня о утрате Ред-Лайон-Хауса, он предлагал ученикам взять инициативу в свои руки.

Если в практическом отношении Гитар-Крафт строится на семи Уровнях, то в абстрактном смысле Фрипп постулирует четыре разновидности музыканта: подмастерье, ремесленник, мастер и гений. Первая часть *Акта Музыки (Гитар-Крафт, Монография №1 [A])*, опубликованная в начале 1988 г., содержит следующие лаконичные характеристики:

Подмастерье овладевает профессией.

Ремесленник овладевает восприимчивостью.

Мастер овладевает воображением.

Гений достигает свободы.

Подмастерье производит шум.

Ремесленник формирует звук.

Мастер формирует тишину.

Гений безмолвен.

В первой части *Акта Музыки* обрисовываются взаимоотношения внутри триады «музыка-музыкант-публика»; во второй части к ним добавляется музыкальная индустрия, и трудности умножаются. Лично мне множественные наводящие на мысли отступления от главной мысли дают больше, чем сложные усилия Фриппа по созданию Систематики Музыки. Например: «Гений и творческая аудитория – это родители новой музыки. Новая музыка может быть услышана всего один раз в летучем прыжке импровизатора; она может быть иконой, когда запись события – это не просто пластинка, а то событие, которым должно быть само событие: Сержант Пеппер. Передача символами одного великого творческого скачка может дать музыканту-воссоздателю и творческой аудитории возможность в целомудрии вернуться к более раннему моменту того же самого замысла: Моцарт, Бетховен, Бах, Барток.» (*Монография №1*)

Искусство мастерства (Монография II), опубликованное в конце 1988 г., обращается к более практическим вопросам, чем *Акт Музыки*; вначале идёт развёрнутое обсуждение природы музыкальной практики. Тут вновь появляются четыре разновидности музыканта:

Подмастерье упражняет мастерство мастерства.

Ремесленник упражняет искусство мастерства.

Мастер упражняет мастерство искусства.

Гений безыскусен.

В связи с практикой Фрипп обсуждает разные функции внимания, неотделимость музыкальной практики от прочей жизни музыканта, требования настоящего мастерства и выгоды от эффективных практических привычек. Подробно рассматриваются левая и правая руки гитариста и предлагается список из семи первичных и семи вторичных упражнений. Фрипп приводит интересные догадки по многим темам, касающимся любого упражняющегося музыканта: «словарный запас», репертуар, скорость, ритм, точность, лёгкость, экономия сил, расслабление, звук, присутствие, настойчивость, выносливость, прочность, убеждения, внимание, разделённое внимание и память.

В конце рассматривается роль учителя. «Первое, чему учится учитель», - пишет Фрипп, - «это невозможность чему-либо научить.» В двух словах, фрипповская философия обучения делает акцент на объективном существовании самого мастерства, которое учитель приобрёл благодаря практике и страданиям, и которое он надеется передать ученику. Успешные взаимоотношения «учитель-ученик» зависят от того, насколько учитель и ученик смогут устранить с пути свои «я» и добровольно принять архетипичные роли:

Роль учителя – это принятие. Стремящийся к совершенству ученик воплощает подтверждение: я ищу музыку, помоги мне... Учитель – это мать мастерства, несущая ответственность за его появление в мире; подмастерье, как ни странно – отец. Исполняя свои роли, они способствуют созданию некоего узора, являющегося частью творческого

искусства: учитель и ученик – родители их мастерства. Ребёнок – это приёмы мастерства, дающие тело самому мастерству. Ремесленник узнаёт, что это ребёнок выбрал себе родителей.

Некоторые из наблюдений Фриппа по поводу отношений «учитель-ученик» кажутся автобиографичными, отражающими его опыт в Гитар-Крафте: «Вначале подмастерье рассматривает учителя как Идеальное Существо, вероятно, безупречное.» В какой-то момент у ученика возникает разочарование, он сбрасывает Идеальное Существо с пьедестала и находит на его месте «несовершенное существо, лицемера, изрекающего мудрые мнения, делающего смелые утверждения и терпящего неудачу в жизни; таковы же и его мысли и чувства. Учитель освобождается от унижения совершенства и переходит в унижение несовершенства. Понятливый ученик, рассматривающий учителя как учителя-подмастерья, видит подмастерья, такого же, как все они, ведущего такую же борьбу – и тогда становится возможным более глубокое взаимоотношение.»

Третья монография представляет собой лист плакатного размера с *Афоризмами* – они аккуратно расположены в алфавитном порядке и пригодны для того, чтобы вставить в рамку (или, по крайней мере, приклеить на холодильник). Если музыкальный репертуар Гитар-Крафта – это Псалмы, а первые две монографии – Пятикнижие, тогда *Афоризмы* – это Притчи Соломона. Кое-какие из «Афоризмов» впервые появились в интервью или статьях Фриппа; остальные в конце 1988 г. (когда плакат впервые вышел в свет) показались мне новыми. *Афоризмы* имеют некое поверхностное сходство с колодой прорицательных карт Брайана Ино *Окольные Стратегии*, напоминающих китайский *I Ching*, но в целом они более напыщенны, дидактичны и моральны, чем поэтически туманные лакомые кусочки Ино. Они чем-то напоминают приземлённый, здравомысленный юмор таких книг, как *Альманах Бедного Ричарда* Бенджамина Франклина – «Рано ложиться и рано вставать – здоровым, богатым и умным стать.»

Некоторые из мудростей Фриппа имеют конкретный финансовый уклон: «От тяжёлой работы никогда не разбогатеешь; однако никогда не разбогатеешь без неё»; «Музыкант богат настолько, насколько богата музыка, которую он дарит»; «Жадность – плохой композитор»; «Намеренная бедность – это неплохо. Ненамеренная бедность – отвратительно». Некоторые имеют отношение к духовному этикету: «Действуй с любезностью/В остальных случаях будь вежлив/Но будь всегда добр»; «Страдай бодро»; «Качественное страдание никогда не заметно окружающим»; «Ошибка всегда прощительна, редко извинительна и никогда не приемлема.»

Некоторые афоризмы относятся к искусству и творческой деятельности: «Артистизм действует на допущении целомудрия в поле опыта»; «Творческая работа – это серьёзная игра». Многие высказывания необычны и парадоксальны: «Как мы держим медиатор, так мы организуем свою жизнь»; «Если мы не знаем, куда идём, то, наверное, попадём туда»; «Если то, куда мы идём – это то, как мы туда попадём, мы уже там, куда идём».

Эта краткая выборка из общего числа 137-ми *Афоризмов* даёт некое представление об их общей направленности: советы, утешения, наставления и крафтистская мудрость для упражняющегося музыканта в его повседневных трудах.

Не знаю, много ли смысла имела бы для меня литература Гитар-Крафта, если бы я сначала не посетил семинар. Не имея опыта, описанного в предыдущей главе, я был бы более склонен сбросить со счетов прозаические монографии как педантичные, неудобоваримые и тупые, а *Афоризмы* – как то изящные, то штампованные, то мудрые, то высокомерные. В настоящее время я склонен рассматривать эту литературу как одну маленькую часть общей атмосферы Гитар-Крафта, тщательно созданной Фриппом для образования своих учеников. Читательские отклики в разделе писем недавней фрипповской колонки в *Guitar Player* – которую он широко использовал в качестве платформы для распространения Гитар-Крафтовских знаний – разнились от воодушевлённых и очарованных до озлобленных и непонимающих; мне кажется, это может служить общим итогом реакции на его деятельность – литературную, музыкальную, педагогическую, промышленную.

Говорят Крафтисты

Пытаясь понять, что Гитар-Крафт значит для разных людей, я неформальным образом проинтервьюировал по телефону многих Крафтистов – по большей части тех, с кем познакомился в 1986 г. на семинаре. Пара учеников Фриппа, после того, как я сказал им, что пишу эту книгу без его одобрения, вообще отказались со мной разговаривать – видимо, следуя своему понятию о желании их учителя не давать Гитар-Крафту никакого неавторизованного освещения или рекламы. С другой стороны, несколько Крафтистов испытали явное облегчение, узнав, что мой проект не будет нести официальной «печати» Гитар-Крафта: они были рады снять защиту, раскрыться и поговорить о волнующих их вопросах. Большинство опрашиваемых были в своих рассказах открыты и общительны, и свободно излагали свои мнения о преимуществах и недостатках Гитар-Крафта. Почти все говорят, что посещение одного или нескольких семинаров оказало на их музыку сильное влияние.

Один Крафтист, посещавший ГК XII и позже в 1986 г. семинар Второго Уровня, говорил о том, как он «учился видеть себя так, как видят тебя другие...учился принимать себя, особенно те части, на которые обычно и смотреть не хочется.» В какой-то момент ему показалось, что стиль Гитар-Крафта – это «слишком для моих барабанных перепонок», и что ему нужно сделать шаг назад, отстраниться от этой обстановки. Но вопрос о том, пойдёт ли он опять на подобный семинар, остался открытым. Этот Крафтист был по преимуществу басистом, и его музыкальная дорога повела его в сторону электронной музыки и MIDI.

Вуди Хамилтон из Колумбуса, Огайо, наверное, представляет немалое число Крафтистов, которые продолжают работать на принципах ГК, но воздерживаются от долгосрочного вовлечения в организацию и её жизненный стиль. Хамилтон, с которым я познакомился на ГК XII, и который впоследствии вернулся в Клеймонт на семинар Второго Уровня, называет Гитар-Крафт «исключительно ценным, поразительным, глубоким опытом – это значит отдаваться без остатка.» До своего первого семинара в 1986 г. Хамилтон уже 18 лет играл на гитаре, и, как и я, прочувствовал, что это такое – начать всё заново с нуля. Он – один из неорганизованной компании Крафтистов в округе Колумбус,

встречающейся примерно раз в две недели для совместной игры, композиции, импровизации и упражнений с репертуаром. Хамилтон говорит, что Гитар-Крафт сделал его «борцом за технику», и теперь он лучше чувствует, как правильно ориентировать своих собственных учеников с самого начала: как держать медиатор, гитару, как расслабляться сидя, и т.д. Он не называет себя преподавателем Гитар-Крафта – он работает со стандартной настройкой и в традиционных формах: блюзе и рок-н-ролле. Он планирует возвращаться на семинары по крайней мере каждые полтора года.

Стив Паттерсон, (теперь) сорокапятилетний психолог, старейший из участников ГК XII, возвращался в Клеймонт на семинары несколько раз и был активным участником нью-йоркского исполнительского ансамбля Гитар-Крафта Chapter Two, который давал свои собственные концерты (т.е. без Фриппа). Подобно многим Крафтистам (а таких всё больше), он взялся за Чапмен-стик – инструмент, который кажется идеально соответствующим стилю Гитар-Крафта. Хотя Паттерсон сохранил связь с многими Крафтистами, он не разучивает официальный репертуар и не использует новую настройку. Он считает свой контакт с Гитар-Крафтом очень позитивным и способствующим просвещению; говорит, что для него самым важным было чувство духовной, эмоциональной связи – чувство общины, имеющей одну цель. Несмотря на это, он решил не связывать себя долгосрочными обязательствами, которые бы значительно изменили его приоритеты по отношению к другим жизненным обязанностям. Очень утешительно слышать, как Паттерсон, учёный психолог, говорит об огромном благотворном влиянии, которое Гитар-Крафт оказал на жизни стольких людей, и о том, что среди Крафтистов практически не было выбывших из строя.

Нельзя, однако, сказать, что все отзывы о Гитар-Крафте столь же пылки. За пять лет своего существования Гитар-Крафт далеко ушёл от своих невинных истоков, переполненных радостью открытия – и некоторые Крафтисты рассказывают об этой эволюции с сожалением, даже горечью. Как видно из предыдущей главы, Гитар-Крафт XII был недалёк от начала, когда преобладала некая интимная атмосфера – по некоторым оценкам, теперь она уже потеряна. Сосредоточенной репертуарной практике всё больше нехватает динамизма, напряжённости и групповых открытий, характеризовавших Гитар-Крафт на его ранних этапах. Когда в Клеймонт на семинар являются 120 гитаристов (так было на недельном курсе Второго Уровня в октябре 1989 г.), Фрипп не может уделить каждому музыканту того персонального внимания, которое было для нас так дорого и ценно. Фрипп – а у кого ещё найдётся столько времени и энергии – всё больше и больше занимается учениками Третьего и последующих Уровней.

В разговорах с Крафтистами почти всегда возникал такой вопрос, как деньги. Семинары Гитар-Крафта недёшевы, и один из тех гитаристов, с которыми я говорил, удручённо рассказал о своей реакции на (добровольную) необходимость дежурства по кухне: «Я не собирался платить сто долларов в день за то, чтобы мыть тарелки.» Другой с недоверием говорил о том, что у него создалось впечатление, будто участники Лиги Крафти-Гитаристов (см. ниже) не только ничего не получают за свои музыкальные услуги, но должны сами платить Гитар-Крафту за привилегию выступать. (У Тони Гебалле, принимавшего участие во многих гастролях Лиги, был несколько другой взгляд на этот вопрос. Он отметил, что на организацию гастролей уходит много денег, и уверил меня, что там нет таких, кто только сидит за кулисами и богатеет. Начавшееся в июле 1990 г. турне по США представляло собой проект Шестого Уровня, за который с участников не брали ни цента. Правда, они ничего и не заработали. По словам Тони, они по сути дела «жертвуют своё время» гастролям, имея убеждение, что музыка очень важна и должна быть услышана – кроме того, сам исполнительский опыт тоже кое-чего стоит.)

Один слегка недовольный Крафтист сказал в интервью мне, что «Гитар-Крафт в определённом смысле стал монстром.» Ему не нравилось, что Фрипп уже не участвует во всех семинарах. «Создалась целая иерархия», – сказал он. Ученики высших уровней, которых Фрипп использует в качестве преподавателей-ассистентов, «задирают нос» и помыкают новичками. Десяток высокоидейных Крафтистов, «участвующих почти во всех семинарах», сами по себе потрясающие гитаристы, но у них обычно нет необычайно развитых фрипповских педагогических способностей и искусства общения. Другой Крафтист критиковал растущий, как он выразился, «элитизм» внутреннего круга Гитар-Крафта: «Меня просто затошнило от того, как ассистенты Фриппа смотрят на тебя фрипповским взглядом.» Он назвал иерархическую организацию «деструктивным элементом, теневой стороной Гитар-Крафта, о которой мало кто имеет представление.» И тем не менее, оба этих разочарованных Крафтиста собираются и в дальнейшем посещать семинары – как они говорят, в основном ради индивидуальных инструкций, которые они могут получить от Роберта, и которые они высоко ценят.

Тони Гебалле, среди разносторонних интересов которого присутствует, в частности, турецкая музыка, в 1985 г. участвовал в третьем семинаре Гитар-Крафта. Впоследствии Фрипп позвонил ему и пригласил вернуться в качестве преподавателя-ассистента. Тони откровенно говорил со мной о своём долгом опыте в Гитар-Крафте; он несколько лет практически неизменно присутствовал на семинарах ГК; он жил в Ред-Лайон-Хаусе и выступал в большинстве гастролей. Пара его песен представлена на *Get Crafty*. Он зарабатывал на жизнь преподаванием, выступлениями и записью, и недавно записал альбом с Тойей Уилкокс и Треем Ганном – он должен был выйти в сентябре 1990 г.

Тони отметил один из привлекающих его аспектов Гитар-Крафта: он постоянно меняется. Это не жёсткий набор принципов или правил; скорее он напоминает растущий организм, адаптирующийся к изменяющимся обстоятельствам. Он помнил меня по ГК XII и торжественно заявил, что теперь Гитар-Крафт совсем другой, однако затруднился точно сказать, в чём состоят различия. Я спросил его об Уровнях – как переходят с одного Уровня на другой? Это решает Фрипп, или в какой-то момент человека как бы выдвигают? Тони сказал, что Уровень участника определяется положением его центра тяжести, самоотдачей, выполняемой работой. Более того, Уровень – это нечто объективно очевидное для тех, кто знает, что нужно искать: это нечто такое, что можно увидеть в человеке. Он сказал, что все Уровни могут работать и работают вместе; в текущем исполнительском проекте Шестого Уровня участвуют Крафтисты с разных Уровней – например, Четвёртого, Шестого и Девятого. Девятого? Я думал, что Уровней всего семь. Тони ответил, что недавно выяснилось, что один из Крафтистов – Девятого Уровня. Как же это выяснилось? – осведомился я. «Ну, если

ты можешь это видеть, то тебе видно. В этом нет ничего мистического, но это совершенно невозможно объяснить – то же самое, как если бы квантовый физик стал говорить о своей работе с неспециалистом. Это в их присутствии.»

Я спросил Тони, что он думает о связи Гурджиев-Беннетт-Фрипп. Он сказал, что Гитар-Крафт довольно сильно отличается от работы Гурджиева. «Но нет ли какого-нибудь семейного сходства?» – спросил я. Тони ответил: «Одним из моих учителей был Ральф Таунер, так что я уверен, что в моей музыке так или иначе присутствует его влияние. Фрипп учился у Беннетта, так что, разумеется, какое-то влияние есть.» Это показалось мне очень здравым рассуждением.

Лига Крафти-Гитаристов

Живая музыка Гитар-Крафта исполнялась перед публикой в самых разных обстоятельствах. Даже учеников Первого Уровня вытаскивали на публику и заставляли демонстрировать своё искусство – как на описанном в предыдущей главе выступлении в «Железной Рельсе». В других случаях, на определённых семинарах, Фрипп заставлял учеников устраивать более формальные концерты и выступать на радиостанциях. В начале 1987 г. Фрипп возил группу из учеников Третьего и Четвёртого Уровней, проходящих шестинедельный курс, на гастроли в Голландию и Израиль. Кроме того, самостоятельно организовывались разные местные группы Крафтистов (типа New York Chapter и Potomac Working Group); они выступали без Фриппа – иногда с его благословения, иногда без него. Фрипп говорил о Гитар-Крафте, как об образе «одного гитариста во многих телах»: так что когда во имя этого метафизического гитариста вместе собираются двое или более Крафтистов, получается музыка профессионального качества (по крайней мере, теоретически).

Но настоящая Лига Крафти-Гитаристов – это главное исполнительское средство Гитар-Крафта, и в последние несколько лет Фрипп много гастролировал вместе с различными воплощениями ЛКГ, особенно в США. Т.к. Лига олицетворяет собой видимое присутствие Гитар-Крафта в мире, Фрипп заботится о том, чтобы показать самое лучшее, и в эту избранную группу принимаются только наиболее преданные идее Крафтисты. Хорошо играть на гитаре – это далеко не всё; в частности, для того, чтобы стать выступающим участником Лиги Крафти-Гитаристов, ты должен смочь посмотреть Фриппу в глаза и сказать, что в прошедшем году не принимал никаких наркотиков.

В бюллетене Гитар-Крафта от 3 мая 1988 г. Фрипп объявил: «Во второй половине января 1989 г. в Калифорнии будет осуществлён Специальный Проект. Для этого будет нужен высокий уровень исполнительского мастерства. Если кто-то из Крафтистов задумался над этим, начинайте готовиться сейчас.» Через некоторое время была создана команда, которая, под названием «Роберт Фрипп и Лига Крафти-Гитаристов», давала концерты в пяти городах от Сан-Диего до Сан-Франциско с 14 по 21 января.

15 января состоялись два аншлаговых выступления в Сан-Франциско, в Грейт-Американ-Мьюзик-Холле – максимальная вместимость 470 человек. На двери висело написанное от руки объявление: «На этом концерте НЕ разрешаются никакие камеры или записывающие устройства. Лиц, уличённых в обладании камерами или магнитофонами – *независимо от того, используются они или нет!* – попросят (а потом заставят) уйти. Возврата денег не будет. Хотите записывать – идите на концерт Grateful Dead.»

Не будучи активным Крафтистом (я вообще-то никогда им и не был, за исключением недели в Клеймонте), я пришёл на первый концерт как простой зритель. Втиснувшись в кресло на первом ряду, я стал рассматривать странную барочную архитектуру Мьюзик-Холла и публику – там были главным образом белые мужчины от 20 до 40 лет, несколько молодых женщин, много бород и интеллигентных лиц.

Последовал величественный выход Фриппа и компании – они вышли гуськом из двери слева от сцены в глубину зала, потом по центральному проходу на сцену. Стоя аккуратным полукругом, Лига внезапно *посмотрела* на публику с преувеличенным любопытством – публика тоже посмотрела на неё и захихикала. Это выглядело жестом стремления сломать барьер между публикой и исполнителями – а может быть, даже поменяться ролями. Кто-то на балконе крикнул: «Starless!»; Фрипп бросил в ту сторону притворно-раздражённый взгляд.

Музыка исполнялась в основном по памяти – фрагменты некоторых пьес были, наверное, даже симпровизированы. Пятнадцать гитаристов Шестого Уровня сидели на своих стульях сосредоточенные, с идеальными осанками, с почти лишёнными выражения лицами. Время от времени они осматривались в зале с застенчиво-ошеломлённым видом. Играли они на усиленных акустических “Ovation” со встроенными звукоусилителями.

Недостаток видимой страсти Лига Крафти-Гитаристов компенсирует невероятно сдержанной демонстрацией дисциплины и техники. По общему музыкальному впечатлению концерт в Сан-Франциско можно сравнить с безупречно функционирующим V-8, спокойно летящим со скоростью 90 миль в час и иногда переходящим на пониженную передачу с гигантским выбросом энергии.

Музыка – тщательно спланированная программа, состоящая из пьес для всего ансамбля, дуэтов, трио, квартетов и т.д. – независимо от того, в каком стиле она игралась (медленно или быстро, запутанно или монотонно), была почти без исключений *трудной*, выразительной и бесподобно исполненной. Практически вся публика выглядела притихшей, сосредоточенной, ошеломлённой; в ответ почти на каждую пьесу раздавались громовые аплодисменты. Я напрягал мозги, пытаюсь вспомнить, когда я слышал на концерте что-либо подобное. Но это ни на что не похоже – виртуозный оркестр акустических гитар, исполняющий полностью оригинальный материал, стилистически сочетающий рок и минимализм, Бартока и блюз, гамелан и расширенные тональности. Единственное родившееся у меня негативное замечание было вызвано тем, что большая часть пьес была в темпе *allegro*, со статической структурой и без развития – за счёт выразительных перемен динамики и темпа. Но эта критика скорее относилась не к Лиге, а к моему понятию о том, что сделал бы я, будь я на их месте, располагая таким выдающимся ансамблем.

После первого 50-минутного отделения Фрипп встал и со своей джентльменской улыбкой спросил публику, нет ли у неё каких-нибудь вопросов по поводу Гитар-Крафта или «того, что мы делаем». Кто-то спросил: «Ну...а что это такое вы играете?» Смех.

Фрипп с притворным гневом уставился на человека, задавшего вопрос, и сказал: «Где вы *были* последние 50 минут?» Сделав изящный жест в сторону своего ансамбля, он добавил: «*Вот что* мы делаем.»

Кто-то ещё спросил, как бы он классифицировал эту музыку. «Я бы не стал этого делать», - ответил Фрипп, и, после паузы: ««Современная музыка для гитарного ансамбля» - но это вам мало что говорит.» В общем, фрипповская манера отвечать на вопросы публики напоминала стиль его общения с учениками из-за главного стола в Клеймонте: уверенный, весёлый, ироничный и остроумный – какой-то источник озорной мудрости.

Второе отделение было существенно короче первого, и после шести пьес – последняя была большой громкой полиметрической аккордной «молотилкой» – Лига встала со своих стульев, раскланялась под стоячую овацию и в первоначальном порядке удалась тем же путём, что и пришла, во главе с сияющим Фриппом, едва кивнувшим в знак благодарности за одобрение.

Лига Крафти-Гитаристов: Записи

Фрипп всегда считал, что его музыка по большей части трудна для правильной записи (если вообще ей поддаётся), а если речь заходит о репертуаре Гитар-Крафта, то проблема передачи чувства, лежащего в основе звука, становится особенно сложной. В идеале музыку Гитар-Крафта нужно слушать живьём и без усиления; на втором месте – живое усиленное исполнение (как на только что описанном концерте); третье место (с большим отрывом) занимает домашняя стереосистема.

При живом неусиленном исполнении звук гитарного оркестра пробуждает чувство невероятной глубины и пространственности: круг или полукруг из пяти, десяти, пятнадцати или двадцати гитар, играющих согласованную полифонию, может быть чудом акустики, давая захватывающее ощущение залитого ярким светом трёхмерного музыкального пространства. Даже не касаясь философского противопоставления живой и записанной музыки, совершенно невозможно представить себе, что эта музыка будет звучать так же в колонках – неважно, насколько безупречно она будет смикширована, насколько изошрённой будет воспроизводящая и усиливающая аппаратура и насколько хорошо будет произведена запись. Когда звук гитарного ансамбля из 15 человек не усилен, он исходит из 15-ти отдельных точек пространства, он одушевлён тонкими акустическими гармониками и реверберациями, подкрепляющими и ослабляющими друг друга фантастически сложным способом, который физически не могут продублировать колонки. В живой неусиленной ситуации звук Гитар-Крафта окружает слушателя (или участника) осязаемым и в то же время хаотичным, завихрённым и необъятным простором.

Я непосредственно ощутил это на семинаре Гитар-Крафта в феврале 1986 г., когда мы сидели кругом в бальной зале и играли. Когда несколько месяцев спустя вышел первый альбом Гитар-Крафта, звук меня, разумеется, разочаровал – казалось, в нём совершенно отсутствует глубина. Тем не менее *Robert Fripp And The League Of Crafty Guitarists – Live!* – это волнующая, впечатляющая пластинка, особенно если учесть факты, сопутствовавшие её записи. Для ГК XII, как помнит читатель, «испытанием» было устроить вечер оригинальной музыки в «Железной Рельсе». За два месяца до того Фрипп поставил двухнедельному курсу Гитар-Крафта IX из 17-ти гитаристов целый набор задач: подготовить музыку для радиопередачи в прямом эфире, сеанса записи в бальной зале Клеймонтского дома (передвижная 24-дорожечная студия стояла на улице) и трёх концертов в Университете им. Джорджа Вашингтона.

Из одиннадцати пьес на альбоме восемь были записаны на концертах в Университете. Одна (“Crafty March”) представляет собой дубль, записанный на прогоне звука в Университете. Ещё одна (“The Chords That Bind”) была записана в бальной зале. “The New World” состоит из записанной вживую Фриппертроники с наложением линейного студийного соло (на альбоме не уточняется, что вообще эта пьеса делает на альбоме Гитар-Крафта). Восемь вещей сочинены Фриппом, две – Фриппом и Лигой, и одна – Эндрю Эсексом, Крафтистом.

Большая часть того, что я уже сказал о музыке Гитар-Крафта, подходит и к *Live!*: эта музыка безжалостно интеллектуальна и ритмически сложна, и будет для слушателя как стимулом, так и испытанием; в её основе лежат структуры индонезийского гамелана, контрапункт Бартока, тональность и метр Стравинского, а также рок-ритмы; она по большей части полифонична и линейна, даже на медленных пьесах; она великолепно исполнена (в основном). И это живое доказательство мощи идеи (Гитар-Крафта) – буквально нельзя поверить в то, что замысловатая, безупречно точная, и в общем связанная и законченная музыка этого альбома была «доведена до ума» за столь короткий промежуток времени.

“Guitar Craft Themes I & II” (подзаголовки “Invocation” и “Aspiration”) – это основа всего репертуара: введение в новую настройку, в стиль групповой игры, в характерные приёмы звукоизвлечения по методу Фриппа. Все ученики Первого Уровня разучивают эти темы; именно их играл наш семинар на заключительном «концерте», описанном в предыдущей главе.

Live! был выпущен в паре с ещё одним альбомом – *Toyah And Fripp, Featuring The League Of The Crafty Guitarists – The Lady Or The Tiger?*. В основе этого альбома лежит чтение Тойей Уилкокс (под аккомпанемент мягкой ладовой музыки в исполнении Фриппа (сторона 1) и Лиги (сторона 2)) двух аллегорических рассказов некоего Фрэнка Р. Стоктона (1834-1902). Как объясняет Фрипп в заметках на обложке, Стоктон был резчик по дереву и писатель – в 1899 г. он купил Клеймонт-Корт и жил в этом доме до смерти; комната на втором этаже, в которой он занимался, используется Фриппом для индивидуальных гитарных уроков на семинарах Гитар-Крафта.

Рассказы Стоктона – «Дама или тигр?» и «То, что не даёт сомневаться» - очаровательно продекламированные Уилкокс, представляют собой метафорические сказки, происходящие в мифическом королевстве и написанные в напускном намеренно архаичном романтическом стиле; о них мало что можно сказать без того, чтобы не лишить читателя благоприятного случая втянуться в эту особую парадоксальную магию в состоянии, так сказать, невинности. Поэтому я воздержусь от дальнейших толкований; скажу лишь, что если только вы не особенный поклонник сказок, вам

едва ли захочется слушать этот альбом полностью более одного-двух раз. Музыка Гитар-Крафта, аккомпанирующая второй пьесе, записана в бальной зале Гитар-Крафтом IX – той же самой группой, что записывала *Live!*. Не совсем ясно, была ли эта волнующая музыка – длинная пьеса под названием «То, что побуждает на опрометчивость» – намеренно сделана для сопровождения чтения Уилкокса, или же это первоначально был длинный самостоятельный инструментал; эту вещь вполне можно слушать саму по себе.

Третий альбом ГК – *Get Crafty I* – был записан Фриппом и Лигой Крафти-Гитаристов в составе 26-ти человек в октябре 1988 г. в Уэссексе. Некоторые пьесы записаны на концертах, другие – во время репетиций. Насколько я знаю, *Get Crafty* никогда не продавался в магазинах и существует исключительно в виде кассеты, которую можно заказать по почте через Службу Гитар-Крафта. И это очень плохо, потому что эта запись намного лучше двух остальных.

Альбом представляет собой количественную, если и не вполне качественную эволюцию Гитар-Крафта за три года, прошедшие после *Live!*. Музыка на *Get Crafty* гораздо более трудна и сложна, и исполнена в единообразно элегантном и виртуозном стиле (на *Live!* кое-где встречались огрехи). Если *Live!* можно сравнить с доблестными и вдохновенными (пусть сырыми и наивными) композиторскими пробами восьмилетнего Моцарта, то *Get Ready!* – это Моцарт в начале своего третьего десятка, полностью руководящий окончательно усвоенным им блестящим жанром.

Зрелость Гитар-Крафта выражена на альбоме ещё и тем, что в создании 16-ти пьес принимали участие 10 Крафти-композиторов: Фрипп, Тони Гебалле, Ральф Горга, Курт Голден, Трей Ганн, Стив Болл, Берт Лэмс, П. Уокер, Спаццо Рэй и Хуанита. Другими словами, к концу 1988 г. непрерывное создание репертуара Гитар-Крафта стало коллективным предприятием; хотя Фрипп написал пять пьес (больше, чем кто-либо другой), его ученики в тот момент прекрасно умели подключаться к творческому источнику и при помощи собственного воображения создавать музыку, которая в некоторых сразу же заметных аспектах была несколько не хуже фрипповских усилий в этом жанре.

И тут возникает несколько интересных вопросов. С одной стороны мне кажется трудным писать о *Get Crafty*, не скатываясь в восхищённые превосходные степени – чудесно, невероятно, мощно, *sans pareil*, фантастика, ни с чем не сравнимо, музыка для музыкантов. С другой стороны, бесстрастно глядя на музыку (чего, честно говоря, я не могу сделать), можно заметить, что, несмотря на то, что это работа 10-ти разных композиторов, *Get Crafty* звучит так, словно он вышел из одного разума, из одного источника стиля и вдохновения. Циник мог бы сказать, что Фриппу наконец удалось найти способ самокопирования, удалось научиться выращивать экспериментальные культуры на основе своего музыкально-генетического кода – а самому в демонической позе отойти в сторону и понаблюдать за получающимися мутациями. Музыковед мог бы отметить, что величайшие в истории учителя композиции (Бах, Шёнберг, Надя Буланже, Оливье Мессиан) вели учеников к их собственным голосам, а не проецировали на них свой стиль. Фрипп однажды привёл одну парадоксальную формулировку – оказывается, на ранних этапах King Crimson IV (стремление к самовыражению за счёт высокоразвитого музыкального организма) индивидуальный эгоцентризм не был проблемой...потому что Фрипп «испускал» по адресу остальных участников группы «эманации», сообщаящие им, как должна звучать музыка. Хмм.

Несколько пьес кажутся мне более индивидуальными. В “The Breathing Field” Болла достигается хороший эффект благодаря прогрессирующим динамическим накатам и контрастным структурным плоскостям; “Chiara” Лэмса и Уокера – это приятное, медленное, почти болезненно запинаящееся эссе. Собственные композиции Фриппа на *Get Crafty* стоят гораздо выше сочинений его имитаторов – в них присутствуют настоящие форма, контур, внутреннее движение и последовательность, в отличие от иллюзии движения, создаваемой множеством быстрых нот. Наложённые друг на друга структуры в “Intergalactic Boogie Express”, применение резонанса открытых струн в “The Moving Force” и многие другие штрихи демонстрируют, что Фрипп до сих пор является (или являлся в 1988 г.) главным композитором Гитар-Крафта.

Но по большей части подход к ритму, структуре, гармонии и мелодии от пьесы к пьесе вполне равнозначен и взаимозаменяем – лёгкие вариации содержатся лишь в преобладающей стилистической теме. Почему же не включить в альбом побольше медленных и среднетемповых композиций Гитар-Крафта? Почему так мало подлинного гармонического разнообразия? Почему так много ослепительных остинато и так мало мелодического лиризма? Почему так мало структурных крещендо и диминуэндо? Так мало настоящих контрастов настроения и структуры в пределах одной пьесы?

Это сложные вопросы. Конечно, в таком артефакте, как *Get Crafty*, можно отметить относительный недостаток композиционного разнообразия, однако именно в ощущении того, что музыка исходит как бы из единого группового разума, есть что-то сверхъестественное – этот разум кажется намного больше суммы его составных частей. И мне кажется, что нет ничего изначально плохого в художественном движении, где единство стилистического языка достигается принесением в жертву самовыражения. Когда я был аспирантом, мы играли в такую игру: кто-нибудь играл какую-нибудь малоизвестную композицию Моцарта или Гайдна и спрашивал у других, что это за композитор – ведь манеры венских мастеров были очень похожи.

Вместо того, чтобы обвинять Фриппа в выращивании клонов, я не прочь напомнить читателю, что вся западная концепция композитора как творческой индивидуальности с большой буквы начинается примерно с Бетховена (1770-1827) – последователя Гайдна и Моцарта в классической традиции. Наверное, можно уверенно сказать, что до Бетховена композитор (пусть даже он имел некий привилегированный статус за счёт того, что ассоциировался с конкретными авторитетными институтами – церковью и аристократией) смотрел на себя (и естественно, рассматривался обществом) скорее как ремесленник, чем пророк; скорее как рабочий, чем как гений.

Таким образом мы возвращаемся к исходной точке – идее Гитар-Крафта как такового. На горизонте появляется новая (или обновлённая) концепция искусства: не индивидуалистическая, а общинная; не личностно-исповедальное искусство, отделённое от жизни подиумом, а коллективно воспринимаемое ремесло, смешивающееся с самой жизнью; не назначенные музыканты, развлекающие назначенных слушателей, а скорее музыканты-мастеровые, сотрудничающие с такими же, как они, людьми во всеобщей драме времени, тона, музыки, ритма; не «поколение я», а Земля-космический корабль.

И новые сообщества, воплощающие подобные взгляды в своей повседневной деятельности, производстве, обучении духу, ремеслу и искусству – возможно, Гитар-Крафт, со всеми своими очень человеческими слабостями, и есть одно из таких сообществ.

Шестьсот лет.

* * *

Глава 12. Объективное искусство.

Будь уверен, что вещи, достаемые с трудом, вносят в добродетель нечто больше, чем удовольствие.

-приписывается Пифагору.

Музыкальное наследие Фриппа

В каком-то смысле музыкальная индивидуальность Фриппа столь же трудноуловима, как и его личность. И в самом деле «Человек-Шизофреник» – ведь титан ревущей искажённой рок-гитары был также и весёлым озорником в Giles Giles & Fripp и “Ladies Of The Road”; энтузиаст авангардного джаза в “Groon” и сотрудник Кита Типпетта был и архитектором пейзажей амбиентной музыки в *Evening Star*, единомышленником Ино; классический британский прогресс-рокер альбомов *Lizard* и *Islands* превратился в видного специалиста по новой волне на *Exposure*, записях Blondie и League Of Gentlemen; посвящённый член белого соул-братства, шедший в одном ряду с Дэрилом Холлом, Дэвидом Боуи и Дэвидом Бирном, оказался попутчиком феминизма вместе с Roches; убеждённый Лес-Пол-технофил Фриппертроники и дирижёр минималистской «мировой музыки»/гамелана в King Crimson 80-х годов стал бескомпромиссным поборником новой акустической гитарной музыки с Лигой Крафти-Гитаристов.

Наш человек-шизофреник был всегда изобретателем в использовании того, что традиционные музыкальные аналитики называют «элементами» или «параметрами» музыки: формы, ритма, гармонии, тембра и мелодии:

Форма. Фрипп всегда демонстрировал живительно эмпирический подход к проблемам единства, разнообразия и целостности в музыкальной аргументации – он выдумывал новаторские, необычные формы из уважения к требованиям неповторимой музыкальной ситуации, конкретной пьесы, а не просто вливал мелодико-гармоническое содержание в уже существующие песенные формы (как часто бывает в популярной музыке и традиционном джазе). Хотя длина пьесы сама по себе не может служить показателем качества музыки, успешная реализация масштабных форм может быть одним из свидетельств композиционного воображения, и в этой области Фрипп иногда был достаточно убедителен – как, например, в рага-подобных мелодических разработках “No Pussyfooting”, сонатной чистоте “Starless”, непрерывной музыкально-поэтической эпопее *Exposure*.

Ритм. Фрипп один из немногих рок-музыкантов – можно припомнить ещё Пола Саймона и Фрэнка Заппу – постоянно сражавшихся с тиранией четвертей, т.е. четыре доли в такте, четыре такта во фразе. В большинстве его альбомов бурлят странные, сложные, переменчивые и перекрывающиеся метры – начиная с первых тактов “Schizoid Man”.

Гармония. Отношение Фриппа к гармонии проявляется в любопытном смешении наивности и усложнённости. С одной стороны, многие его ранние пьесы построены на обыкновенных, шаблонных аккордных прогрессиях – просто банальных, пусть и искусно поданных. С другой стороны, он исследовал множество линейных ладовых и целотонных/тритонных тональных структур и (особенно в King Crimson IV) блочно-выстраиваемых гармоний, описанных в главе 9. Яростный линейный контрапункт взят, очевидно, у Бартока; блочно-выстраиваемый подход к гармонии – вероятно, прямо заимствован у Стравинского. Я не имею твёрдого убеждения, что Фрипп вообще когда-либо разбирался с силой тяготения функциональной тональности. То есть, я не уверен, что он по-настоящему понимает гармонию в том смысле, в каком её понимали Бах или Бетховен: как силу первостепенной важности в артикуляции фраз, каденций, кульминаций и крупных форм. На некоторых сочинённых пьесах с *Red* (а также и в другой, более поздней его музыке) его увлекает не столько тональность, сколько ступенчатая структурная артикуляция, достигаемая при помощи других гармонических, структурных, ритмических и оркестровых средств.

Тембр. Фрипп с самого начала обнаруживал творческий и непредсказуемый подход к оркестровке и структуре – взгляните просто на разнообразие *звуков* во всех альбомах – от *In The Court Of The Crimson King* до *Get Crafty*. Этому обдуманному интересу к тембру сопутствует устрашающий контроль над производством записи, соединённый с согласованными усилиями, направленными на то, чтобы заставить даже студийные записи звучать как можно более «живо» – невероятный динамический диапазон в сочетании с абсолютным минимумом электронных «трюков» (избыточная реверберация, компрессия, наложение дорожек, звуковые эффекты, искусственно расширенные стереомиксы и т.д.). В отличие от своего друга Брайана Ино, Фрипп подчёркнуто не использует студию в качестве орудия композиции: он использует её для того, чтобы запечатлеть чувства живых музыкантов, играющих в реальном времени.

Мелодия. Несмотря на то, что некоторые элементы фрипповского гитарного стиля (со вкусом сыгранные аккордные пунктуации, способность играть очень быстро, очарованность шумовым потенциалом электрогитары) присутствовали уже в *The Cheerful Insanity Of Giles Giles & Fripp*, с годами его игра чудесно созрела и углубилась. Есть Фрипп-специалист по мощным аккордам (King Crimson III), Фрипп-тонкий акустический гитарист (Гитар-Крафт), Фрипп-гамеланский пуантилист (King Crimson IV), Фрипп-колорист (с Энди Саммерсом), Фрипп-ладовый мелодист на долгих нотах (Фриппертроника) и Фрипп-шероховатый линейный контрапунктист (все периоды).

С самого начала было ясно, что Фрипп имеет в своём распоряжении почти сверхчеловеческий набор навыков. Но в его случае вопрос никогда не ставился так: неужели он не может ошеломлять и поражать публику ослепительной скоростью и виртуозностью? Всем это было понятно с самого начала. Вопрос скорее был в том, как вытащить из этих убийственных приёмов *музыку*, как поставить всю эту атлетическую технику на службу высшему вдохновению – в отдельно взятой группе или в другой музыкальной ситуации. Фрипп столкнулся с той же дилеммой, что и Джон Маклафлин: теперь, когда я могу сыграть всё что угодно, что же я хочу сыграть, и почему? И мне думается, нужно

сказать, что временами обоим музыкантам удавалось отвечать на эти вопросы как к своему, так и к общему удовольствию – а бывали случаи, когда не удавалось. В случае Фриппа к успехам можно отнести, например, соло на “Sailor’s Tale” с *Islands* и 20-минутную рапсодию “The Heavenly Music Corporation” с *No Pussyfooting* – если вдуматься, обе эти пьесы требуют не столько технической виртуозности, сколько истинного вдохновения и способности слушать.

Один из полузащитников Cincinnati Bengals, команды, встречавшейся в Суперкубке 1989 г. с San Francisco Forty-Niners, похвастался спортивным журналистам, что может пробежать 50 ярдов существенно быстрее Джерри Райса – звезды-принимающего Niners. Райс ответил на эту колкость такими словами: «Это не лёгкая атлетика, а футбол.» В игре Райс одурачил защитника тонкими манёврами – скорость не стала защитой от артистизма. Сан-Франциско выиграл Суперкубок, а Райс получил награду как самый ценный игрок.

Композитор XVIII в. Иозеф Гайдн, говоря в зрелые годы о своих юношеских сочинениях, сказал: «Тогда я думал, что всё получилось, только если страница была забита нотами до отказа.» (Хьюз, Гайдн, 1970) Венский музыкальный революционер XX в. Арнольд Шёнберг говорил нечто похожее: «Паузы всегда хорошо звучат!» (Райх, Шёнберг, 1971)

Фрипп отдаёт себе отчёт в том, что когда что-то играешь, самое трудное – это знать, чего играть *не надо*. Одна, две или три ноты зачастую звучат более выразительно, чем 10, 20 или 30. Это одно из возможных толкований для его афоризма «Чти эффективность». (Монография афоризмов ГК) Фрипп, наверное, имел в виду что-то в этом роде, когда в одном из интервью 1989 г. использовал атлетическую метафору: «Может быть, внешний вид мастера Тай-Чи не равнозначен внешнему виду боксёрского поединка. Но я бы предпочёл смотреть, как мастер Тай Чи будет ничего не делать – это великолепно. Я могу видеть привлекательную сторону в зрелище двух здоровых мужчин, набрасывающихся друг на друга, но это всего лишь законное чувство.» (Дроздовски 1989, 31)

Фрипп как композитор и импровизатор

Я уже говорил, что музыка, в каком-то определённом смысле, может быть симпровизирована, а композиция – нет. По причинам, которые я сейчас постараюсь объяснить, со временем я стал считать, что качества Фриппа-музыканта более важны, чем талант Фриппа-композитора. Прежде всего, он сам неоднократно сетовал на то, что его лучшая музыка никогда не была записана – несмотря на то, что у него было на это более 20-ти лет благоприятных возможностей. Как мне кажется, этими словами он хочет сказать, что некое особое чувство, возникающее из непосредственного контакта музыканта и публики при живом исполнении, всегда куда-то исчезает из записанного отчёта об этом событии. Как мы видели, для Фриппа это особое качество более важно, чем сам звук – и оно вполне может присутствовать, даже если в музыкальном (т.е. композиционном) смысле происходящее на сцене не стоит доброго слова.

Для Фриппа это особое качество человеческого контакта есть первичная субстанция, сама «музыка»; организация же звукового материала («композиция») – вторичное средство. Такая позиция не удовлетворяет ту часть меня, что поддерживает ту идею, что некоторые музыкальные композиции изначально более интересны, правдивы, ценны, значительны и глубоки, чем другие. Эта часть меня склонна утверждать (не знаю, хорошо это или плохо), что практически в любом коротком четырёхчастном 12-тактном хорале Баха больше настоящего гармонического интереса (глубокого раскрытия тональных взаимоотношений), чем во многих длинных пьесах King Crimson; в *Прелюдии к дню фавна* Дебюсси больше тембральной живости и нюансов, чем во многих электронных саундскейпах Фриппа; в «Лунной сонате» Бетховена больше ритмического порыва и убедительных формальных построений, чем в любой фрипповской пьесе, основанной на сколь угодно сложных полиметрических процедурах. И если ранее я назвал *Exposure* фрипповским *Сержантом Пенпером*, то теперь я склонен сказать, что при окончательном анализе *Exposure* не дотягивает до этого уровня. Почему? Потому что контроль над всеми элементами композиции не столь совершенен. Отсюда один из возможных ответов на вопрос, почему King Crimson IV, по словам Фриппа, так и не «нашёл способа запечатлеть [свою лучшую музыку] на записи» – пьесы просто не были достаточно хороши композиционно.¹⁵

Если сравнивать композиционные усилия Фриппа с каноном западных музыкальных шедевров выглядит бессмысленным занятием, то я мог бы сказать, что он сам на это напросился. Историк во мне некоторые его замечания о традиции музыкального искусства кажутся самодовольными, своекорыстными, говорящими о плохой осведомлённости и излишне подстрекательскими, а также нацеленными (пусть и не совсем намеренно) на отвращение молодых музыкантов от тщательного изучения традиции – каковое изучение, по моему мнению, крайне необходимо многим молодым музыкантам, единственным эталоном для которых является рок вместе с современной индустрией популярной музыки.

Говоря более нейтрально, хочу сказать, что я стремлюсь к прояснению того, к чему же стремится Фрипп – и кажется, это не создание композиций как таковых, а скорее культивация некоего особого набора отношений между музыкой, музыкантами и публикой. Время от времени он прорывается сквозь пелену своих собственных теорий и попадает прямо в точку: «В тех случаях, когда вас возбуждает Орландо Гиббонс, или у вас изо рта идёт пена от классики японского кото, Хендрикс хватает вас за шиворот или поднимают на ноги Sex Pistols – неважно, кто – вы знаете, что в этот момент вы живы.» (Дери 1985, 56)

Можно сказать, что нам просто *нужны* не столько новые великие шедевры композиции, сколько просвещённые указания о том, как найти внутренний смысл музыки, одновременно являющийся человеческим опытом: как использовать музыку для того, чтобы ожить. И именно такие инструкции Фрипп в своей нелёгкой своеобразной манере пытался донести до нас все эти годы.

¹⁵ Да когда же, наконец, прекратят носиться с этим «Сержантом»? Уже терпения не хватает. Что – Getting Better, Fixing A Hole или When I’m 64 – это шедевры композиции? A Frame By Frame, The Sheltering Sky, Waiting Man – нет? – ПК >:-(((

Пифагорейский жрец

Связи между рок-музыкой и религиозными побуждениями столь многогранны, что по этому предмету были написаны целые книги – например, *Лестница в небо: Духовные корни рок-н-ролла* Дэйвина Сея и Мэри Нили. Музыка африканских племён, христианство Нового Света, вудуизм, блюз, госпел, кантри-музыка «Библейского Пояса»¹⁶, ритм-энд-блюз, рок-н-ролл: это одна непрерывная цепь. В главе «Слушайте, как стонет эта длинная змея» своей книги *Танцы теней в США* Майкл Вентура рассматривает связь рока с вудуизмом. Вудуизм, трудноопределимая смесь племенных ритуалов и христианского символизма, был, по словам Вентуры, «метафизическим достижением, столь же великим, как... построение шартрезского собора или написание Бхагавад-Гиты... Эти люди строили свои соборы и писали свои священные книги внутри своих тел при помощи системы, способной передаваться из поколения в поколение. Этой системой был ритм.» (Вентура, 115) Далее Вентура описывает подъём рок-н-ролла как месть телесной духовности, которую всячески старалась подавить общепринятая религия.

Литтл Ричард, Арета Фрэнклин, Рэй Чарльз, Стиви Уандер, Beatles, Боб Дилан, Вэн Моррисон, Карлос Сантана, Джон Маклафлин, Эрик Клэптон – список известных популярных исполнителей, увлекавшихся в то или иное время какой-нибудь религией, можно продолжать и продолжать. Но оставим в стороне эти всем известные случаи; современный музыкальный пейзаж вполне возможно сравнить с идеологической географией племенных связей – каждое племя имеет свой взгляд на истину, свои иконы, своих героев. Есть племя Grateful Dead, племя Барри Манилоу, племя хардкор-панка, племя нью-эйдж, племя академической и «обычной» музыки, племя джаза, племя танцевальных клубов, племя больших городов, племя Гитар-Крафта – одним словом, чего угодно. Каждое из этих племён, имеющее свои ритуалы и мифы, делает то же самое, что любая эффективная религия: помогает своим членам в поиске индивидуальности, определяет их место в космосе – при этом, вероятно, неизбежно столкновение с другими племенами, но совершенно определённо – со всегда присутствующей угрозой экзистенциальной бессмыслицы, хаоса, небытия.

Фрипп боролся со своими демонами во времена King Crimson, и в образе, можно сказать, жреца сфотографировался для обложки *The League Of Crafty Guitarists – Live!*. Он соединил гурджиевскую идею сознательного труда и намеренного страдания с христианско-православной идеей духовной боли. (Милковски 1985, 17) Он называл себя монахом музыкального мира (Дери 1985, 56) и писал, что индийская классическая и европейская средневековая музыка – это попытки «успокоить разум, чтобы он стал более восприимчивым к божественным влияниям.» (Фрипп 1981В, 41) Кроме того, существует целое учение Гитар-Крафта, в котором Фрипп играет центральную роль.

Вместо того, чтобы проводить параллели с общепринятыми религиями, в случае Фриппа будет, наверное, более убедительно вернуться во время, когда мир был в каком-то смысле гораздо моложе, чем сейчас. Примерно в VI в. до н.э. по земле ходила не имеющая исторических аналогий группа духовных лидеров; возможно, они не знали друг друга, но работали с одним общим источником коллективной энергии – для того, чтобы преобразить судьбу человечества. В Палестине разнообразные пророки передавали слово Божье Израилю; в Персии был Зороастр, основатель персидской религии; в Индии – Гаутама, т.е. Будда; в Китае – Конфуций и Лао-Цзы, основатель даосизма. Как раз в это время в Греции зарождалась классическая западная философия. Трудно считать эту сверхъестественную серию переворотов в сознании простым хронологическим совпадением.

Пифагор (около 582 – около 507 до н.э.) не оставил после себя сочинений, которые дошли бы до нас; тем не менее учёные, используя вторичные источники (начиная с Платона) составили волнующий образ этой основополагающей фигуры, которую традиционно считают отцом философии.

Пифагор лучше всего известен по двум доктринам: переселение душ (концепция, поразительно похожая на восточные представления о реинкарнации) и убеждение, что все вещи представляют собой числа (эта вера обретает особое значение в наш век квантовой физики, генетических кодов и оцифровки всей информации, в том числе и музыки).

Пифагор не разделял религию и науку, музыку и число. Применяя математику к изучению музыкальных интервалов, он обнаружил, что греческий лад может быть получен из пропорций, содержащих лишь числа от 1 до 4. Наиболее фундаментальный музыкальный интервал, октава, олицетворялся наиболее фундаментальным из всех числовых отношений, 1:2 (вибрирующая струна и струна половинной длины). Чистая кварта, как оказалось, была аналогом отношения 2:3 (струна и две трети её длины); архетипичное соотношение 3:4 было аналогом чистой квинты. Квинта минус кварта порождала целый тон.

(Любой, у кого есть гитара и рулетка, может легко повторить эпохальные эксперименты Пифагора. Серия имеет следующее продолжение: 4:5 – мажорная терция, 5:6 и 6:7 – разновидности минорных терций, затем идут секунды. Только в начале XVIII в. французский композитор Жан-Филипп Рамо обнаружил, что пифагорейские отношения интервалов соответствуют акустическим гармоникам колеблющихся объектов.)

Теперь уже должно быть ясно, что Фрипп полностью принимает идею связей между числами и музыкальными отношениями и видит в этих связях некую объективную математику, дающую ключ к устройству божественного космоса. Пифагор считается первым, кто стал называть мир словом *kosmos* (согласно *Философской Энциклопедии*, для Пифагора в этом слове «непередаваемым образом соединялись представление об упорядоченном устройстве или структурном совершенстве и понятие о красоте... Изучая это устройство, мы воспроизводим его в собственных душах, и философия становится уподоблением божеству – насколько это возможно в пределах наших смертных тел.» (Философская Энциклопедия, т.7, стр. 38)

Фрипп время от времени упоминал Пифагора в интервью – например, в отчёте о гастролях Лиги Джентльменов в журнале *Musician*, когда он писал о столь поразившем его руанском соборе: «И вот я опять сижу перед этой архитектурной симфонией, но у меня нет слуха... В понятиях западной культуры математика музыки исследовалась

¹⁶ Штаты на юге и среднем западе США – Теннесси, Арканзас, Кентукки и т.д. – ПК.

Пифагором... Этот собор олицетворял математическими положениями сочетания пропорций и расстояний некой формы вселенского порядка.» (Фрипп 1980Е, 34)

Фрипп – всего лишь один из тысяч западных музыкантов, обращавшихся к Пифагору в поисках источника своих нумерологических спекуляций и исторического подтверждения своих интуитивных озарений. Однако Пифагор не только разработал космическую математику. Перебравшись из родного Самоса в Кротону, он основал тайное общество, преследовавшее религиозные, политические и философские цели. Ритуалы этого общества имели много общего с мистериями Орфея – этот культ, по легенде, был основан знаменитым музыкантом Орфеем, преданным последователем Диониса, бога плодородия и вина. В пифагорейском обществе присутствовал аскетический элемент, и его последователи проводили различные ритуалы очищения. Его участники были связаны строгими правилами морального поведения и диетической практикой – есть мясо было запрещено, культивировалось уважение к животным. Вера в переселение душ вела к равному уважению к обоим полам – редкость в древнем мире. Похоже на то, что отсутствие сочинений самого Пифагора и его ближайших учеников было вызвано правилом секретности: Пифагор (как и Гурджиев, как и Фрипп) опасался законсервировать живое учение в простом писании.

Поэтому пифагорейство было по сути не абстрактной доктриной: это была школа практики, группа последователей, посвящённых в определённый образ жизни, лига приверженцев идей Пифагора – а эти идеи, как считалось, рождаются из видений в сознании учителей, откровений всей космической системы.

Хоть я и не совсем чужд иррационального опыта, выходящего за рамки феноменального (однажды мне почудилось, что у потолка в углу комнаты парит дух Гурджиева), я вовсе не хочу объявлять Роберта Фриппа перевоплощением Пифагора. Но в широком смысле параллели между пифагорейством и Гитар-Крафтом вполне очевидны: философия как образ действий, образ жизни; акцент на музыке и числах как распространителях абсолютной, объективно существующей истины; подозрительное отношение к записанным произведениям; важность правильной практики в моральном поведении; эзотерическая и аскетическая атмосфера; создание работоспособных каналов передачи религиозного побуждения, соединяющих оригинальные идеи с традиционными элементами – будь то Орфейские мистерии и древнегреческая мифология или азиатские и индонезийские подходы к исполнению музыки.

Сейчас слово «философия» (по крайней мере в академическом смысле) может иметь определённые побочные значения – тёмные, оторванные от жизни идеи, лингвистические исследования, чистая абстрактная мысль, чистая логика, отсутствие убедительного этического взгляда в мире, сталкиваемом с многочисленными насущно важными дилеммами в медицине, международных отношениях, генетических исследованиях, правах женщин, демографии, экологии и других областях. Немалая часть академической музыки XX в. – с её акцентом на формальной структуре за счёт звучания и доступности, с её тенденцией заниматься вопросами головы, а не души – представляет собой любопытную параллель всё возрастающему солипсизму многих отраслей современной философии.

В древние времена философия – а первое использование этого термина традиционно приписывается Пифагору – означала именно то, что подразумевает происхождение слова: любовь (*philos*) к мудрости (*sophia*).

Я всего лишь хочу сказать, что было бы вполне разумно рассматривать Фриппа как философа в первоначальном смысле этого слова.

Объективное искусство

Один из учеников в московском кругу Гурджиева сообщал об одном разговоре с ним, произошедшем в 1914 г. Гурджиев сказал: «Недавно в Петербурге я разговаривал с одним известным композитором. Из этого разговора я ясно понял, как бедно его знание в области истинной музыки, и как глубока пропасть его невежества. Вспомните Орфея, учившего знанию при помощи музыки, и вы поймёте, что я называю истинной или священной музыкой.» (Взгляды, 35)

Речь идёт о том самом Орфее, мифическом музыканте древних греков, чьему культу был обязан вдохновением Пифагор. Легенды говорят, что Орфей играл на лире так прекрасно, что успокаивал диких зверей, заставлял деревья танцевать и останавливал течение рек. Орфей также совершил путешествие в Гадес (Ад, подземный мир, край мёртвых) в обречённой на неудачу попытке вернуть свою жену Эвридику.

Гурджиев, очевидно, принимал элементы таких мифов за исторический факт, а не просто красочную аллегория. Он также поносил немощность современного западного искусства и музыки, рассматривая их как субъективный эксгибиционизм. По мнению Гурджиева, сила того, что он называл объективной музыкой, не имеет границ: «Может существовать музыка, от которой будет замерзать вода. Может существовать музыка, способная мгновенно убить человека. Библейская легенда о разрушении Иерихонских стен – это как раз легенда об объективной музыке. Обычная музыка, неважно какая, не разрушит стен, но объективная музыка в самом деле может это сделать. В легенде об Орфее есть намёки на объективную музыку, потому что Орфей при помощи музыки наделял людей знанием. Музыка заклинателей змей на Востоке – это подход к объективной музыке – конечно, очень примитивный... Если немного усложнить такую музыку, люди будут повиноваться ей.» (Успенский, 297)

Элементы этой доктрины объективной музыки можно найти, в несколько разбавленной форме, в классической греческой философии и музыкальной теории – там различные лады и настройки твёрдо идентифицировались с определёнными этическими или моральными характеристиками, такими, как сила, страсть или сладострастие.

По Гурджиеву, содержание западных симфоний, картин и романов – это субъективный психический хлам: «восприятие художником того или иного ощущения; формы, которыми он пытается выразить свои ощущения и восприятие этих форм другими людьми.» (Успенский, 26) Он весьма мрачно смотрел на такое искусство, считая, что оно достигает своего воздействия благодаря случайным ассоциациям в головах как художников, так и публики. Фрипп, как мы видели, смотрит на эту тему примерно так же: «Если музыкант заинтересован в самовыражении, то можно быть

уверенным, что ничего хорошего не выйдет... Там, где участвует самовыражение, музыкант занимается тем, что играет музыку. А вот когда музыка играет музыкантом, тогда и начинаются настоящие вещи.» (*Дроздовски 1989, 30*)

Гурджиев учил, что произведение объективного искусства будет производить одинаковый эффект на любого правильно подготовленного индивидуума, находящегося в его присутствии: он учил, что настоящее искусство – великий Сфинкс в Египте, некоторые древние статуи богинь и богов, произведения древней архитектуры – действует с математической однозначностью, и находится абсолютно вне влияния случайных субъективных ассоциаций. Однажды, во время путешествий по центральной Азии, Гурджиев вместе с другими Искателями Истины наткнулся на странную каменную фигуру в пустыне около Гиндукуша. Поначалу путешественники посчитали её просто археологической диковинкой, но мало-помалу были привлечены объективной геометрией статуи и начали шаг за шагом расшифровывать её смысл, пока не убедились, что в ней «содержится много разных вещей, большая, полная и сложная космологическая система... Мало-помалу мы поняли цель людей, создавших эту статую. Мы начали понимать их мысли, их чувства... Мы осознали смысл того, что они хотели передать нам через тысячелетия – и не только смысл, но все связанные с ним чувства и эмоции. Это действительно было искусство!» (*Успенский, 27*)

Мы, современные люди, можем отнестись к таким описаниям довольно скептически. Но если в гурджиевской доктрине объективного искусства есть хоть сколько-нибудь правды, мне кажется, что в наших системах музыкального образования кое-что нужно коренным образом изменить. Наверное, я отношусь к западной системе музыкального образования так же, как Беннетт относился к католической церкви: это огромное учреждение, хранящее тайну, которой оно не понимает. Многие отдельные учителя, наверное, терпеливо возвращают огонь понимания, но в обстановке всепроникающей темноты. Например, метод преподавания гармонии в стандартном курсе колледжа, основанный на стандартных текстах, настолько не стыкуется с истинным смыслом священной гармоническо-полифонической геометрии хоралов Баха – заложенное в них «послание» столь последовательно неправильно понимается, истолковывается или вообще упускается из виду – что я часто боюсь, выживет ли вообще сама традиция.

Когда Фрипп сетует на то, что в классической музыке «единственный самовыражающийся человек – это композитор», он говорит не о субъективном самовыражении, а об идее объективного искусства, в котором музыка – Музыка – говорит через музыканта, а не наоборот. (*Дроздовски 1989, 30*) Трудности – как концептуальные, так и практические – которые могут возникнуть в процессе обучения музыканта объективной музыке, громадны. Что представляют из себя словарь и грамматика объективной музыки? На каких исторических моделях – философских, мифологических, композиционных – должна основываться такая музыка? Какие дисциплинарные системы должны использоваться при подготовке музыкантов – дисциплины сердца, а также головы и рук? Какова должна быть истинная среда объективной музыки – концертный зал, рок-клуб, церковь, музей, коммуна, ашрам, городская улица, больница, приют для бездомных, тюрьма, пустыня, дом – может быть, всё это или что-то другое?

Одним из ответов на эти вопросы служит Гитар-Крафт. Ещё в 1980 г. Фрипп писал: «На Западе, где отсутствует традиция объективного искусства, люди, которых трогает «непохожесть» музыки, стараются на ощупь, интуитивно найти способ выражения этого символами наших культурных традиций – таких, как джаз, рок и электронная музыка... Я убеждён в том, что музыка обладает способностью радикально изменить гораздо больше в нас самих и в «мире», чем нам обычно кажется.» (*Фрипп 1980D, 33*)

Тетрактис Пифагора

- представляет числа 1, 2, 3, 4 и их сумму – 10 –
- "Источник и Корень Вечно Живой Природы" –

.

. .

. . .

. . . . _

Библиография

Сокращения:

BB – Billboard

DB – Down Beat

GP – Guitar Player

MM – Melody Maker

MPL – Musician, Player and Listener

RS – Rolling Stone

VV – Village Voice

- Albertson, Chris. "Record Reviews: *In the Court of the Crimson King*." *DB* 37 (Feb. 5 1970): 20.
- Arieti, Silvano. *Creativity: The Magic Synthesis*. New York: Basic Books, 1976. 448 pp.
- Ayres, Bill. "The Spirituality of Rock." *The Catholic World* (Jan./Feb. 1989): 39.
- Bangs, Lester. "Records: *Islands*." *RS* 103 (March 2 1972): 58.
- _____. "'Rosco' Fripp's Funky Tape-Loop." *VV* (April 18 1980): 59.
- Barber, Lynden. "Crimson: Back to Division One." *MM* 56 (Sept. 26 1981): 5. Barber 1981A.
- _____. "Enforcing Discipline: King Crimson, *Discipline*." *MM* 56 (Sept. 26 1981): 20. Barber 1981B.
- _____. "Albums: Too Much Pussyfooting: *I Advance Masked*." *MM* 57 (Oct. 2 1982): 18.
- _____. "Albums: *Three of a Perfect Pair*." *MM* 59 (April 14 1984): 27.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Translated from the French by Annette Leavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967. 111 pp.
- Beer, Stafford. *Platform for Change: A Message from Stafford Beer*. London and New York: Wiley, 1975. 457 pp.
- Bennett, John G. *Gurdjieff: Making a New World*. London: Turnstone, 1973. 320 pp.
- _____. *Witness: The Autobiography of John G. Bennett*. Charles Town, W. Va.: Claymont Communications, 1983. 380 pp.
- Bergman, Billy, and Richard Horn. *Recombinant DoReMi: Frontiers of the Rock Era*. New York: Quill, 1985.
- Blacking, John. *How Musical Is Man?* Seattle: U. of Washington Press, 1973. 116 pp.
- Bloom, Michael. "Is Robert Fripp Really Exposed? An Awesomely Hollow Sound." *RS* 298 (Aug. 23 1979): 56.
- Bourne, Mike. "Record Reviews: King Crimson, *Islands*." *DB* 39 (April 13 1972): 22.
- Brooks, William. "On Being Tasteless." *Popular Music 2: Theory and Method*. Edited by Richard Middleton and David Horn. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. pp. 9-18.
- Carson, Tom. "Records: *God Save the Queen/Under Heavy Manners*." *RS* 322 (July 24 1980): 56.
- Cohen, Debra Rae. "Robert Fripp Climbs the Heap." *VV* (Nov. 11 1981): 57.
- Coomaraswamy, Ananda K. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York: Dover, 1956. 146 pp.
- Corbett, Jerry. "King Crimson." *Beetle* (July 1973): n.p.
- Crowe, Cameron. "King Crimson's Fripp: 'Music's Just a Means for Magic.'" *RS* 149 (Dec. 6 1973): 22.
- D., B. "King Crimson Click in America." *MM* 44 (Nov. 15 1969): 16.
- Dallas, Karl. "Caught in the Act: Robert Fripp, ICA, London." *MM* 55 (Oct. 4 1980): 47.
- _____. "King Crimson: Venue, London." *MM* 56 (Oct. 17 1981): 22.
- _____. "Disciplinary Action: Karl Dallas Goes to Holland to Meet the Born-Again King Crimson." *MM* 56 (June 19 1982): 27.
- Darling, Cary. "Talent in Action: King Crimson, Greek Theatre, Los Angeles." *BB* 94 (Sept. 11 1982): 35.
- _____. "Summers and Fripp Go Multi-Media: Two Guitarists Team Up for 'Advance Masked' Project." *BB* 94 (Oct. 2 1982): 48.
- Davis, Michael. "Records: Bobby Go Loop-de-Loop, Terry Go Loop-de-Li: Robert Fripp, *God Save the Queen/Under Heavy Manners*; Terry Riley, *Shri Camel*." *Creem* 12 (July 1980): 54.
- DeCurtis, Anthony. "Fripp, Lord of Discipline." *Record* 3 (May 1984): 20.
- Dery, Mark. "Fripp: the 21st Century Schizoid Man Sounds Off." *Record* (Nov. 1985): 51.
- Diliberto, John. "Record Reviews: Robert Fripp: *Let the Power Fall*." *DB* 49 (Jan. 1982): 33.
- _____. "Reviews: *Three of a Perfect Pair*." *DB* 51 (July 1984): 45.
- _____. "Zen and the Art of Fripp's Guitar." *Electronic Musician* (June 1987): 48.
- Dillard, Annie. *The Writing Life*. New York: Harper & Row, 1989. 111 pp.
- Doerschuk, Robert L. "Brian Eno: On Simplicity, Context, and the Necessity of Urgency." *Keyboard* 158 (June 1989): 82.
- Dove, Ian. "Fripp: After King Crimson, the Apocalypse." *RS* 176 (Dec. 19 1974): 14.
- Driscoll, J. Walter, and the Gurdjieff Foundation of California. *Gurdjieff: An Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1985. 363 pp.
- Drozdzowski, Ted. "Robert Fripp: A Plectral Purist Answers the Dumb Questions." *Musician* (Feb. 1989): 28.
- Edwards, Paul, ed. *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan and the Free Press, 1967. 8 vols.
- Eldridge, Royston. "Dissent in the Court of King Crimson." *MM* 45 (Jan. 17 1970): 13.
- Ellul, Jacques. *The Technological Society*. Translated from the French by John Wilkinson. New York: Vintage, 1964. 449 pp.
- _____. *The Theological Foundation of Law*. Translated from the French by Marguerite Wieser. New York: Seabury, 1969. 140 pp.
- Eno, Brian. "Pro Session: The Studio as Compositional Tool – Part I." *DB* (July 1983): 56.
- Epictetus. *The Golden Sayings of Epictetus*. Translated by Hastings Crossley. The Harvard Classics. Danbury, Connecticut: Grolier, 1980. 345 pp.

- Fallon, B.P. "Give King Crimson Six Months." *MM* 44 (July 12 1969): 7.
- Farber, Jim. "Robert Fripp: The Untold Story." *Creem* 10 (Nov. 1978): 26.
- Festiner, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press, 1957. 291 pp.
- Fleischmann, Mark. "High C with Mr. Fripp: Our Reporter Sits in on a Master Class." *Guitar World* (Nov. 1986): 86.
- Fletcher, Gordon. "Records: *Starless and Bible Black*." *RS* 162 (June 6 1974): 70.
- Freff. "Crimson: Organizing Conflict in Time and Space." *Musician* 70 (Aug. 1984): 28.
- Fricke, David. "Crimson's Fripp Challenges the Dinosaur." *Feature* 96 (May 1979): 25.
- _____. "Records: *The League of Gentlemen*." *RS* 345 (June 11 1981): 59.
- _____. "Old Cult Groups Never Die (They Just Become More Popular): King Crimson Hits the Road." *Trouser Press* 71 (March 1982): 22.
- _____. "Reviews: *Three of a Perfect Pair*." *Musician* 67 (May 1984), 82.
- Fripp, Robert. "Speaking of Jimi." *GP* 9 (Sept. 1975): 7.
- _____. Liner notes to *The Young Persons' Guide to King Crimson*. Editions EG EGKC 10, 1976.
- _____. "Moving Off Center: New Concepts in Stereo Mixing." *MPL* 22 (Jan. 1980): 26. Fripp 1980A.
- _____. "The New Realism: A Musical Manifesto for the 80s." *MPL* 22 (Jan. 1980): 34. Fripp 1980B.
- _____. "The Vinyl Solution." *MPL* 24 (April-May 1980): 34. Fripp 1980C.
- _____. "Creativity: Finding the Source." *MPL* 25 (June-July 1980): 33. Fripp 1980D.
- _____. "Touring with Fripp." *MPL* 26 (Aug. 1980): 34. Fripp 1980E.
- _____. "Guitarists on Hendrix, Guitars, Amps, Solos, and Performance." *MPL* 27 (Sept.-Oct. 1980), 62. Fripp 1980F.
- _____. "Touring: The Troubadour Today." *MPL* 28 (Nov. 1980): 38. Fripp 1980G.
- _____. "The Musician in Politics." *MPL* 29 (Dec. 1980): 30. Fripp 1980H.
- _____. "Bootlegging, Royalties, and the Moment." *MPL* 32 (April-May 1981): 28. Fripp 1981A.
- _____. "The Diary of the Return of King Crimson." *MPL* 37 (Nov. 1981), 40. Fripp 1981B.
- _____. "The Diary of King Crimson, Part II." *MPL* 38 (Dec. 1981), 44. Fripp 1981C.
- _____. "The Diary of King Crimson, Part III." *MPL* 39 (Jan. 1982): 35. Fripp 1982A.
- _____. "John McLaughlin with Robert Fripp: Coffee and Chocolate for Two Guitars." *MPL* 45 (July 1982): 52. Fripp 1982B.
- _____. "Fripp Strikes Back!" *Musician* 131 (Sept. 1989): 8. Fripp 1989A.
- _____. "Guitar Craft: The Resonance of Rightness." *GP* (Dec. 1989): 123. Fripp 1989B.
- _____. "Guitar Craft: The Principle of Balance." *GP* (Jan. 1990): 114. Fripp 1990A.
- Fripp, Robert: see also Guitar Craft.
- Fritz, Steve. "Yogi Bob: Relaxing with Robert Fripp." *Option* (July-Aug. 1986): n.p.
- Garbarini, Vic. "Robert Fripp." *MPL* 19 (Aug. 1979): 30.
- _____. "Rude Boys: An Interview with Joe Strummer and Robert Fripp." *MPL* 33 (June 1981): 50.
- _____. "Summers, Fripp: An Odd Couple Takes Sanctuary." *Musician* 74 (Dec. 1984): 36.
- _____. "Robert Fripp." *Musician* 100 (Feb. 1987): 88.
- Gerber, Robert. "Guitar Craft Systematics." *Impressions* 4 (Spring 1986): 11.
- _____. "Guitar Craft Systematics, Part II." *Impressions* (Summer 1986): 20.
- _____. "The Six Triads of a Musical Performance." *Unis Journal* 1 (Fall 1987): 53.
- Giles, Mike. "Good Day from a Very Homesick Scribe." *MM* 44 (Dec. 20 1969): 23.
- Grabel, Richard. "Robert Fripp's Chocolate Cake Discipline: In the Court of the Crimson King, Phase II." *Creem* 13 (Feb. 1982): 22.
- Grant, Steven. "Brian Eno Against Interpretation." *Trouser Press* (Aug. 1982): 27.
- Groome, Carle. "Reviews: Robert Fripp and the League of Crafty Guitarists: *Live!*" *Ear* 12 (June 1987): 26.
- Guitar Craft. "The Act of Music" in three parts. Also labelled "Guitar Craft Monograph One (A)," "One (B)," and "One (C)." Feb. 18 1988. Unpaginated.
- _____. "Guitar Craft Newsletter" (irregular). With and without the "Newsletter" title, Fripp has been writing open letters to Crafties-at-large since 1985.
- _____. "The Art of Craft: Guitar Monograph II." Sept. 1988. Unpaginated.
- _____. "An Introduction to Guitar Craft: GC Pamphlet I." Sept. 3 1988. Actually titled "GC Phamphlet I," I have it on authority that this was a printer's error.
- _____. "Guitar Craft Monograph III: Aphorisms." Oct. 27 1988.
- Gurdjieff, George Ivanovich. *Meetings with Remarkable Men*. New York: E.P. Dutton, 1969. 303 pp.
- _____. *Beelzebub's Tales to His Grandson: An Impartial Criticism of Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1974. 3 vols.
- _____. *Views from the Real World: Early Talks in Moscow, Essentuki, Tiflis, Berlin, London, Paris, New York and Chicago, As Recollected by His Pupils*. New York: E.P. Dutton, 1975. 276 pp.
- _____. *Life is Real Only Then, When "I Am."* New York: E.P. Dutton, 1978. 177 pp.
- Hadley, Frank-John. "Record Reviews: *God Save the Queen/Under Heavy Manners*." *DB* 47 (Dec. 1980): 40.
- Hajdu, David. "Home-Grown Rock & Roll: Taping Tips from the Pros." *RS* 300 (Sept. 20 1979): 78.
- Heckman, Don. "Reviews: *Islands*." *Stereo Review* (June 1972): 101.
- Hoffmeister, Mark, and Joy Williams. "King Crimson: Sounding the Depths." *Artist Magazine* 2 (Sept. 1984): 8.
- Holden, Stephen. "Daryl Hall: 'Sacred Songs' and Bubblegum." *RS* 318 (May 29 1980): 20.
- Iamblichus of Chalcis. *Iamblichus' Life of Pythagoras*. Translated from the Greek by Thomas Taylor. London: John M. Watkins, 1965. 252 pp.
- Jenkins, Mark. "Reviews: *Bewitched*." *MM* 59 (Sept. 22 1984): 29.
- Jones, Allan. "Riding on the Dynamic of Disaster." *MM* 54 (April 28 1979): 19. Jones 1979A.

- _____. "Frippertronics without Tears: Robert Fripp, Virgin Record Shop, New Oxford Street." *MM* 54 (May 5 1979): 40. Jones 1979B.
- _____. "Serious Business: *God Save the Queen/Under Heavy Manners*." *MM* 55 (March 15 1980): 29.
- Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. Recorded and edited by Aniela Jaffe. Translated from the German by Richard and Clara Winston. New York: Pantheon, 1963. 398 pp.
- Kenton, Gary. "Records: *Exposure*." *Creem* 11 (Sept. 1979): 56.
- Kirby, Fred. "Concert Reviews: Procol Harum (5), King Crimson (4), Yes (5)." *Variety* 265 (Dec. 1 1971): 46.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4), Flying Burrito Bros., Redbone (4)." *Variety* 266 (Feb. 23 1972): 56.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4), Spooky Tooth (5), Strawbs (5)." *Variety* 270 (May 9 1973): 245. Kirby 1973A.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4), Steelwind (5)." *Variety* 272 (Sept. 26 1973): 16. Kirby 1973B.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4), Robin Trower (3)." *Variety* 274 (May 8 1974): 272.
- Kirk, Cynthia. "New Acts: Robert Fripp, Songs, Instrumental." *Variety* 295 (Aug. 1 1979): 78. Kirk 1979A.
- _____. "Fripp 'Anti-Tour' Unconventional, But Artist Says It Proves Point." *Variety* 296 (Aug. 8 1979): 59. Kirk 1979B.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4)." *Variety* 305 (Dec. 9 1981): 66.
- _____. "Concert Reviews: King Crimson (4), Philip Wellford." *Variety* 315 (June 13 1984): 72.
- Kozak, Roman. "Together Again: Fripp, King Crimson." *BB* 93 (Sept. 12 1981): 10.
- Lee, Craig. "Robert Fripp and His Crafty League at Bogart's." *Los Angeles Times* (Jan. 20 1989, Part VI): 14.
- Lehman, Michael. "At the Door of the Magus." *Rock* (Sept. 10 1973): 12.
- Lennon, John. *In His Own Write*. New York: Simon and Schuster, 1964. 79 pp.
- Lewis, Alan. "Caught in the Act." *MM* 44 (Oct. 15 1969): 6.
- Loder, Kurt. "Performance: Robert Fripp Returns to Form – His First Band Since King Crimson: The League of Gentlemen, Irving Plaza, New York City." *RS* 325 (Sept. 4 1980): 60.
- Lossky, Vladimir. *Mystical Theology of the Eastern Church*. London: J. Clarke, 1957. 252 pp.
- Melody Maker. "New Year Pop Shocks: King Crimson Lose Two Members." *MM* 45 (Jan. 3 1970): 1. *MM* 1970A.
- _____. "Haskell Quits Crimson." *MM* 45 (Nov. 7 1970): 3. *MM* 1970B.
- Malamut, Bruce. "Records: *Starless and Bible Black*." *Crawdaddy*. 39 (Aug. 1974): 69.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Translated from the French by John Satterfield. Paris: A. Leduc, 1956. 2 vols.
- Milano, Brett. "Robert Fripp, Speaking." *Tower Records' Pulse* (Nov. 1985): 34.
- Milkowski, Bill. "Fripp: 'I Take My Iconic Role of Being Robert Fripp, Public Guitarist, Quite Seriously.'" *Guitar World* (Sept. 1984): 28.
- _____. "Robert Fripp: Discipline in Another Dimension." *DB* (June 1985): 16.
- Morthland, John. "Records: *In the Court of the Crimson King*." *RS* 49 (Dec. 27 1969): 60.
- Mulhern, Tom. "Review: *Discipline*." *GP* 16 (Feb. 1982): 140. Mulhern 1982A.
- _____. "Review: *Beat*." *GP* 16 (Sept. 1982): 126. Mulhern 1982B.
- _____. "Review: *I Advance Masked*." *GP* 17 (Jan. 1983): 124.
- _____. "Robert Fripp on the Discipline of Craft and Art." *GP* 20 (Jan. 1986): 88. Mulhern 1986A.
- _____. "Robert Fripp [on Roland guitar synthesizers]." *GP* 20 (June 1986): 119. Mulhern 1986B.
- Niester, Alan. "Records: *Larks' Tongues in Aspic*." *RS* 142 (Aug. 20 1973): 82.
- Nobles, Barr. "Fripp Fills Stage with Guitars." *San Francisco Chronicle Datebook* (Jan. 17 1989): E1.
- Ochs, E. "King Crimson Makes Rock Turn Red." *BB* 81 (Dec. 6 1969): 22.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. London and New York: Methuen, 1982. 201 pp.
- Orme, John. "In the Hall of the Crimson King." *MM* 52 (Sept. 17 1977): 29.
- _____. "Drive to Nowhere: Robert Fripp: 'The League of Gentlemen.'" *MM* 56 (March 14 1981): 18.
- Ouspensky, P.D. *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*. New York: Harcourt, Brace & World, 1949. 399 pp.
- Palmer, Robert. "King Crimson: Despite Upheaval the Band Plays On." *New York Times* (May 20 1984 II): 25. Palmer 1984A.
- _____. "Reticent Rock Guitarists Are Edging Into the Spotlight." *New York Times* (Sept. 30 1984 II): 25. Palmer 1984B.
- Pareles, Jon. "Robert Fripp Drives (to 1981) (He Says)." *VV* 24 (July 2 1979): 49.
- Peel, Mark. "King Crimson's Welcome Return: A Germinal Band Back Better than Ever." *Stereo Review* 47 (Feb. 1982): 71. Peel 1982A.
- _____. "King Crimson's 'Beat': An Unbeatable Combination of Poetic Words and Strong, Rhythmic Music." *Stereo Review* 47 (Nov. 1982): 72. Peel 1982B.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York: Norton, 1961. 287 pp.
- Piccarella, John. "Robert Fripp Thrives on a Loop." *VV* 23 (Feb. 13 1978): 54.
- _____. "Records: *Discipline*." *RS* 363 (Feb. 18 1982): 51.
- Pritchard, Stephe and Thos. Brooman. "Discipline: The Robert Fripp Interview." *Recorder Three* (1981), n.p. (Bristol, album/magazine.)
- Puterbaugh, Parke. "Records: *Three of a Perfect Pair*." *RS* 421 (May 10 1984): 56.
- Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass., and London: Belknap Press of Harvard University Press, 1986. 942 pp.
- Rea, Steven X. "Reviews: *I Advance Masked*." *High Fidelity* 32 (Dec. 1982): 87.
- Richardson, Ken. "Special CD Report: King Crimson." *High Fidelity* 37 (Oct. 1987): 83.
- "Rock." "It Beats Sominex Anytime ... Let a King Crimson Interview Bore You to Sleep." *Rock* (June 1974): 10.
- Rockwell, John. "The Odyssey of Two British Rockers." *New York Times* (July 23 1978, II): 16.

_____. "Rock: King Crimson Plays Concert." *New York Times* (June 28 1984, III): 17.

Rosen, Steve. "King Crimson's Robert Fripp." *GP* 8 (May 1974): 18.

_____. "The Evolving Court of the Crimson King." *Record Review* (Aug. 1983): 19.

Rush, George. "Brian Eno: Rock's Svengali Pursues Silence." *Esquire* 98 (Dec. 1982): 130.

Salewicz, Chris. "In the Court of the Crimson Kings." *Let it Rock* (Sept. 1973): 36.

Schaefer, John. *New Sounds: A Listener's Guide to New Music*. New York: Harper & Row, 1987. 297 pp.

Schillinger, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*. New York: C. Fischer, 1964. 2 vols.

Schruers, Fred. "Robert Fripp's Public Exposure: The Return to 'An Intelligent Way of Listening.'" *RS* 296 (July 26 1979): 16.

Schumacher, E.F. *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. New York: Harper & Row, 1975. 290 pp.

Seaker, Meg, Richard Lehnert, and Merridee Shaw. "Dancing on the Edge: Keith Jarrett on Music and Art." *East West Journal* (Boston, (Oct. 1981): 26.

Seay, David, with Mary Neely. *Stairway to Heaven: The Spiritual Roots of Rock'n'Roll*. New York: Ballantine, 1986. 355 pp.

Seiler, Carol. "Talent in Action: King Crimson, the Flying Burrito Brothers, Redbone." *BB* 84 (Feb. 26 1972): 16.

Sofronii, Archimandrite. *The Monk of Mount Athos: Staretz Silouan, 1866-1938*. Translated from the Russian by Rosemary Edmonds. London: Mowbray, 1973. 124 pp.

Song Talk 1989. "The Best of '88." *Song Talk* (Spring 1989): 3.

Stern, Chip. "Records: *Beat*." *RS* 374 (July 22 1982): 50.

_____. "Obsessive Progressive." *VV* 29 (June 1984): 74.

Stubbs, David. "Albums: Robert Fripp and the League of Crafty Guitarists: *Live!*" *MM* 61 (Oct. 4 1986): 32.

Summers, Andy (as told to Jas Obrecht). "My New LP with Robert Fripp." *GP* 18 (Oct. 1984): 10.

Taylor, Barry. "Talent in Action: King Crimson, Robin Trower." *BB* 86 (May 18 1974): 23.

Twigg, Geoff, and Penny Braybrooke. "A Crafty Guitarist." *Guitarist* (Aug. 1986): 25.

Tyler, Tony. "Working with Fripp was a Pushover – Real Laid Back." *New Musical Express* (Jan. 11 1975): 26-7, (Jan. 18 1975): 28.

Van Lustbader, Eric. "King Crimson: Red-y for Success." *Zoo World* (Aug. 2 1973): 16.

Vare, Ethlie Ann. "Talent in Action: King Crimson." *BB* 96 (June 23 1984): 47.

Ventura, Michael. *Shadow Dancing in the U.S.A.* Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1985. 232 pp.

Vorda, Allan. "Avoiding Boxes: An Interview with Steve Reich." *Cum Notis Variorum: The Newsletter of the Music Library, University of California, Berkeley* 131 (April 1989): 13.

Walls, Richard C. "Records: *Beat*." *Creem* 14 (Oct. 1982): 57.

Walters, Charley. "Records: *USA*." *RS* 192 (July 31 1975): 63.

Watts, Michael. "Matching Head, Hips and Heart: Robert Fripp: 'Exposure.'" *MM* 54 (April 21 1979): 19.

_____. "The Devil in Mr Fripp." *MM* 55 (March 15 1980): 22.

Welch, Chris. "Doomwatch." *MM* 45 (May 16 1970): 20.

Wenner, Jann, ed. *Lennon Remembers: The Rolling Stone Interviews by Jann Wenner*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1971. 189 pp.

Whitburn, Joel. *The Billboard Book of Top 40 Albums*. New York: Billboard, 1987. 330 pp.

Williams, Richard. "Bob Fripp, Keith Tippett and Crimson's Resurrection." *MM* 45 (March 28 1970): 19.

_____. "Robert Fripp of King Crimson." *Jazz and Pop* 10 (March 1971): 23.

_____. "Frippertronics Without Tears: Robert Fripp, Pizza Express, Notting Hill Gate." *MM* 54 (May 5 1979): 40.

Young, Jon. "Reviews: *I Advance Masked*." *Trouser Press* 9 (Dec. 1982): 45.

* * *

Приложения (От переводчика)

1. The Recorder Three Fripp Interview, 1980

РФ: Почти два года назад я завтракал в Нью-Йорке с одним из Кружащихся Дервишей, перкуссионистом... первые три года обучения игры на барабанах он не прикасался к своему инструменту, и это целая традиция; например, обучение Суфийских флейтистов – они тысячу дней играют одну ноту на басовом конце флейты – они могут думать о любых нотах, по желанию, но играть могут только одну эту, а после этого могут происходить другие вещи. Так что та музыка, что я делал в последнее время, была очень в этом духе.

Идея состоит в том, что требуется понимание, которым обладает Восток, и знание, которым обладает Запад – так это формулировал Гурджиев и именно этого он старался достичь – он пытался найти синтез. Потом есть другие идеи – что течения движутся, и что эти течения в настоящее время находятся на Западе. Но интересна идея этнической музыки, приходящей на территорию рока; я хочу сказать, что классическая музыка XX века – это рок, и по происхождению это Афро-американская музыкальная форма; в том же самом смысле, как период классицизма был австро-богемским, барокко было итальянским, период романтизма в основном немецким, импрессионизм в основном французским, а музыка Возрождения – в основном фламандской. Так вот, сильная музыка XX века – это на самом деле не Шёнберг и всё остальное прочее; это безнадёжная ошибка, и основания для такого утверждения самые существенные (хотя Шёнберг обладал замечательной целостностью и т.д.), тем не менее в музыкальном отношении это не так насущно, как рок-н-ролл, на самом деле; вот почему все мы ходим на рок-концерты, а не на Шёнберга. Также именно поэтому эта музыка очень редко исполняется на публике – никто не пойдёт её слушать. Все дилеммы, все главные противоречия за последние... два-три десятилетия в так называемой классической музыке состоят в том, что она никому не нравится. Так что в любом случае, состоятельной музыкальной формой XX века является Афро-американская форма, которую представляют джаз и рок-н-ролл – которые сами по себе этническая музыка, если хотите. У меня тут есть записи музыки из Ганы – поп-музыки, которая ушла в Америку и вернулась обратно, и которая была раньше и будет после любых примеров. Пластинка TALKING HEADS и новая пластинка Брайана Ино и Дэвида Бирна, как мне кажется, важные записи – гораздо более из-за природы идей и влияния, которое эта музыка будет иметь в будущем, чем из-за фактической реализации идей. Молодые музыканты, работающие в этой области, испытывают трудности, связанные с идеями некомпетентности и возможности создавать музыку, не будучи музыкантом. Я думаю, эти идеи очень важны в качестве политического заявления – музыка стала очень зависимой от техники, не только для рок-музыканта, т.е. студийного музыканта, от которого ожидают, что он владеет определённым числом технических приёмов, риффов и т.д. Но ведь стало невозможным играть музыку в классическом смысле, пока не проведёшь где-то семь лет в консерватории – и даже потом, после 15-ти лет в качестве аккомпаниатора и оркестранта, тебе, вероятно, уже не будет доставлять такое уж удовольствие играть музыку, так что придётся учиться – а за этим может последовать крушение всех надежд. Так вот немусыкант и говорит: «Я не могу играть в рамках ваших определённых правил, в которых музыканту отводится роль не принимающего никакого участия в творческом процессе секвенсора, хоть даже и наделённого душой, и если я некомпетентен, чтобы играть согласно этим правилам, я сыграю единственный известный мне аккорд – и ВОТ ОН! Всё, что у меня есть, входит в этот один аккорд.» И я считаю, это очень важно – это вновь устанавливает тот принцип, что музыкант может быть творчески вовлечён в ту музыку, что он играет.

Только около...после 1820-30 годов эта идея вошла в обращение. Когда Моцарт и классическая команда приходили с новым скрипичным концертом к своему другу-скрипачу, жившему на той же улице, он играл его раз и брал это как основу для исполнения – и он не играл его нота в ноту; если бы он сделал так, Моцарт сказал бы: «Эй, что ты делаешь – неужели с этим нельзя сделать ничего большего?» – а теперь такое исполнение обладает святостью Священного Писания!

РТ: Это вопрос оставления места для творчества.

РФ: Ну, с этим можно работать по-разному; например, Англо-саксонская поэзия по крайней мере на 70% опиралась на формулы. По крайней мере – а скорее всего, на 95-98%. Таким же образом и в рок-н-ролле уже есть все ходы (особенно в области блюза), и нет вопроса об изобретении нового словаря или даже новой гармонии, даже каких-то новых тем для слов песни; вопрос состоит в том, что всё уже есть – у всех есть доступ к одинаковому материалу, а теперь – кто с этим что-нибудь сделает? И постоянно находится кто-нибудь, кто просто сыграет эту ноту немножко по-другому, кто найдёт какую-нибудь особенность внутри ноты, а не снаружи музыкальной структуры; и это считается новым. Другими словами, новая музыка – это не стиль, это качество. Таким образом, человек, бьющий по одному аккорду с силой и убеждённо, может быть столь же музыкантен, как и человек, владеющий десятью тысячами аккордов и играющий их в изобилии – все они неправильные.

Однако следующий шаг – это разработать массу технических приёмов и профессиональных тонкостей, чтобы правильно обращаться со свободой, которая у нас теперь есть. Когда попадаешь в так называемую этническую область, как например, TALKING HEADS или Ино\Бирн (есть и другие – хотя бы ADAM & THE ANTS), нужно настоящее умение, чтобы играть эти дела. Если бы ты учился этому в Бали, в Гамеланском оркестре, то в этом принимала бы участие вся деревня, и ты, двухлетний, сидел бы на коленке у отца, и он бы вложил в твою руку колотушку и показал, что надо делать – это как учиться ездить на велосипеде. Так как Западным музыкантам вроде как не повезло и мы учимся этому процессу головой, рок-н-ролл постигается гораздо более натуральным способом, но при этом отделён от всей массы традиционной техники. Западный музыкант по настоящему сможет играть “этническую музыку” только после 12-

13-ти лет обучения, потому что это нелегко. Много европейской народной музыки играется в смешных размерах – одиннадцатых, семнадцатых, тринадцатых – и об этом никто особо не думает, просто играют.

РТ: Да, венгры считают своим естественным ритмом пять, правда?

РФ: Я тоже (*отбивает ритм ногами*). Не надо об этом думать, всё совершенно естественно – чтобы сделать это, надо быть барабанщиком. Это естественно, но думаю, я потратил порядочно лет, работая над этим, прежде чем этот ритм стал естественным.

РТ: Кажется, вы уводите свою музыку из обычных аудиторий, где люди платят свои четыре бакса или что-нибудь в этом роде, чтобы увидеть вас в этом особом месте. Вы играете, пока вам постригают волосы, в ресторанах...

РФ: Ну, вы знаете, нам крупно не повезло. И все мы знаем это, и что же нам с этим делать? И это мой ответ – выражаемый разными способами и на разных уровнях. Я думаю, что в Третьем Мире и в “этнических культурах” с музыкой обращаются с гораздо большим уважением, чем мы; слушать “музычку” – это отвратительно, этим можно себе навредить. В музыкальных взаимоотношениях существуют три главных условия – исполнитель, слушатель и сама музыка; на концертах Фриппертроники я предположил, что, прежде всего, аудитория принимает на себя ответственность за то, что у неё есть уши – т.е., активное восприятие. Я сказал: “Послушайте, я здесь не для того, чтобы позировать – так что мне не кажется, что мне следует вас развлекать и что вы должны откинуться и ждать, пока вас развлекут!” В конце концов, многие из этих концертов были бесплатны, а если и была цена на билеты, то она была достаточно умеренной, так что – “приходите и выполняйте свою долю работы”. Итак, аудитория принимает на себя ответственность за восприятие, а исполнитель принимает ответственность за то, что он будет служить посредником в качественной взаимосвязи между слушателями, исполнителем и музыкой – то есть исполнитель берёт на себя роль. Это очень тяжёлая роль – твой образ и твоё имя проявляют свою собственную энергию и когда я выхожу на сцену, я, как Роберт Фрипп, обладаю властью, которой не обладаю, сидя здесь. В этой роли есть нечто, что развивает иконическую силу. Вот та икона...на картине слева от нас – Отец Макариос, который эту икону написал, а справа – Отец Писис, который в том монастыре отвечал за земледелие; это один монастырь на Кипре. Теперь если мы посмотрим на икону (Майкл Уоттс в “Мелоди Мейкере” написал, что она весьма аляповато выглядит), Отцу Макариосу никогда бы не пришло в голову смотреть на неё как на предмет искусства, для него просто не имело бы значения, что пальцы слегка извиваются – это его стиль иконописи (а это копия с настоящей иконы), он, конечно, стал бы думать о том, как развить свою технику, чтобы усовершенствовать канал передачи благодати и т.д.; но он никогда бы не подумал о том, чтобы анализировать или критиковать её с точки зрения своего технического мастерства. Для него это Дева Мария и дитя, а для нас, сидящих здесь за кофе и халвой и т.д., трудно подумать, что это может быть чем-то большим, чем красивой картиной – или аляповатой картиной. Но в 4 часа утра, в монастыре, находящемся на высоте двух с половиной тысяч футов, с тремя монахами и восковыми свечами, к тебе приходит чувство, что возможно, *возможно*, тут есть нечто большее. Так вот у артиста такая же роль и связанная с ней ответственность. В чём многие люди обманываются, так это в том, что думают, что они и роль – это одно и то же, и заключающаяся в творчестве благодать некоторым образом принадлежит им, и много личностных отклонений и помрачений, случающихся с артистами, имеют отношение к этой подмене понятий.

Третье условие в этом взаимоотношении – это сама музыка. Музыкант может сделать очень много, у него есть три его дисциплины – руки, голова и сердце, но единственное, что они могут сделать – это довести его до той точки, где может родиться музыка. Настоящее качество музыки, которое могут распознать все, когда Хендрикс берёт аккорд и ты знаешь, что в нём – всё, и тебе не надо книг об интерпретации музыки, или о гармониях, гаммах и тональностях музыки XX века, и ничего более – ты знаешь, что музыка здесь. Этого можно добиться, даже вообще не зная, что же ты делаешь, работая с позиций полной невинности. Барабанщик, который ездит с Кружащимися Дервишами – мы уже говорили о нём – сказал мне, что самую прекрасную музыку, какую он только слышал, играли крестьяне, пасущие овец на полях в Турции – и конечно, они ничего не знали о музыке, они просто были музыкальны. Теперь, для нас, обученный музыкант должен дойти до точки, где он сможет вновь пережить эту невинность – и это мастерство. Я определяю искусство как способность человека вновь испытать свою невинность! Ты либо имеешь её, потому что ты сам по себе невинен, либо имеешь её, потому что прошёл через все стадии овладения техникой, для того, чтобы отбросить её и совершить прыжок; моя аналогия такова - техника, опыт и всё прочее строят некую структуру, с которой можно прыгнуть дальше, и чем выше здание, тем дальше ты прыгнешь, или же большее упадёшь. За точкой этого прыжка музыка поистине начинает жить собственной жизнью, и для нас на Западе это смешная идея – мы привыкли к авторским правам, мы привыкли (с 1820-30-х гг.) ко всё возрастающему вовлечению среднего класса в организацию концертов в Европе, да ещё к тому, что музыка для нас становится всё более и более литературным и визуальным переживанием – потому что она всё более перестаёт быть естественным явлением.

РТ: На самом деле всё более и более объективизируется.

РФ: Но объективизируется *неправильно*. В каком-то смысле даже субъективизируется, т.е. становится частной собственностью и выражается субъективно, вместо того, чтобы быть объективной собственностью всех, и выше того – она не принадлежит нам, это, в определённом смысле – акт благодати.

РТ: Она не может быть присвоена.

РФ: Совершенно верно, да; с таким же успехом можно пытаться присвоить погоду. Средневековая идея музыки в Англии, и что забавно, также и в Индии, состояла в том, что функция музыки – успокоить разум, дабы сделать его более восприимчивым к божественным воздействиям. Такова была функция музыки. Теперь, как мне кажется, функция музычки (muzak) – это отупить все чувства, чтобы человеком было легче манипулировать. «Музыка во время работы» – помните?! Я по молодости помню этот усыпляющий идиотизм. Идея М-У-З-Ы-К-И и амбиентных вещей Ино – в том, что действительно можно иметь музыку, успокаивающую разум – но при этом успокаивающую так, чтобы в этом можно было найти активный центр, а не сплошное подавление чувств.

По существу, разница между активным и пассивным состояниями состоит в том, что когда человек активен, он работает, всегда отталкиваясь от решения что-то сделать. Другими словами – поведение всегда намеренно, и никогда не реактивно, т.е. привлекаемо или отталкиваемо симпатиями или антипатиями. Поведение всегда содержит в себе акт воли, если хотите. Разница между активным и пассивным восприятием концерта состоит в том, что если человек идёт на концерт, чтобы его развлекали, он будет пассивным – ваше внимание будет привлечено, потому что его соблазнит артист, собирающийся сыграть вам музыку, *зная*, что она вам понравится, так что в конце представления вы встанете на ноги, будете хлопать, кричать и т.д. В случае активного восприятия неважно, любите вы эту музыку или ненавидите. В каком-то смысле музыка – это всего лишь предлог, чтобы завладеть вашим вниманием тем или иным образом; и в случае, если артист также обязуется слушать то, что он играет (очень немногие музыканты слушают свою игру – это очень трудно, это требует усилия), если аудитория и исполнитель делают это усилие и если вы не прочь пободурствовать, то возможно нечто замечательное; гарантий нет, но это становится возможным. К примеру, вот красивый вид Уимборнского Собора, и если наши глаза закрыты, мы его не увидим – если бы глаза были открыты, могли бы быть закрыты занавески, но была бы по крайней мере возможность увидеть. И временами, очень редко, но всё же случались замечательные вещи в Фриппертронике. Один такой случай, который я особенно запомнил, был в июне 1979 г. в Вашингтонском Этическом Обществе; музыка сама по себе была не очень хороша, но дверь определённо открылась и там было... (этого вообще нельзя говорить в английской музыкальной прессе – даже в «Бристоль Рекордер») – но, определённо, дверь открылась. Используя некую традиционную терминологию – наверное, Музы тогда были на том уровне интеллекта, который отвечает за управление какими-то артистическими течениями, или что-нибудь в этом роде; в определённом смысле там была Муза – в той комнате было явное присутствие.

РТ: И его чувствовали...

РФ: Не знаю, чувствовал ли его кто-нибудь ещё, но я его осознавал, и я ушёл в гостиницу на улице рядом и задумался, что мне с этим делать, потому что это чувство во мне было ещё довольно сильно. Я был голоден, и подумал – поесть кукурузно-кунжутных чипсов, или посмотреть «Театр крови» с Дианой Ригг и Винсентом Прайсом? Потом я подумал: «Нет, я просто тихо посижу с этим», и просидел десять минут, а через десять минут оно ушло. Тогда я включил «Театр крови» и поел – но это была не воображаемая вещь.

РТ: Итак, между исполнителем, аудиторией и музыкой существует трёхсторонняя связь, или же четырёхсторонняя – где итог больше суммы частей?

РФ: Да, имеются три этих условия и они могут взаимодействовать разными способами, шестью различными способами. Допустим, исполнитель говорит: у меня есть музыка, мне нужны слушатели, или – у меня есть слушатели, а я хочу музыки, или слушатели требуют определённого отношения; так что эти условия взаимодействуют по-разному. Можно даже сказать, что, возможно, музыка имеет какое-то объективное качество, настолько сильное и стремящееся наружу, что она находит музыканта, который должен её передать, и тогда музыкант идёт и находит аудиторию – вот один из взглядов на то, как взаимодействуют эти три условия.

Вот например, когда вы смотрите на кого-нибудь типа Чарли Паркера (а он был туповат, скажем прямо – настоящий поц), то вы видите, что музыка просто рвётся из него. Хендрикс был ещё одним примером; я встречался с ним один раз, только раз, и он просто светился – замечательный человек, он светился, сиял – и вот почему с ним все трахались – буквально все женщины любили его, потому что он был так привлекателен, у него было такое замечательное присутствие. Если хотите, музыка рвалась из него со страшной силой, но как человек, он был недостаточно крепок, и он слетел с катушек.

РТ: А кто бы не слетел?

РФ: Такие есть. Видите, если потратить тысячу дней, играя свою единственную ноту, то будешь готов к такому напряжению. Здесь очень подходит аналогия с электричеством – если собираешься пропустить 240 вольт через цепь, нужно иметь предохранитель; и в любом виде соответствующего такому процессу обучения (для человека вообще, не говоря уж о музыканте), имеешь доступ к таким техническим приёмам и неким способам обращения с вещами, каких вряд ли найдёшь, если собираешься стать рок-музыкантом, скажем, в Англии – это очень хорошее образование, но оно подводит тебя только к определённому пределу – а для меня единственным способом, при помощи которого я мог стать лучше и продолжать чему-то учиться в музыке, было оставить её в покое на три года и пойти другим путём – подойти к ней с другого конца.

РТ: Вот Движение к 1981-му, о котором говорится в заметках на конверте альбома God Save The Queen – вообще как это?

РФ: Оно продолжается. Это нелегко. Вообще я делаю это не для собственного веселья и развлечения. У меня есть другие вещи, занимаясь которыми, я был бы по меньшей мере столь же счастлив, сколь я счастлив, будучи общественным деятелем. Меня поражает ирония того факта, что я, будучи таким замкнутым человеком, нахожусь в таком незамкнутом бизнесе. Но дело в том, что я намеренно принял решение работать таким особым способом – по совершенно определённым и конкретным причинам, а если принимаешь такое решение, то тебя ничто не остановит. Это самое важное упражнение в Шерборне – принимать решения определённым способом. Если ты принимаешь такое решение, посвящаясь ему всего себя, и тогда, теоретически, такое посвящение находится за пределами всех нормальных понятий даже о жизни и смерти – то ты осуществишь это решение, **что бы ни случилось**. И в этом есть сила, но в этом нужно практиковаться и до этого нужно дорасти. Но если ты принял осознанное решение, тебя не остановит ничто и ты добьёшься своего. Это Движение продолжается – оно завершится 11-го сентября, и я принял намеренное решение о следующей трёхгодичной кампании на рынке, в качестве замены предыдущей – это Спуск к 1984-му.

РТ: Мы подумали, не собираетесь ли вы отправиться снова назад.

РФ: Возврат к 1978-му. Да, это интересно, что Движение к 1981-му заключает в себе парадокс, состоящий в том, что любое направление в действии, ведущее тебя от А к Б, проводит тебя через время, но в этом есть какая-то часть, которая находится, в каком-то смысле, вне времени – тот факт, что то, куда ты идёшь – это на самом деле то, как ты движешься. Так что если имеется цель – ну возьмём для примера политику – тут очевидная цель, да-да, **мир** – так как же нам достигнуть мира? Ну, конечно, обычный подход – это, конечно, взять армию и отправиться убивать людей, чтобы навязать им мир! Так вот, единственный способ достичь мира – это быть мирным – другими словами, работать так, как будто цель уже достигнута, а путь, которым ты идёшь – это и есть достижение цели: любая революционная перемена на самом деле эволюционна – ты никогда не попадёшь туда, куда хочешь, ты постоянно в движении, так что сам процесс – это то, чего ты хочешь достигнуть. Совершенно любой общественный процесс – это политика, так что музыкант, работающий на рынке, неизбежно является политиком – и всё, что он делает на, так сказать, общественной платформе, всё это имеет значение – неважно, намеренны эти действия или нет. Если человек смотрит на артиста, продающего миллионы пластинок, работающего на колоссальных аренах с мощными прожекторами, оборудованием, музыкантами и всем остальным, то политическое заявление обязательно будет таким: «Я хочу сделать много денег и я готов подписаться под традиционными методами работы, чтобы достигнуть этого». Это политическое заявление; а потом человек, возможно, скажет: почему это надо подписываться под результатами работы транснациональных корпораций и очень сильных фракций в правительстве, которые, если хотите, просто милитаристы и под всем таким прочим?, и артист повернётся и скажет: «Э, это не моё дело!», но, конечно, это его дело. Так что поэтому можно быть невежественным или невинным (но это уже другая история) или обрести невинность в процессе обучения, и это то состояние, в котором я нахожусь.

Мне кажется, что любая перемена должна быть медленной – она должна быть постепенной – и изменить кого-то ещё можно, только изменив самого себя: это всё, что можно сделать.

Это всегда начинается с персонального решения. Политическая жизнь всегда направлена к изменению структур и внешних обстоятельств. Это как построение благотворительного общества: вы строите все структуры общества заботы, но с людьми, которые ненавидят и терпеть не могут друг друга. Как, скажем, сказать архитектору нарисовать план дома, а он рисует небоскрёб – вы смотрите на него снаружи и говорите: это дом? Если войти вовнутрь любого здания, неважно, хорошего или плохого – может быть, даже столь же отвратительного, как небоскрёб – дом – это внутреннее качество, он не имеет ничего общего с косметикой (на самом деле, в качестве небольшой сноски – есть наука построения домов, работающая с геометрией священных пропорций и т.д., которая говорит: да, можно построить дом, в котором почти гарантированно можно будет жить, но, и в том всё и дело, именно внутреннее качество есть самое важное). Так вот, наша политическая жизнь направлена на навязывание нам силой внешних структур, которые порождают только противодействие – потому что любая силовая акция порождает только равную (по меньшей мере) реакцию. Так что политическую жизнь можно определить как ужасное количество энергии, расходуемой на достижение цели, обратной предполагаемой.

Если вам нужно общество благоденствия, то нужно сделать так, чтобы люди заботились друг о друге; а когда это качество установлено, то структура возникнет естественным образом. Вполне очевидно, что в случае общества благоденствия человек не может критиковать государство благоденствия, потому что все этого и хотели; но школы не учат, полиция не следит за порядком, а здравоохранение отвратительно – вы ждёте часами, а когда врач вас принимает, то прошла уже неделя, и вы уже мертвы – и тут вам уделяют пять минут. Так что такое общество безнадежно, оно рождается из недр бюрократии, которая **совершенно** не заботится о людях, которыми управляет; люди, которым нужна система всеобщего благоденствия – это как раз те люди, которые менее всего способны его получить....

РТ: Очень многим из этих институтов и бюрократических учреждений дорога идея самоувековечивания.

РФ: Первейшая цель любой системы – увековечить себя; и это, в общем, не та цель, для которой система учреждалась.

РТ: Но желательны ли такие стратегии, которые ловят в сети будущее? То есть: может быть, дисциплина цели, дисциплина сознательного решения ограничивает, и иногда негативным образом, долгосрочный план?

РФ: А что, рыба сама залетает в рыболовные суда? Жареные голуби сами летят в рот?

Есть разные пути постановки цели. Нужно решить, какова твоя цель, и это никоим образом не легко; но если ты не знаешь, куда идёшь, то маловероятно, что ты придёшь туда. Другими словами, разница между человеком и кем-то ещё состоит в том, намеренна или нет твоя деятельность; а иначе – дует ветер, и ты летишь по ветру. А это не свобода. Свобода – это даже не то, что можно определить в Билле о Правах. Свобода – это способность принять решение, действовать определённым образом и осуществить его. Итак, нужно создать цель; за целью возникает некая структура способов её достижения, и это не ограничительная сеть; в какой-то степени она ограничивает поведение – в том, что человек решился сделать вот именно это – но то, как человек осуществляет эту работу, это большая разница. В этом есть свобода, и в то же время нет (я хотел сказать – невероятно мало); т.е., вы знаете – все мы думаем, что мы свободны сидеть здесь и разговаривать, но на самом деле тут присутствует очень мало выбора.

РТ: Неужели же в «искусстве» не обязан присутствовать большой элемент неосознанного? – при этом неважно, что хотел сказать артист – и, вероятно, в некоторых случаях он был бы разочарован, если бы были осуществлены только его намерения.

РФ: Ну, тут много разных вещей. Первое – всегда существует риск; риск – это то, что взбаламучивает вещи. Вы можете сказать, что это творческая возможность или несчастье – это и то, и другое. Но он неизбежен, если ты остаёшься живым внутри механистической структуры, где начинаются все эти теории об энтропии и т.д. Энтропия – это термин, применяемый к физическому процессу, когда на физическом уровне всё приходит в упадок и любая механистическая ситуация распадается на части.

Однако есть способы, во-первых, работать в условиях распада, а во-вторых, замедлить ход энтропии. Так вот, внутри машины можно работать, только если ты свободен и независим от неё, а в отношении к человеку это означает – найти ту часть себя, которая имеет способность к свободному поведению; то есть – Могу ли я принять решение сделать нечто и знать, что это будет сделано, и что на моё поведение не влияют никакие механические течения, силы и принуждения, и они не помешают мне сделать это? И быть в состоянии ответить «да» – это очень значительно; дать гарантию, что две минуты твоего дня будут намеренным поведением – это очень, очень смелое заявление; это просто круто!

Так как же человек может это сделать? Тут главный вопрос – это научиться держать какую-то часть себя постоянно за пределами машины – иметь чувство, что ты отделён от всего, что делаешь. Независимо от того, что такой Фрипп, и что этот Фрипп делает, я мог бы быть чем-то отдельным от этого. Первоначально тут играет большую роль разделение внимания, но для этого нужна дисциплина – и это получается естественно очень не у многих людей, а людей, у которых это получается естественно, наверное, ни вы, ни я никогда не встречали. Так что нам нужна поддержка, нам нужны структуры, человеку нужна масса технических приёмов, человеку нужна дисциплина, но на самом деле всё начинается с желания. Появляется желание, затем цель, затем ты находишь способы её выполнить – вот так, я думаю, всё это и идёт.

Для меня дело было в том, что я просто не мог продолжать жить так, как жил раньше, так что нужно было либо исчезнуть, либо что-нибудь с этим сделать.

РТ: Как вы думаете, в чём на вас повлиял Гурджиев?

РФ: Я, наверное, не был бы здесь сейчас – и уж конечно, не в такой форме – если бы не столкнулся с этим. Я пошёл в школу, которая называлась Международной Академией Непрерывного Образования (глупое название, и, я думаю, выбранное с чувством юмора) в Шерборн-Хаусе в Глосестершире, и она была основана по образцу школы Гурджиева в Фонтенбло. Это была очень тяжёлая работа. Там нужно было находиться десять месяцев, и у нас был только один выходной за три недели, когда можно было уходить оттуда. В мой год трое человек попали из школы в сумасшедший дом и около 20% бросили школу. Две недели назад в Филадельфии я встретил человека оттуда, который был алкоголиком, практически не мог спать, мочился в чужие мешки с бельём и в конце концов порезал себе вены и попал в сумасшедший дом – так вот когда я встретил его, он был в хорошей форме, но в то время с ним было трудно.

Это была очень, очень тяжёлая работа, и это было совсем не то, что работать внутри и снаружи, т.е. если тебе становится плохо, ты можешь пойти в кино, или посмотреть телевизор, или выпить, или сделать что угодно ещё. В Шерборне приходилось сидеть там и искать способ управиться со своей проблемой – точным выражением будет: поработать с ней – это нелегко. Пока я был там, женщина, с которой я жил, бросила меня, и это было для меня ужасно – я был на грани самоубийства – это не было легко. Но с другой стороны, это было определённо началом моей жизни, если хотите.

РТ: Какие там были дисциплины, тренировки, упражнения?

РФ: Всё начиналось с утреннего упражнения – серии психологических упражнений, связанных с работой с довольно сложными течениями. Мы вставали в 6, утреннее упражнение в 6:45, завтрак в 7:30, а в 8:30 начиналась практическая работа. Человеку требовалось овладеть каким-нибудь новым практическим делом, причём спешно. Я, например, был начальником слесарной мастерской. Я помню, как шестидесятилетняя домохозяйка из Тасмании клала кирпичную стену – мы пытались построить гимназию, которая стала настоящим белым слоном. Увидев ту работу, которая была вложена в это дело, я подумал, что единственное, что может удержать это здание в конце дня – это молитва, потому что все внешние обстоятельства были очень шаткими, скажем так! В дополнение к практической работе там были космологические лекции, психологические лекции, замечательные гурджиевские эксперименты, священный кинез, но главным образом это была всё-таки практическая школа, а не теоретическая – и притом сбалансированная: ты не просто

изучал теорию, тебе задавали упражнения – и они зачастую ставили твой разум в тупик, многим вещам, которые там были, едва ли можно было найти рациональные решения.

РТ: Вероятно, это действовало как провокация.

РФ: Я бы не стал употреблять этого слова. Не нужно создавать провокационных ситуаций – просто поместите сто человек в один дом, и вы их получите.

РТ: Как вы думаете – там были необходимые предохранители? – похоже, что это был форменный психический стресс.

РФ: Да... Впрочем, люди, которые чувствовали, что больше не могут там оставаться, уходили. Тот человек, у которого был самый жесточайший срыв в том году, показался мне замечательно здоровым и приподнятым две-три недели назад. Это была замечательная школа; она не была совершенной, но она предоставила четырёмстам пятидесяти людям такие возможности для образования, каких они не получили бы больше нигде.

В этом месте был какой-то холод. Физически оно было невероятно некомфортabelно.

Единственное время в году, когда в здании школы (построенном Иниго Джонсом где-то в 1760г.) было тепло – это август и сентябрь, когда школа была закрыта. Там было невероятно холодно, но это был не только физический холод – там был холод, замораживавший душу. Там ещё были привидения, и, наверное, любая школа, работающая таким образом, привлекает, скажем так, противоположную сторону. Оппозиция совала туда нос.

РТ: Должны ли вы делать музыку? Судя по тому, что вы говорите – наверное, нет.

РФ: Думаю так, что теперь я должен; но делаю не так много, как должен. Действительно, если разобраться, я провожу не так уж много своего времени в музыкальных делах. Думаю, что так же обстоит дело с большинством профессиональных музыкантов. На самом деле, очень трудно создать ситуацию, в которой можно быть музыкальным – почти всё существующее оборудование для создания музыки неадекватно. И я испытываю эти трудности, даже делая Фриппертронику. На прошлой неделе один человек из музыкального бизнеса, с которым я имею дело, сделал мне замечание, что для меня опасно играть Фриппертронику – потому что я могу разрушить свою тайну – «Король-то голый!», вот слова, которые он употребил. А я сказал: не послушай, я встану и скажу: «Смотрите! Я голый!» Так что да, тут есть проблемы. Могу ли я жить без музыки? Хмм. Думаю, не теперь – не теперь; она будет мне нужна. Видите ли, то отношение, которое я выработал с музыкой, не так давно изменилось; я учусь от той музыки, которую играю – если я пишу музыкальную пьесу, то я могу многому от неё научиться, но если музыка импровизируется, то она может начать жить своей жизнью – и я учусь от неё. Так что теперь это что-то вроде дыхания – я нуждаюсь в кислороде, и если штурмовать небесные врата достаточно долгое время, они, может быть, и поддадутся. Я набрасывался на музыку 23 года, вначале будучи совершенно немusикальным человеком – у меня не было ни слуха, ни чувства ритма – а теперь кое-что начинает открываться и я **только начинаю** слышать что-то из внутреннего содержания музыки – только начинаю. Несколько недель назад я играл в Филадельфии – пара бенефисов для радиостанции тамошнего колледжа – и вот, играя соло на фоне фриппертронической петли, я **услышал** следующую ноту, сыграл её, **услышал** ещё одну ноту, сыграл её и т.д., и играя, я плакал, потому что что-то начало двигаться. Так что вот, в своё время я мог бы бросить музыку и стать писателем, а теперь я думаю, что нуждаюсь в музыке.

РТ: Писателем? Писателем чего?

РФ: Не знаю, но один из моих естественных талантов лежит в области английского языка, который был моим любимым предметом в школе.

РТ: Например, Under Heavy Manners с одной стороны, кажется, наслаждается языком, а с другой стороны – почти возмущается им.

РФ: Это фриппязык. Нужно найти такой путь, где язык до такой степени сбивает себя с толку, что в нём может появиться всё, что угодно. Самые глупые куски Under Heavy Manners – на самом деле самые важные: «Я великолепен в отклонениях». Фраза «Оставайся в аду без отчаяния» позаимствована у Духовного Отца Отца Саффрини – монаха на Афонской Горе, чьим советом было: «Держи свой разум в аду, но без отчаяния». Думаю, что наиболее точный предшественник этой фразы – история об одном святом, который терпел муки ада – каким бы образом их ни описать при помощи современной технологии – одним словом, испытывал настоящую ломку, и в конце этого периода бурных событий сказал: «Господи, как ты мог покинуть и бросить меня наедине со всей этой дурью?», и Христос ответил: «Я не покидал тебя, я вместе с тобой прошёл через это, и я восхищаюсь твоим трудом». Так что его совет был – оставаться в аду без отчаяния. Другими словами, человек учится страдать – но речь идёт о необходимом страдании, а не о бессмыслице – и порядочная часть моей личной жизни прошла в аду, и с отчаянием. Но думаю, что Шерборн изменил и это. Я написал те строки на следующее утро после выхода из монастыря; и они о том, как далеко можно зайти в процессе логического мышления и сколь многое возможно при помощи интеллекта, и о том, что только тогда, когда заходишь за пределы всего этого, может что-то случиться. Конечно, разум имеет своё применение – хорошо организованный разум имеет применение, но чудачки проходят через все мыслимые вещи с долгим воплем из 47-ми А – конечно, разум довёл его

до такой точки, где надо зайти немного дальше. И его решение – быть великолепным в отклонениях; он нашёл способ работать по-иному, и работа заходит дальше, чем процесс простой, скажем так, субъективной медитации. Он движется через политику в религию, и всё ещё находит их запутанными и сбивающими с толку. Фраза «Разделяй здесь, моряк» (Sunder here navy man) была очень милой – это анаграмма «Под тяжёлыми методами» (Under Heavy Manners), и после фашизма, я подумал, что это хорошо. Мне ещё нравится неологизм слова, напечатанного внизу, единственный используемый там неологизм – “умнизм”; это была ещё одна находка. “Колокола, я слышу колокола” – колокола Уимборнского Собора были записаны из этого окна на этот кассетный магнитофон. Я подумал, что это тоже было здорово.

РТ: Мы хотели спросить о практическом аспекте Фриппертроники – сколько петель вы используете и вообще обо всём этом методе.

РФ: Там нет плёночных петель как таковых – это регенеративная система; это не бесконечная петля. Плёночная петля – это общепринятое определение системы многочисленных регенеративных задержек, но Фриппертроника не является настоящей петельной системой. Происходит следующее: идёт запись на левом магнитофоне (я использую “Ревоксы”, но понятно, что можно и “Теаки”), затем воспроизведение с правого магнитофона на левый, где сигнал записывается второй раз; но, в зависимости от расстояния между аппаратами и того времени, которое лента идёт от записывающей головки к воспроизводящей (для меня это обычно 4 секунды), сигнал записывается вторично немного позже, а за это время я запускаю новые сигналы, которые тоже записываются.

РТ: Мы говорили о том, что музыканты редко слушают то, что они играют – мне кажется, это характеризует то, что вы сейчас делаете. Что-то возникает из тишины, а потом на это накладывается прямая реакция на то, что вы уже слышали, то, что вы уже сыграли.

РФ: О да, это так. Именно тогда всё начинает работать и если я особенно нечувствителен или груб, всё идёт не так, как надо. Нужно уметь расслабляться. Если аудитория очень своенравна, то очень трудно справиться с этим ожиданием – если слушатели требуют возбуждающего представления, то я очень мало могу сделать, пока такое положение не изменится. Тогда я могу поговорить, рассказать какие-нибудь смешные истории или что-нибудь в этом роде, и подождать, пока не появится подходящего настроения. Ещё одна вещь, которую я делаю, чтобы справиться с ожиданием – это начинаю играть прямо с того момента, как люди начинают входить, так что представление не имеет начала. Когда люди заходят, а музыка уже играет, то очевидно, что именно такая музыка будет сегодня играть – нет шока, и если людям она не нравится, то они, разумеется, могут повернуться и уйти. В ранний период это определённо так и было – люди ожидали “Exposure” или рок-н-рольную группу, а не такие дела. Сейчас, когда я играл такую музыку в самый последний раз – в Филадельфии три недели назад – слушатели ждали Фриппертроники, и это было ограничивающим явлением, но уже менее ограничивающим.

РТ: Вы когда-нибудь приносите в жертву своё руководство процессом записи?

РФ: Да полностью, я не управляю тем, что происходит. Например, с Ино я обычно не могу даже сказать, что именно я сделал в той или иной вещи, когда дело доходит до окончательного варианта. Боуи обычно оставляет звук гитары таким, какой он есть. На его новом сингле, “Up The Hill Backwards”, я объяснил Тони Висконти, какой звук я хочу получить и он сказал: «Мне нужно 10 минут», и сделал звук за 5 – система эхо-повторов, причём довольно быстрых, на гитаре. После этого они, конечно, это сожмут или урежут или сделают что-то ещё, но в принципе звук мой.

РТ: Как на вас влияет ваша собственная музыка?

РФ: Развивает разные части того, что я есть. То предположение, что если ты являешься рассудочным человеком, то ты не можешь быть эмоциональным человеком, и тебя не могут волновать чувственные и телесные страсти. Нужно расти во всех сферах, но самое главное – быть уравновешенным; т.е., например, количество информации, которую этот 25-ваттный серый компьютер, работающий на глюкозе... это количество не больше того, с каким ты можешь работать и понимать.

Это знание; это понимание; это делание. Иногда я понимаю смысл того, что знаю – это случилось не так давно – я начал по-настоящему понимать что-то, что я знал уже порядочное время. И это просто означает, что голова включилась в то, вокруг чего уже давно ходило сердце; и сила любой идеи состоит в том, что её понимание может породить действие – это сила идеи.

Современная информационная теория говорит, что идея негентропична – это значит, что идея в самом деле содержит некое количество энергии, которое можно использовать в работе. Я бы сказал, что это верно; идеи главным образом работают в качественной, а не количественной области. Качественный мир не связан энтропией – это закон физики. Конечно, в человеке есть некая часть, которая является физической, энтропической, деградирующей, и у нас есть наши предопределённые 70 лет жизни и т.д. Но это не всё, это механический аспект человеческого бытия; есть смысл найти нечто **внутри** всего принадлежащего к качественному миру; и, однажды войдя в соприкосновение с этим, человек обретает доступ к совершенно новой жизни – человек становится истинным человеком. Но войти с этим в контакт – конечно, очень трудно, и, опять же, весь смысл Шерборна и тамошних упражнений – это гностическая традиция. Гностическая притча о жемчужине – человек так занят поисками жемчужины, что теряется на рынке и забывает, что он её ищет.

Мы находимся в состоянии необыкновенного упадка. Каждый раз, как я злюсь на кого-нибудь, я думаю – это чувство, недостойное человека. Требуется около 12-ти лет напряжённой работы, чтобы отступить от реакций типа: «Он мне не нравится, и я отказываюсь работать с этим человеком!»

Следующий шаг в такой ситуации... в самом деле стоит немного, и если вы можете это преодолеть, если вы можете пойти дальше... я знаю из своего опыта, что многие люди, которых я глубочайшим образом уважаю – вовсе не обязательно люди, которые мне нравятся, и я думаю, что придёт время, когда это вообще не будет иметь значения (люблю я их или не люблю), т.е. наши взаимоотношения будут так сильны, что я просто не буду об этом думать.

Когда я впервые увидел Криса Стайна, который мне чрезвычайно нравится, я подумал: «Как он может быть таким неуклюжим?» Но я сказал (да-да): это недостойно меня, и настоял на этом, и теперь он мой хороший друг – я очень его люблю, он отличный парень. Это всего один пример.

РТ: Не знаю, далеко ли можно пойти при помощи такой теоретической реакции, в мире первобытных обычаев.

РФ: Насколько ты сможешь это честно выдержать – вот ответ. Если есть кто-то, с кем мне невыносимо находиться рядом (и я могу себе представить одного такого человека), то всё, что я могу сказать – это «я не могу с ним работать» (я вежлив с ними, я не хамлю) и остановиться на этом – я не могу с ним работать, я нахожу, что эта задача выше моих возможностей, так что я останавливаюсь на этом. Нельзя относиться зверски к самому себе. Если работа слишком тяжела, то ты не сделаешь её в один момент – было бы абсурдно пытаться поднять тяжесть, которую ты поднять не можешь, ты просто сорвёшь себе спину и ничего не сделаешь. Но, можно постепенно дорости до этого – а что касается работы и приязни и неприязни, то это занимает около 12-ти лет.

РТ: Как вам удаётся оставаться на музыкальном рынке, не поддаваясь влиянию его ценностей?

РФ: Ну, например, вот вам один способ: мы говорили о разделении внимания, а без разделения внимания ничто не возможно. Например, часть моего внимания в этот момент направлена на мою левую ногу, следовательно (по крайней мере, теоретически), я не полностью поглощён тем, чем мы сейчас занимаемся – у меня есть и что-то другое. И то чувство, что у тебя есть что-то ещё постороннее, может напомнить – например, если я начинаю сердиться – может напомнить мне о том, что вообще-то сердиться нечего; или, если я уже рассержен, о том, что нужно просто посмотреть на это со стороны. Первое дело – это не пытаться ничего с этим сделать; прежде всего надо посмотреть со стороны, и тогда человек понимает, какое он хрупкое создание, и как легко навредить себе даже небольшими переменами. Но затем, при помощи труда (регулярных упражнений, а не наскока), нога может пойти в дверь, а ты упрёшься в дверь плечом и т.д. Но опять-таки, ситуация на рынке очень соблазнительна – соблазниться тут очень легко. Я знаю достаточное число людей, своих друзей, у которых есть вот эта некая часть, отвлечённая от происходящего, но на рынке так много всяких давлений и установлений (от твоих менеджеров до людей из фирмы грамзаписи, от других музыкантов, с которыми ты работаешь, до публики, которой нравится то, что ты делаешь) – в их интересах, чтобы ты остался на расстоянии от них – в том смысле, чтобы у вас были поверхностные отношения. Со мной нелегко работать, и я начинаю это понимать – я думал, что со мной работать очень легко. Передо мной стоит выбор – либо хорошая общественная жизнь, либо карьера; это нелёгкий выбор. Для меня невозможно поддерживать со своими друзьями такие отношения, какие бывают или какие должны быть между друзьями. Но если ты решил работать на рынке и сделать то необходимое сконцентрированное усилие, которое просто необходимо для такой работы, у тебя не останется много времени для развития дружеских отношений.

Кроме того, поскольку я очень замкнутый человек, у меня нет достаточного количества времени для самого себя; а мне это нужно как кислород, и я ничего с этим не могу поделать. Мои друзья этого не понимают. Нужды твоих друзей нельзя удовлетворять до бесконечности – легче работать с людьми, которые тебе **не** нравятся. Если работаешь с друзьями, ты чего-то ждёшь от них, тебе нужно их внимание. В случае людей, которые тебе не нравятся, тебе не нужно их внимание и поэтому отношения более прямые и честные; тут не имеют места никакие манипуляции. Очень трудно обращаться с людьми прямо – я очень тяжело учился этому; после Шерборна я уехал в Америку и там прошёл курс терапии (деловой анализ под руководством одной очень замечательной дамы по имени Мари Вайсберг), и я научился быть откровенным, т.е. если кто-нибудь скажет мне: «Ты разозлился?», я скажу: «Да, разозлился!», но при этом принимая на себя ответственность за свою злость. По-английски это выглядит так: «Я рассердил тебя?» – «**Нет!**», и я понял, что меня это свело с ума – мои родители свели меня с ума. Мой отец не хотел детей, и я говорил: «Мама, отец очень раздражителен», а она отвечала: «Нет, он не раздражителен!», и тут же отец молотил меня по ушам, как боксёр. Так как же можно обработать всю эту информацию и опыт? В 60-х гг., когда был наркотический рок и всё такое, вопрос стоял так: «Мне кажется, что мир безумен, поэтому я не доверяю своим чувствам». Идея пост-панка такова: «Мне кажется, что мир безумен, поэтому я доверяю своим чувствам». Мир безумен; вот разница между точками зрения и разница между поколениями. В Англии нет традиции быть честным и откровенным, мы всегда ходим вокруг да около, используем очень хитроумные символы, эвфемизмы и метафоры, и вместо прямого пути, всё у нас выходит боком. Допустим, однажды на улице вы доставляете неприятность адвокату – царапаете его машину своим велосипедом – и вот, 4 года спустя, когда он в состоянии что-то сделать, всё выходит не так и вы не получаете разрешения на установку гаража или что-нибудь в этом роде. Я не сомневаюсь, что так бывает и в Америке, но дело в том, что там юрист скажет: «Ты меня рассердил 4 года назад», и вам будет ясно ваше положение.

РТ: Накладывают друг на друга Двойные Обязательства.

РФ: Эту фразу придумал Бейтсон.

РТ: Пока мы не отошли от темы: «Ноль Значащей Величины».

РФ: Это фраза Бартеса: «Излишнее повторение ведёт к убытку, это мы называем Ноль Значащей Величины». Будучи англичанином, я пытался выяснить свои истоки и понять, что говорят мне люди – и я увлёкся наукой о значениях (и обнаружил семиологию Бартеса и всё такое прочее); ноль значащей величины – это две противоположных идеи: первая – это стратегия Ино – Шмидта, согласно которой повторение есть вид перемены, а вторая – «излишнее повторение ведёт к убытку, отсюда термин Ноль Значащей Величины».

В музыкальном отношении – это контакт между технологическим или записанным повтором и ручным повтором – когда просто играешь какую-нибудь быструю фразу 10 минут без перерыва.

РТ: Это же теория Джона Кейджа, повторение – обретение ценности через настойчивость. Если что-то утомляет тебя за четыре такта, сыграй восемь; если утомляет за восемь, сыграй 16.

РФ: Да, я давал такой совет на одном из концертов Фриппертроники – если музыка вас утомляет, продолжайте слушать, пока утомление не пройдет.

РТ: Мне вот пришло в голову: музыка как выражение тишины – кто в XX веке писал об этом?

РФ: Очень похоже на Штокхаузена. Да, разумеется, я, в каком-то смысле, работаю в этих областях – по крайней мере, с сознанием этого. Возьмите ту средневековую идею, о которой мы говорили раньше – что музыка успокаивает разум – идея тут – создать тишину при помощи звука.

РТ: Мы не спросили у вас ничего конкретного об Exposure и God Save The Queen. Почему Exposure имеет именно такую форму? Почему там много вокалистов?

РФ: Ну, вначале Дэрил Холл сделал гораздо больше, чем осталось на записи. Мне нужно было найти певца, чтобы спеть песни, и такого, который уже получил последнее предупреждение от своей фирмы грамзаписи. Оказалось, что это сработало. Я очень доволен тем, что там несколько певцов, замещающих один другого – разные голоса разных личностей внутри меня.

Сам альбом музыкально свёл вместе всё то, что я к тому времени успел сделать. Он автобиографичен на трёх уровнях: первый – это повседневная жизнь и всё, что в ней случается – ты спишь, звонит телефон, ты споришь со своей сожительницей, бежишь на работу, тебе звонит твоя мать и ездит тебе по ушам, и наконец, в конце альбома ты успокаиваешься, засыпаешь и видишь сны. Это один уровень; другой – это исследование скрытых семейных архетипов, психологических архетипов; Disengage (Освободите!) – это что-то вроде рок-версии «Шизоидного безумия в семье» – читали? Основная посылка этой книги состоит в том, что шизофрения (которая никогда не была определена клинически) – это когда семья сводит с ума одного из своих членов. Я мог бы сказать, что имею к этому некоторое отношение, а у меня хорошая семья. Так что подумайте, что получается, когда тебя действительно сводят с ума.

Люди просто ничего о себе не знают – это невероятно. В Америке считается неприличным, если ты не знаешь своих психологических механизмов, не знаешь, как всё это работает. В таком случае ты неприятный человек. Считается плохими манерами, если ты раздражаешься гневом, не имея никакого понятия, как и зачем работает твой организм. С твоей стороны будет грубостью считать, что в этом должны разобраться другие люди. Вряд ли ты приобретёшь много друзей, если не постарайшься разобраться в этом сам.

Это второй уровень; и, конечно, третий – нужно начать какое-то внутреннее развитие, взяться за работу, причём невозможно достичь цели без страданий; а цель – это свобода, совесть и правда, говоря словами Беннетта – цитата из его первой инаугурационной речи в Шерборнском Доме.

Перевод (С) 17 января 1998г., Павел Качанов

2. Открытые письма Фриппу и его ответы (источник: сейчас неизвестен)

ПИСЬМО №1

Я много, много лет был большим поклонником KING CRIMSON и, как и многие другие люди, я наслаждался этой музыкой потому, что она была непредсказуема.

Но теперь я слышу, что Вы реформируете группу в очередной раз (хорошо!), и в “новом” составе используете Адриана Белью и Тони Левина (плохо!). Прошу прощения, если наступаю на чьи-то мозоли, но Ваше сотрудничество с этими парнями уже ДАВНО полностью себя исчерпало. Я отдаю себе отчёт в том, что группа 80-х годов исследовала возможности минимализма, но это не значит, что Вам нужно ПОВТОРЯТЬ себя.

“Beat” и “Three Of A Perfect Pair” были выпущены, чтобы выполнить договорные обязательства, и хотя эти альбомы имели свои (немногие) моменты, они просто брали музыку из “Discipline” и добивали её до смерти. Так что мне совершенно неясно, зачем Вам реформировать группу в таком формате.

Кроме того, в новой группе будет Трей Ганн. Может быть, он отличный парень, но, говоря откровенно, вряд ли может что-нибудь нам предложить. Я видел, как он играл на Charman-стике, и, К МОЕМУ

УДИВЛЕНИЮ, он играл ТОЧНО как Тони Левин на “Дисциплине” (так делают большинство чэпстикеров). А в качестве Вашего студента, он показал себя отличной КОПИЕЙ, не имеющей ничего оригинального. Что касается Джерри Маротты, то он не пользуется репутацией самого творческого барабанщика в этом городе, так что я сомневаюсь в Вашем желании работать с ним.

Я понимаю, что Вы вновь собираете группу для того, чтобы сделать быстрые деньги и уплатить по счетам, но в действительности, если бы Вы гастролировали под именем KING CRIMSON с группой совершенно неизвестных музыкантов, то всё-таки собрали бы огромную толпу, главным образом потому, что CRIMSON оказали такое большое влияние на очень многие разные жанры и на очень многих любителей музыки. Поэтому я не понимаю, почему Вы предпочитаете играть в максимальной безопасности и продолжаете работать с испытанными-и-верными (хотя и талантливыми) Белью и Левином.

Нет сомнений, что есть множество музыкантов, с которыми Вы могли бы работать и которые образовали бы более мощный состав. И в роке, и в аван-джазе есть большой выбор творческих музыкантов – от Фреда Фрита до Винни Колаюты. Многие современные рок-группы - такие как THE JESUS LIZARD, PRIMUS и т.д. - пытаются освоить открытые Вами области. Само собой разумеется, что Вы могли бы расспросить людей и попробовать привить группе свежую кровь, или вновь вернуться в Нью-Йорк, потому что на сцене Даунтауна есть множество удивительно изобретательных и искусных музыкантов, появившихся там после Вашего отъезда.

К тому же, учитывая консерватизм, проявленный Вами в выборе состава, боюсь, что вряд ли Вы возьмётесь за что-то ещё, кроме уже произведённого Вами звука 80-х. Мне бы хотелось увидеть, как Вы ниспровергнете крайне техничный спид-металл или индустриальный металл, которые появились после распада последнего состава CRIMSON. Все стили, от готической музыки до хауса, что-то узнали (и могли бы узнать гораздо больше) от CRIMSON. Используя новую кровь, Вы могли бы перевернуть представления о хип-хопе, техно-структурах, о новых воплощениях фанка и прочей ритмичной музыке. Вы могли бы выбить дрянь из уорлд-бита, нью-эйджа, гранджа или современных классических дел. Вы даже могли бы влезть в тотализатор “неподключённых” (unplugged). Но неееееееееет. Вы просто хотите подать старое под новым соусом ? Разбудите меня, когда САМИ проснётесь.

CX Brodeur, 63 Pitt St. #5f, NYC 10002

ОТВЕТ

Дорогие издатели,

В вашем январском номере вы опубликовали письмо CX Brodeur’a из Нью-Йорка, адресованное мне; оно побуждает меня на комментарии как общего, так и конкретного характера.

Общие комментарии:

1. Спасибо CX за то, что он нашёл время написать и что у него достаточно интереса к музыке, чтобы высказать своё мнение о KING CRIMSON. Обнаруживать в людях увлечение музыкой – это очень ободряет.
2. Я не верю, что CX так глуп, как себя аттестует.
3. Исходящий от письма аромат цинизма простителен, понятен, но неприемлем. Публичные дебаты в настоящее время ужасно грубы, и положение дел не улучшится, если мы будем дискутировать на таком уровне. Цинизм – слишком высокая цена; он отгораживает нас от музыки, а для музыканта цинизм – это смерть.
4. Я симпатизирую (и отдаю своё время) любителям музыки, чьи трудно заработанные деньги часто вымогаются у них обманным путём (как в случае плохих бутлеггов).

Так что я отвечаю на письмо CX серьёзно, но без уважения.

Конкретные комментарии:

1. CX понимает, “что (Роберт Фрипп) собирает группу, чтобы сделать быстрые деньги для уплаты по счетам, но на самом деле, если бы Вы гастролировали с группой совершенно неизвестных музыкантов, то всё-таки собрали бы огромную толпу.”

У CX ложная информация. Хотя я и не возражаю против того, чтобы уплатить по своим счетам, KING CRIMSON – это не способ сделать быстрые деньги (и, к сожалению, никогда таковым не был).

- i) Члены группы делят деньги между собой. Ни один музыкант в группе не разбогатеет таким способом быстро (и разбогатеет ли вообще ?). Именно так можно узнать, на самом ли деле группа является группой – в настоящей группе деньги делятся между всеми.
- ii) Любому новому начинанию в каком бы то ни было бизнесе требуется несколько лет, чтобы обосноваться в нём, и связанные с этим расходы громадны. Я оцениваю расходы на содержание KING CRIMSON на гастролях как

\$70,000 - \$100,000 в неделю. Это относится к выступлениям в помещениях типа театров – хороший обычный стандарт, но без излишеств.

- iii) Если бы я провёл гастролы с группой неизвестных музыкантов, то я, возможно, сберёг бы больше денег, но “Роберт Фрипп + Незнакомцы” – это не KING CRIMSON, и гастролы были бы нечестными. И ни один любитель музыки больше не смог бы доверять имени KING CRIMSON. Совершенно не касаясь этических соображений, я считаю это плохим бизнесом. В настоящий момент я надеюсь, что любители CRIMSON и любители музыки вообще (возможно, за исключением CX) могут придти на любой концерт KING CRIMSON и быть уверенными в том, что получают CRIMSON в лучшем виде (хотя, это может быть и не то, чего они ждали). Я считаю это хорошим бизнесом, хотя и не продвигу богатства – быстрого или медленного.
- iv) Я делаю свой музыкальный выбор по музыкальным причинам. Музыка появляется в мире вопреки музыкальной индустрии, а не благодаря ей. Жизнь профессионального музыканта – не такое уж большое счастье, и единственная плата, которую в конце концов получают музыканты – это привилегия на то, что когда-нибудь музыка склонится к ним и доверит им свои тайны. За эту привилегию мы платим очень высокую цену. Дилемма для любого артиста (и, вероятно, самая высшая дилемма) – это работать на рынке и в то же время не быть управляемым законами рынка. Я играю музыку не для денег, но я беру деньги за музыку, которую играю. Если мне приходится выбирать между работой, которая окупится, и работой, которая не окупится, я обычно делаю обе.
- v) Единственный раз, когда я заработал на KING CRIMSON много денег, были 2-3 года после того, как группа “перестала существовать” в 1974 г.: счета прекратились, а пластинки продолжали продаваться, но распад группы – это поистине слишком радикальная стратегия зарабатывания денег! Я вложил эти деньги в покупку времени, и за это время я старался выяснить, каким образом профессиональный музыкант может работать в индустрии, которая так всесторонне подчиняется бизнесу, слабостям музыкантов и запросам (не всегда вежливо выражаемым) публики. С тех пор моя работа, как в пределах публичной арены, так и вне её, была основана на исследованиях, проведённых в тот период. В качестве интересной сноски: в период 1969-1974 гг. музыкантам KING CRIMSON не платили за концертные выступления – точка зрения менеджеров была такова, что музыканты получают деньги от продажи пластинок и гонораров издательских компаний.
- vi) Теперешние члены KING CRIMSON собираются первый год содержать себя сами – работой вне группы; и это уже не впервые. За неделю сольных концертов в Аргентине я могу заработать больше, чем за месяц гастролей с CRIMSON, а Адриан и Тони, участвуя в других проектах, зарабатывают гораздо больше, чем в CRIMSON. В нашей группе музыканты платят за представившуюся им возможность играть в ней!

2. CX пишет: “Учитывая консерватизм, проявленный (Робертом Фриппом) при выборе состава...” и далее: “Вы просто хотите подать старое под новым соусом ?” Это впечатляюще несообразные заявления.

- i) Когда же мой выбор состава был консервативен ? Состав CRIMSON должен быть наиболее радикально варьируемым и непостоянным в сравнении с любой рок-группой, претендующей на стойкую идентичность. Был даже намёк на то, что у KING CRIMSON вообще нет стойкой идентичности (хотя я бы с этим не согласился). Просто таков CRIMSON.
- ii) Когда же я в последний раз “подавал старое под новым соусом” ? Вот краткий обзор 1969-1994 гг.: CRIMSON – CRIMSON – Ено – CRIMSON – Уход из музыкального бизнеса – Нью-Йорк – Gabriel – Bowie – BLONDIE – Daryl Hall – ROCHEs – Frippertronics – LEAGUE OF GENTLEMEN – CRIMSON – Guitar Craft – LEAGUE OF CRAFTY GUITARISTS – Sunday All Over The World – ORB – Sylvian/Fripp – CRIMSON (при этом ни один из CRIMSON’ов не был похож на другие) ? Может быть, я пропустил что-то такое (а я многое не упомянул), где я повторялся бы чаще, чем в пределах одного конкретного года ?

3. “Beat” и “Three Of A Perfect Pair” ...брали музыку из “Discipline” и добивали её до смерти.”

На самом деле – музыкальный факт – это неверно, хотя мне хотелось бы, чтобы было так. В конце 1981 г. и турне “Discipline” я почувствовал, что KING CRIMSON нашли такой язык и подход к музыке, которые были достойны развития и продолжения, но остальные ребята считали иначе. Так что мы фактически бросили подход 1981 года, не заменив его другим цельным и связным звуковым образом. И в конце периода профессиональных и личных обязательств, в 1984 г. мы распустили группу.

Я не говорю остальным ребятам, что им играть, а чего не играть, хотя у меня обычно есть своё чувство направления, в котором должен двинуться KING CRIMSON, и я делаю музыкальные предложения. Если посмотреть на историю группы, то будет видно, что остальные участники обычно принимают мои предложения в течение примерно года, а потом группа распадается под давлением разногласий. Почти всем, кто когда-либо был в CRIMSON (а я поддерживаю регулярные контакты почти со всеми), очень понравилось играть в группе – через несколько лет после ухода. Похоже, что для того, чтобы определить своё отношение к CRIMSON, требуется время.

4. CX считает, что “группа 80-х гг. исследовала возможности минимализма”...

Это поверхностное и упрощённое суждение – такое могло бы выйти из английских музыкальных комиксов. Оно не попадает в ту точку, где действительно происходят события.

5. “Безусловно, есть множество музыкантов, с которыми Вы могли бы работать”...

...и, может быть, некоторым из них хотелось бы работать со мной ! СХ делает хорошие замечания и предложения, самостоятельно формируя теперешний состав CRIMSON. И это хороший выбор.

Но между СХ и мной есть простая и главная разница: это наши взгляды на то, каким мог бы быть CRIMSON. И я лучше буду следовать своему понятию о CRIMSON и представлению о нём. Произошло это вот как:

- i) Около 1987 г. под моими пальцами начала появляться музыка, которую мог бы сыграть только CRIMSON. А когда появляется музыка, которую может сыграть только CRIMSON, тогда пора начать думать о том, как снова его собрать.
- ii) Однажды днём (около полутора лет назад), когда я проезжал мимо деревенской церкви, в моей голове промчалось ясное представление о том, каков должен быть CRIMSON в своём теперешнем воплощении. В курсе “Guitar Craft” это называется «Точка видения» – прямое, непосредственное, иррациональное воздействие. И это был не тот CRIMSON, который я планировал или собирался организовать.

Все эти полтора года я пытался совместить музыку и это представление о составе, и две недели назад они совместились. И вполне может быть, что это будет самый безумный CRIMSON за всё время.

СХ завершает письмо так: «Разбудите меня, когда сами проснётесь».

Это и невежливо, и намеренно оскорбительно. После 36-ти лет и одного месяца игры на гитаре, 32-х с половиной лет влезания на передки, зады и бока фургонов, отправляющихся на концерты, и более чем 26-ти лет продюсерской работы, интервью, записи пластинок и выступлений на четырёх континентах, я не чувствую потребности предупреждать всяких невоспитанных толкователей моей жизни и работы о том, что действие начинается – сколько бы энтузиазма по поводу прошлого или будущего CRIMSON они не проявляли.

Роберт Фрипп.

ПИСЬМО №2

Дорогой Роберт,

Вы меня опечалили и разочаровали. Мы с женой много лет были вашими поклонниками. Она видела Вас на турне “Discipline”, а я первый раз увидел Вас в этом месяце, на выступлении с Дэвидом Сильвианом в Королевском Альберт-Холле.

На самом-то деле я Вас не “видел”. Думаю, что я Вас “слышал”. Вы знали, что не будете одновременно и играть, и быть под освещением, а мы не знали. Я просто растерялся. Я не знал, куда смотреть. Разве мне нужно напрягать глаза, чтобы увидеть Ваше блестящее мастерство ?

Мы следили за Вашей карьерой в ROCHES, KING CRIMSON, Лиге Искусных Гитаристов и т.д. Мы знаем Ваш звук. Мы заплатили за то, чтобы «слышать» и «видеть» Вас.

Конечно, я мог бы отбросить свои идеи и представления о том, каким положено быть концерту. Я уже делал так раньше. Однако, я хотел «видеть», как Вы играете на гитаре.

Самое плохое в этом для меня то, что Вы не взяли на себя ответственность за свои действия. Ни Вы, ни Дэвид Сильвиан не сообщили нам причин Вашего решения играть в темноте. Так как Дэвид поёт все песни, то, может быть, он смог бы сказать: «Извините, дамы и господа, сегодня Роберт не будет освещён, потому что ему кажется легче играть при слабом освещении, и он приносит за это свои извинения. Я догадываюсь, что вы, должно быть, ожидали увидеть его отчётливо, потому что в афишах он указан одним из главных исполнителей. Он уверен, что его решение остаться вне освещения даст ему больше возможностей показать себя наилучшим образом и, следовательно, окупить уплаченные вами деньги.» По правде говоря, я думаю, что сказать эти слова следовало бы Вам. Если бы Вы это сделали, то обещаю – всё остальное было бы забыто.

Сначала мы только и делали, что думали о какой-нибудь технической проблеме. Потом мы поняли, в чём дело. Затем мы просто разрывались – одновременно напрягаясь, чтобы увидеть, как Вы играете свои соло и отвлекаясь на ритм-секцию, которая была сильно освещена белым светом. Будучи опытным посетителем концертов, я думаю, что если никто не поёт, то глаза и уши направляются на того, кто играет соло. То, что Вы не были освещены, выбило нас из равновесия и отвлекло от общей цели представления, которая, как я понимаю, заключалась в том, чтобы выявить Ваш максимальный потенциал.

Если это лучшее, что Вы могли сделать, то я думаю, что вы либо мошенник, либо просто ничего не понимаете. То, что Вы не были освещены – это большое “fuck you” публике; Вы же прекрасно знаете, что люди будут разочарованы, не увидев Вас. Во-первых, это дразнит аудиторию, во-вторых, это какая-то хитрая манипуляция. Может быть, однажды Вы обнаружите, что уже не привлекаете внимания и смиритесь с этим. Когда происходят такие акты бескорыстия, то слушатели и зрители это высоко ценят.

Один человек однажды сказал мне: «Когда ты дойдёшь до такой точки, что будешь думать, что ты не лучше и не хуже любого живущего человека, то это будет твой пик, как артиста.» Пока Вы не достигнете этой точки, Роберт, мне будет Вас жалко; и мне остаётся только пожелать Вам душевного спокойствия в том тихом бессознательном ежедневном «аду» жизни, в котором вы себя держите.

Можете вернуть мне 21 фунт, который я заплатил за билет. Простите, Вы не заработали этих денег. Я открыт для Вашего ответа.

К Вашему сведению – я не прекращу покупать Ваших пластинок. Я не дойду до такой крайности. Однако, некоторые люди, которые тоже были на этом концерте, приняли решение больше не поддерживать Вас покупками компакт-дисков или посещениями Ваших выступлений.

Искренне Ваш, DW.

ОТВЕТ

Дорогой DW из Кингс-Лэнгли,

Я был опечален и расстроен Вашим грубым, оскорбительным, бесцеремонным и намеренно обидным письмом. То, что у Вас достаточно любви к музыке, чтобы написать это письмо, утешает и ободряет меня; то же, что Вы не оставляете в нём места ни для какой-либо другой, кроме Вашей, интерпретации концерта в Ройял-Альберт-Холле, ни для альтернативного подхода к понятию об ответственности исполнителя и публики, и реагируете на концерт лишь в своей недоброжелательной и некрасивой манере, меня разочаровывает. К сожалению, тон вашего письма является типичным образцом публичных дебатов. Принимая во внимание Вашу намеренно оскорбительную манеру, Вы должны понять, почему я не буду вступать с Вами в дискуссию по поводу поднятых Вами вопросов, которые сами по себе интересны и заботили меня многие годы.

Если Вы считаете меня мошенником, то этим только облегчаете мою жизнь: Вы снимаете с меня обязанности, которые на меня накладывают Ваши ожидания.

Вам «жалко» (Роберта Фриппа) и Вы «желаете мне спокойствия духа в тихом, бессознательном ежедневном «аду», в котором я себя держу». О, спасибо за добрые чувства, Дэйв, и мне поистине жаль, что я такой ужасный человек. Простите, но от Вашей надменности захватывает дух – даже у того, чей дух захватывало много раз. Ваше единственное оправдание – это молодость.

Вы говорите о решении не поддерживать меня через пластинки и концерты. Если публика может выбирать исполнителя, то исполнитель должен принять аудиторию такой, какая она есть. Это явное неравноправие. Кажется, Вы считаете, что я желаю Вашей «поддержки» (и, наверное, должен быть за неё благодарен). Моя жизнь в качестве музыканта была предпринята ни для того, чтобы стать популярным, ни для того, чтобы разбогатеть. Так что имейте в виду, что автор Вашего письма – не тот человек, которого я хочу иметь в своей аудитории (не только конкретного человека, но и в более широком смысле). Я также не желаю вашей «поддержки» и не имею в ней надобности. То же самое могу сказать и о «поддержке» любой аудитории, которая приписывает себе право возлагать на меня свои ожидания по поводу моей ответственности (Ваше письмо обсуждает этот вопрос). Я знаю степень своей подготовки и своего опыта, но мне приходилось встречать лишь немногих зрителей, чья подготовка была бы такой же обширной.

Вы просите меня послать Вам 21 фунт за билет, поскольку «я не заработал этих денег». Я принял по этому поводу справедливейшее решение. Во-первых, Вы, по крайней мере, видели Дэвида Сильвиана и трёх других музыкантов. Мой вклад был, уж конечно, меньше половины. Во-вторых, на представлении рискуют и публика, и исполнитель. Публика получает артиста, который может не соответствовать её ожиданиям, а артист может получить слушателя, страдающего таким недостатком отзывчивости и вежливости, как Вы. В третьих, любой человек, сколько-нибудь знакомый с моей работой (на что Вы претендуете), может вполне обоснованно ожидать, что представление будет не-совсем-таким-как-ожидалось.

Итак, разделив 21 фунт между нами двоими и умножив частное на 40% (очень невысокая оценка работы троих музыкантов), получим 4,20. Вам остаётся немного, но мы не учли издержки, которые несу я, и я сомневаюсь, что Вы захотели бы получить счёт за них. Я вкладываю чек на 4,20 и надеюсь, что Вы никогда больше не придёте на концерт, в котором я выступаю.

Искренне Ваш,
Роберт Фрипп.

3. Статьи Роберта Фриппа в журнале Musician...

ТРУБАДУР СЕГОДНЯ

Наконец-то телегу поставили позади лошади – живое представление объявлено целью, а не средством.

Большинство групп начинают делать деньги только после распада. Из-за того, что расходы на поддержание группы в рабочем состоянии столь велики, очень немногие «преуспевающие» группы зарабатывают больше прожиточного минимума до тех пор, пока не прекратят платить по счетам. Когда группа распадается, гонорары за пластинки и авторские права продолжают поступать, по двум причинам:

Во-первых, гонорар начинает выплачиваться только спустя 6-12 месяцев после события. Во-вторых, жизнь классической пластинки может продолжаться более десяти лет.

Говоря другими словами, для того, чтобы распасться, группа должна просуществовать достаточно долго. В настоящее время Лига Джентльменов (*группа Фриппа начала 80-х гг., игравшая «Дискотронику» – фрипповский вариант диско. –Прим. перев.*) не может работать, потому что не может себя финансировать, и в то же время не может позволить

себе не работать, потому что у неё \$30 000 долгов. Заметьте, что когда группа теряет деньги на гастролях, она тем не менее обязана продолжать отчисления концертному агентству (10-15%) и менеджерам (25%).

Перед недавним турне Лиги по Европе и Америке я сформулировал три условия:

Турне должно делать деньги, или по крайней мере окупать себя: \$3000 в неделю за привилегию играть музыку – это вообще высокая **цена**, а в контексте гастролей Лиги такая сумма просто угнетает. Турне не должно быть серией одноразовых представлений. Главный недостаток гастролей – это постоянная езда; она изнуляет Весёлых Гастролёров и дорого стоит. Если бы нашлась альтернатива ежедневным передвижениям, то это сохранило бы энергию для музыки и сократило бы накладные расходы. Гастрольными площадками должны быть рок-клубы с местом для танцев и желательно с баром. Моим советом публике было – активно слушать, в то же время поддерживая чувство телесного движения; т.е. слушать танцуя. Если бы Лига, танцевальная группа с акцентом на духе музыки, а не на профессиональной компетенции, играла в сидячем концертном зале, то это возбудило бы ошибочные ожидания и сравнения с KING CRIMSON.

В Европе турне потеряло деньги в серии ежедневных выступлений на главным образом неподходящих площадках; в Америке оно потеряло деньги в серии ежедневных выступлений на главным образом подходящих площадках. Поскольку турне было заявлено как рекламное, с акцентом на посещении музыкальных рынков, а не на выступлениях перед публикой, оно потерпело неудачу в качестве рабочих гастролей. Но т.к. рекламируемой пластинкой была “God Save The Queen / Under Heavy Manners” Фриппа, фирме POLYDOR было трудно отождествить Лигу со своими артистами, и рекламная кампания оказалась неэффективной.

Положительными сторонами турне были: повышение личной и групповой компетенции, усиление группового чувства, временами прекрасно получавшаяся музыка и временами прекрасные аудитории. К этому надо добавить познавательный взгляд на Восточное побережье США и Канады середины 1980 г. Как ещё можно по-настоящему прочувствовать безработицу в Янгстауне, Огайо (где один молодой турок крикнул: «Играйте как GENESIS !») или где ещё можно прочесть такую вывеску в лифте: «Все разговоры прослушиваются для Вашей безопасности» (автостоянка в Цинциннати, примыкающая к магазину) ?

На коммерческом уровне, рецензии были в основном благоприятными и Лига возбудила к себе интерес на будущее. Эти три месяца послужили прекрасной базой для будущей диссертации (на соискание степени Доктора Философии по Рок-Музыке), но рабочие условия были невыносимы.

Так зачем же музыканту гастролировать ?

Чтобы заработать себе на жизнь; Чтобы получить знания и опыт; Чтобы насладиться истинными качествами своей работы – участием в событии вместе со всеми остальными, исполнителями и публикой.

Как можно этого достигнуть ? Всё вытекает из единственного принципа: живое выступление – это основа музыкальной индустрии. Живая музыка – это фундамент для нотных изданий, пластинок и радиопередач (по крайней мере, в США). Доход артистов, записывающих пластинки, за последние два года упал вдвое, а учитывая шаткое будущее разных «Мегабакс Рекордс», акцент на живых выступлениях, как на способе заработать деньги, становится всё более вероятным. В 50-е годы в Англии сценические шоу были Большими Добытчиками; в 70-е годы их место заняли пластинки. Но падение значимости исполнителя идёт уже давно, и причины этого падения и его последствия имеют важное значение для индустрии в 80-е годы.

Пластинки для рок-музыки – это то же самое, что партитуры для обычной музыки: они замораживают исполнение навечно. Нотная запись, а тем более пластинка, сохраняют состояние искусства, но никак не могут его развить. В Средние Века музыкальная нотация была только указанием для исполнителя, памятной запиской и основой для импровизации. По крайней мере до 1830 г., исполнитель, воспринимающий партитуру как данность, считался бы Большим Тупицей. После смерти Бетховена возрастающий акцент на нотации превратил музыку из чувственного переживания в литературное, и переключил внимание с исполнителя на композитора. Когда эпоха Романтизма возвысила композитора до божественного статуса, исполнение неизбежно утратило свою возвышенную пронизательность и стало выражаться мельчайшими деталями в партитуре.

Рост внимания к авторским и исполнительским правам в 20-м веке зацементировал раскол между композитором и исполнителем. Феноменальный взлёт продажи пластинок (от 44 млн. долл. В 1939 г., 158 млн. в 1969 г. до 3501 млн. в 1977 г. (данные по США)) и укрепление радио (от 200 станций в 1922 г. до 5000 – 6000 в настоящее время), превратили музыку из искусства исполнителя в искусство ре-исполнителя, или даже воспроизводителя. Это стало совершенно очевидным с подъёмом дискотек во Франции в начале 60-х. Тут будет уместна параллель с обычной музыкой – когда дирижёр-звезда позволяет себе делать со всеми деталями текста (за исключением нот) всё, что ему угодно. (Послушайте, как 12 разных дирижёров исполняют “L’Apres Midi d’un Faune”, и увидите сами.)

Творческой стороной этого ре-исполнения стал рэп, пионерами которого по большому счёту стали Джоко в Нью-Йорке в 50-е годы и Пит Ди-Джей Джонс, Голливуд, Эдди Чибба, Грандмастер Флэш и Кертис Блоу в 70-е, принимая во внимание близкую параллель между рэпперами и регги-тостерами. Термины «даб» и «версия» теперь хорошо известны и распространены. Негативными аспектами ре-исполнения являются падение числа людей, воспринимающих музыку из первых рук, а для артистов – трудности при точном воспроизведении пластинок на сцене. Проблема перевода пылающей энтузиазмом концертной группы на пластинку – это проблема продюсера, но проблема перенесения студийной музыки на сцену – это проблема артиста. Как и в кино, любое волшебство момента может быть схвачено на плёнке. Но термин «окончательное исполнение» подразумевает, что любое исполнение в будущем может быть, в лучшем случае, лишь повторением этого момента: восприятие живой музыки превращается из сиюминутного в историческое. Для музыканта не может быть «окончательного» исполнения: всё, что имеет для него значение – это момент, в который исполняется музыка. Я говорю так не для того, чтобы принизить значение звукозаписи как нового творческого орудия, цель которого – не воспроизвести живое исполнение, а произвести на свет новую музыку, т.е. запись – сама по себе «исполнение», синтез новых «инструментов» и орудий композиции, полученных из студийных технологий и технических приёмов. Когда я в прошлом году работал в одной нью-йоркской студии с Ино, я видел, как он оперирует «Лексиконом» (линия

задержки с переменной высотой звука) с таким музыкальным чувством и такой ловкостью, что этот хитроумный эхо-прибор превращался в самый настоящий инструмент.

Как живое представление в концертном зале окостенело от чересчур большого внимания к партитуре и всего, что под этим подразумевается, так же и в живом роке влияние звукозаписи и звукозаписывающей индустрии ограничило возможности исполнителя встретиться с публикой так, чтобы забурлила кровь – т.е. оно заставило BEATLES прекратить концерты. Невероятный энтузиазм к живой игре со стороны молодых музыкантов, начавшийся в 1977 г. (главным образом в панке и новой волне), подчеркнул (может быть, и намеренно) их некомпетентность и немзыкальность, и первоначально был встречен музыкальной индустрией с презрением. Эта демократическая некомпетентность шла вразрез с (исторически недавней) традицией смотреть на музыканта, как на не вовлечённого в дело исполнителя – просто потому, что новый музыкант не мог исполнить тонких оттенков музыки. Отбросив механические ограничения и игнорируя разделение «сочинитель – музыкант», исполнитель вновь вторгся в музыку в качестве творческого участника. На своеобразных способностях новых исполнителей вырос целый **спектр** новой музыки. Теперь, когда музыканты сохранили свою свободу, следующий шаг – развить свою музыкальную компетенцию, чтобы исследовать возможности, предоставляемые этой свободой. Никто не критикует Паркера или Колтрейна за то, что они знали больше **приёмов**, чем Лестер Янг.

Итак, каков выход для современного гастрوليрующего музыканта ?

Смотрите на гастроль как на гастроль, т.е., если считать живое исполнение основой всего остального, оно должно делать деньги. Установите безубыточный предел, который составлял для Лиги в США 3000 долл. за вечер, и не работайте за меньшую плату. Возможность играть в Питтсбурге за 500 долл. – а реклама пластинки требует 5000-долларового концерта где-то ещё. Рекламную кампанию можно построить на основе гастрольного расписания, вместо того, чтобы строить расписание на основе рекламной кампании. Гастроли для музыканта имеют три аспекта: игра, езда и реклама. Мне хватит любых двух в пределах одного дня, но на турне Фриппертроники в 1979 г. я четыре месяца подряд имел дело со всеми тремя почти каждый день. Играйте на площадках вместительностью 500-1000 человек, два концерта за вечер, два вечера подряд. Это уменьшает прогоны (а также усталость и расходы), требует меньше аппаратуры, чем в больших залах, оставляет время для знакомства с городом, даёт возможность более близкого контакта с публикой и лучшие шансы удовлетворить их ожиданиям. На практике я могу управиться максимум с 250-ю людьми как солист, и с 500-ми, если я с группой. При превышении этих пределов, ожидания публики и её возбуждение могут выйти из-под контроля. Учитывая падение посещаемости концертов, маленькие площадки кажутся по меньшей мере более эффективными, но даже в этом случае барьер остаётся на уровне 2000 \ 4000 человек. Возражение, что в этом случае не все интересующиеся группой смогут её увидеть, можно удовлетворить, время от времени выступая на больших, но подходящих площадках: скажем, в Хаммерсмит-Паласе вместо Хаммерсмит-Одеона, или на концерте под открытым небом. Заметьте: работая таким образом, вряд ли станешь большой звездой, поэтому увеличивайте свои гонорары, в промежутках между концертами записывая пластинки. В этом случае вы получите истинную поддержку снизу, а не «популярность», возложенную на вас сверху мощной рекламой. Концерты – это способ подготовки к записи и приведения музыки в форму, чтобы первые дубли, обычно пылающие энергией, не сводились на нет недостаточным знанием нот. Лига записывается в студии Arny's Shack в Паркстоуне, Дорсет, на 24-дорожечных аппаратах, 26 долл. за час работы. Развивайте местную индустрию звукозаписи. Учитывая трудности с транспортом в середине 80-х, как можно работать в качестве путешествующего музыканта ? Могу сказать про себя – я смотрю на ту область, где живу: Западная Страна, или то, что называлось Уэссекс. Людям, интересующимся музыкой, следует взять на себя ответственность за рекламу выступлений в Бодмине и Труро, Уимборне и Уэймуте. Это могли бы быть и местный менеджер магазина пластинок, и музыкант, и любитель музыки. Местная группа может возглавлять выступления на танцах, а поддерживать её может какая-нибудь группа из более далёкого города, которая, в свою очередь имеет группу поддержки в своём родном городе. Например, Стив Смит, гитарист и певец группы MARTIAN SCHOOLGIRLS из Уимборна, организует гастроли Лиги по Англии в ноябре 1980 г. Это помогает местному музыканту работать, децентрализует индустрию из Лондона на периферию, и является началом местной музыкальной сети, независимой от Монгольского Ига. За последнее время, несмотря на упадок в экономике, в районе Уимборна резко возросло число рок-площадок самого разного размера. За пределами Лондона организуются студии звукозаписи, такие, как Rockfield в Монмуте и другие – в Бате, Рединге, и прочих местах. Это даёт возможность национальным группам базироваться в провинции. А коль скоро в Уэссексе есть своя сеть взаимодействующих единиц, она может наладить связи с такими же сетями в Кумбрии и Мерсии.

Увидимся в Брюстер-Армс ?

БУТЛЕГГЕРСТВО, ГОНОРАРЫ И ТЕКУЩИЙ МОМЕНТ

На бутлеггерство можно посмотреть с двух сторон: профессиональной и любительской. Я осознаю, что на своём истинном уровне музыка принадлежит всем и каждому. В самом деле, право собственности на музыку есть сравнительно недавний феномен – оно появилось в 19 веке и было утверждено в 20-м веке Законом об Авторском Праве 1911 г., основанием PRS в 1914-м, основанием Гильдии Композиторов (обычной музыки) в 1944-м и Гильдии Сочинителей Песен в 1947-м, а также Законом об Авторском Праве 1956 г. – всё это укрепило взгляд на музыку как на частную собственность; это наша рыночная данность.

Если это так, то коль скоро от продажи моего произведения выручаются деньги, я хочу получить свою долю. Все сексуальные сцены в фильме «Эммануэль» происходят под музыку, взятую из “Larks’ Tongues In Aspic Part II”. Вслед за продолжительным судебным разбирательством, мои права композитора были признаны и суд вынес об этом решение. Мнение, что желание получать гонорар за свою работу считается изначально плохим, кажется мне очень странным – и почему-то исключительно английским. В программе «Движение К 1981-му» я выдвигаю идею «работы в условиях рынка,

в то же время не подчиняясь рыночным ценностям». Это включает в себя все дилеммы, связанные с деньгами - которые могут потребоваться любому нормальному человеку. Я жил в Штатах и видел некоторые противоречия коммерческой культуры – обратной стороны прославленной «Американской Мечты». Я также знаком с высказыванием Прудона «собственность – это кража», с коммунистическими философией и практикой, и с некоторыми аргументами таких движений 17 века, как Уравнители, Проповедники и Копальщики – т.е со всеми возражениями против нашей широко распространённой веры в святость частной собственности.

Сталкиваясь с рискованными противоречиями, порожаемыми этой верой, мы задаём себе главный вопрос: «Что делать со своими гонорами?» Я следую тому принципу, что преимущества собственника предполагают ответственность, т.е. если кто-то получает больше денег, чем ему нужно, у него есть возможность использовать их в общественных целях. Разные религии традиционно рекомендуют отдавать 10-15% процентов своего дохода на благотворительность, и церковная десятина была неизбежной повинностью; нашей налоговой системе полагается проводить в жизнь собственническую ответственность путём принудительного перераспределения доходов более справедливым образом, чем они (хочешь-не-хочешь) делятся рыночными механизмами. Я отдаю себе отчёт в том, что разные люди хотят (и, следовательно, чувствуют свою потребность в таковых) разных жизненных стандартов, и что мой собственный выше некоторых и ниже остальных. Огромная разница между классами кажется надуманной, а связанные с ней эксплуатация и общественные притязания – оскорбительны.

Я решил для себя следующее: поддерживать фермерский проект в Корнуолле, эксперимент по образованию взрослых в Штатах и натуропатическую больницу в Англии. Больница является банкротом, а ферма и школа терпят серьёзные трудности. Бюджет Лиги Дженгльменов имеет дефицит 30 000 долл.; у меня дома нет горячей воды; крыша дома протекает; и учтите, что я желаю оставаться финансово независимым от индустрии, чтобы мои музыкальные решения оставались: во-первых, личными, а во-вторых, музыкальными. И всё-таки ещё есть посетители концертов, покупатели пластинок, идеологи и «фанаты», критикующие артистов, которые желают получать сполна плату за свою работу и пытаются остановить эксплуатацию этой работы бутлеггерами-спекулянтами. Простите меня, но такая позиция кажется мне несносно наивной.

Тем не менее, я очень симпатизирую бутлеггерам-любителям. В этом случае движущей силой является увлечённость музыкой. В конце концов, разве лучшие вещи Чарли Паркера не есть концертные бутлеги? Я также знаю некоторых исполнителей, таких как INSTANT AUTOMATONS в Англии (и GRATEFUL DEAD в Америке – *Ред.*), которые ничего не имеют против, и даже заходят так далеко, что предоставляют посетителям концерта возможность подключать свои кассетники к микшерскому пульта. Превосходно – но не для меня. Мои взгляды обычно известны публике – принести с собой магнитофон есть намеренное нарушение правил игры, в лучшем случае - грубый ответ на любезность: это почти то же самое, что записывать частный разговор для дальнейшей публикации. Это говорит человек, который более семи лет постоянно фигурировал в списках бутлеггов.

Теперь мы подошли к гуманистическим и философским причинам моего отрицательного отношения к тайной перезаписи живой музыки. Я ищу таких качеств, как внимание, как бытие в моментах без истории и ожидания, как отношение между человеком и животным в человеческом теле – отношение, которое так выразительно описывает поведенческая психология. Как сказал Блейк, «Тот, кто подчиняет себе радость / Разрушает крылатую жизнь». Конечно, у неоднократного прослушивания музыкальной пьесы в активном состоянии есть свои качества и достоинства. На плёнке музыка – это музыка; хорошая, плохая, оживлённая, летаргическая, одухотворённая и т.д. В живом представлении есть и другой элемент – музыка является посредником в отношении между исполнителем и слушателем. Это отношение весьма хрупко и легко разрушаемо. Попытки запечатлеть эту связь разрушают её, так же, как запись своих мыслей во время медитации существенно подрывает сам процесс медитации. Для некоторых исполнителей это не представляет трудностей, так же, как и фотосъёмка, но для меня – представляет. После всех лет и миль, которые я преодолел вместе с музыкой, я полностью осознал значение отношения между исполнителем и слушателем; и что может быть более важно, более ценно? Воспринять музыкальную пьесу однажды и только однажды – значит ощутить это взаимоотношение в самой кристально чистой форме. Этого нельзя повторить; сколько раз можно терять невинность?

«И для меня то будет славным царством,
Где музыку я получу задаром.»
Шекспир, Буря.

МУЗЫКАНТ В ПОЛИТИКЕ

В 60-х годах была популярна идея, что рок-музыка может изменить мир. Эта идея испарилась в 70-х годах вместе с хиппи, кафтанами и бусами, т.к. всем стало ясно, что рок-музыка запросто может принять и традиционную мудрость музыкальной индустрии. В 1980 г. я убеждён в том, что рок действительно может изменить мир, но только в качестве составной части общего действия, и совершенно не таким образом, какого мы могли бы ожидать. «Новый мир» очень просто может быть таким же «старым миром», но при одном лёгком различии, которое представляет собой не больше, чем перемену в восприятии.

Будет ли разумным предположить, что качественный сдвиг в мире может быть обусловлен качеством музыки? «Любой коммуникационный процесс, однажды начатый и продолжаемый, ведёт к возникновению общественной структуры – независимо от того, прогнозируется ли такая структура и считается ли она желательной» (Клаус Криппендорф). «Сегодня «стиль жизни» является одной из самых позитивных форм революционного действия» (Жак Эфлюль, 1948 г.).

Жан Ренуар в конце концов стал сомневаться в том, может ли кино помешать войне. Мне кажется, что при помощи музыки может быть создана альтернативная внутренняя структура, независимая от внешних форм политической жизни. Гендель, Бах, Моцарт, Верди и очень много меньших фигур в музыке, не говоря уже о Шекспире, прекрасно овладели искусством работы в очень тяжёлых (для нас) политических и экономических условиях, не говоря уже о жёстких традициях и музыкальных вкусах. Безусловно, самым поразительным моментом здесь будет то, насколько их вдохновенная работа имела прозаическое происхождение. Создав такую структуру индустрии, которая способствовала бы человеческому росту музыкантов, они становятся по-настоящему более продуктивны и приобретают определённую степень независимости – определяемой как способность работать с другими людьми. Из этого неизбежно вытекают более обширные перемены в общественной и политической организации: «Новые технологии будут создаваться по образу и подобию системы, которая их выдвигает, и они будут укреплять эту систему» (Шумахер).

Индустрия отражает в себе ценности, конкретизированные в её структуре, и которые, взятые в совокупности, ограничивают возможности творческой работы (как определено в предшествующем пункте). Для того, чтобы творческие музыканты могли работать в музыкальной индустрии, их действия неизбежно должны быть политическими, т.к. для того, чтобы работать, творческий музыкант обязательно должен пытаться изменить индустрию – только чтобы иметь возможность самовыражения. Т.С. Эллиот писал о поэте: «Будучи неспособным изменить свои произведения так, чтобы они угодили господствующему вкусу...он, естественно, желает такого состояния общества, в котором они могли бы стать популярными, и в котором его талантам нашлось бы наилучшее применение.» И далее: «Соответственно, он жизненно заинтересован в применении поэзии.» В этом есть три аспекта:

Изменение структуры индустрии. Изменением системы ценностей, которая порождает эту структуру.

Взаимодействие с немusикальными формами индустрии (и оказание на них влияния), причём в более широком контексте, чем рыночные отношения.

Если раскрыть это более детально:

1. Изменение структуры индустрии. Организация типа больших подразделений влечёт за собой авторитарный контроль. Авторитарная личность имеет неизменные взгляды и невосприимчива к переменам. Следовательно, личность, вынужденная работать в большой организации, будет именно той личностью, что уничтожит организацию во время Перемен, не сумев приспособиться.

Замена крупномасштабной индустрии альтернативной жизненно необходима. Из-за инерции в системе традиционная индустрия рухнет не мгновенно, и в переходный период её нужно аргументами, примерами и сотрудничеством побудить направить подконтрольные ей ресурсы на второй уровень индустрии, пока это ещё возможно. Согласно моему собственному чувству времени, этот второй уровень деятельности будет основан к концу 1981 г., консолидирован к концу 1984 г. и начнёт функционировать около 1987 г., тогда как годы с 1987 по 1990-й будут характеризоваться почётными похоронами динозавров, со всеми почестями, подобающими их статусу. Как я уже где-то писал (точнее, на обложке пластинки), единица организации будущего – это маленькая, мобильная и интеллигентная единица; здесь интеллигентность означает способность осознать правильность своего пути, мобильность – способность работать в соответствии с этим сознанием, а маленький размер есть необходимое условие такой работы в мире сделок и соглашений. Функция маленькой-мобильной-интеллигентной единицы в 80-е годы – это войти внутрь и образовать интракультуру, вместо того, чтобы, как в 60-е, выйти наружу и создать субкультуру (хотя я сомневаюсь в том, что возможно каким-нибудь реальным способом оставаться вне социального процесса).

Недавно я был на вечеринке, устроенной журналом Zigzag. Меня пригласили туда сыграть “Sister Morphine” с Марианной Фэйтфулл (она не смогла приехать – была занята в Шеппертоне) и “The Lord’s Prayer” с SIOUXSIE & THE BANSHEES (Сьюси оказалась больна ларингитом). Один певец, аккомпанировавший себе на гитаре, исполнял пьесу, в которой шла речь о его недавних неприятностях с ОМОН’ом. В его песне весьма часто встречались следующие слова: «Убей ! Убей ! Убей ! ОМОН’овца!», декламируемые с большим энтузиазмом. Мне показалось, что он пытался установить принцип, согласно которому убить человека, которого ты считаешь негармонизирующим с общественной системой, есть дело вполне позволительное. Если бы этот принцип был принят социальным организмом, то нет сомнения, что ОМОН также бы им воспользовался, в каком случае певец оказался бы в совершенно невыгодном положении, появившись у него надобность прийти к соглашению с противной ему субсистемой. Из этого можно вывести несколько пунктов:

- i) Ликвидация любой из двух сторон была бы, по меньшей мере, неэффективным использованием ресурсов;
 - ii) Применение силы порождает по меньшей мере эквивалентную реакцию (умолчим об этических соображениях);
 - iii) Беспристрастность есть более высокий уровень действия, и следовательно, изначально представляет собой более стабильное состояние, чем предубеждение. Можно ли работать на общую цель с людьми, которых ты лично недолюбливаешь, или чьи ценности кажутся тебе противоречащими цели и противными ? На недавнем турне Лиги Джентльменов я столкнулся с одной тонкой проблемой – человеку редко приходится иметь дело с мерзкими и ужасными негодяями (ясно, что это плохие дяди и тёти, и я встречал таких), а гораздо чаще – с милыми людьми, своими друзьями, с которыми ты проработал несколько лет, но которые имеют другие цели и стремления.
2. Изменение системы ценностей, порождающей структуру. Имеющая подходящий размер единица организации может и не иметь «лучшую» этическую систему: можно быть маленьким жадиной и можно быть большим жадиной. Но алчность, которая ни мобильна, ни интеллигентна, становится нереалистичным и непрактичным качеством.

3. Взаимодействие с другими околмузыкальными формами индустрии (и влияние на них), в более широком контексте, чем рыночные отношения.

Идея – это кусочек качественной информации; она содержит энергию и может иметь свою собственную жизнь. Эта идея может быть музыкальной идеей. Музыка есть языковая система высокого ранга, т.е. мета-язык. Функция мета-языка – выражать решения проблем, поставленных средствами языковых систем низшего ранга.

Если допустить, что музыка есть языковая система высокого ранга, и следовательно, музыка может быть негентропичной и быть средством решения проблем, то функция музыканта в этом смысле – передавать информацию высокого качества. И это не обязательно очень сложно. Джон Хилперн, путешествовавший по Африке с труппой Питера Брукса, обнаружил замечательных исполнителей: THE PEULH. «Их музыка показала нам, что универсальный язык может быть так же прост, как одна нота, повторяемая много раз. Но прежде всего нужно найти правильную ноту.» Чтобы найти эту ноту, большинству музыкантов требуется дисциплина, чтобы уменьшить «шум», или излишние ноты, и усилить «сигнал», т.е. музыку как таковую. Быть открытым для идей, т.е. уметь использовать энергию музыкальной «информации» при игре – цель любой импровизации: это активное исполнение. Один мим в Древней Греции, по имени Мемфис, по свидетельству Афиня, безошибочно передавал в кратком танце всю суть Пифагорейской доктрины, хотя ему вовсе не обязательно было её понимать.

Если кто-то заинтересован в политических переменах, он не пойдёт в политику, он пойдёт в музыку. Т.к. первая цель любой системы – увековечить себя, профессиональный политик скорее будет увековечиваться, чем решать политические проблемы. С другой стороны, своекорыстие профессионального музыканта состоит в увековечивании музыки....

Примечания переводчика:

Шумахер, Эрнст Фридрих (1911-1977), британский экономист, развивавший влиятельные идеи «переходной технологии» и «маленькое – прекрасно».

Ренуар, Жан (1894-1979), французский кинорежиссёр. Главные фильмы: «Великая иллюзия» (1937), «Правила игры» (1939), «Река» (1951).

Элиот, Томас Стернс (1888-1965), англо-американский поэт, драматург, критик, редактор. Глава модернистского движения в поэзии.

ПУТЬ В СТРАНУ БЛАГОДАТИ

I

Музыка есть процесс объединения мира тембров и мира существований, смешивания мира тишины с миром звука.

В этом смысле, музыка есть способ трансформации.

То, что мы делаем – неотделимо от того, как и зачем мы это делаем.

Значит, трансформация звука неотделима от трансформации своего «я».

Например, мы привлекаем к себе тишину, храня безмолвие.

В нашей культуре это обычно требует практики.

Практика – это способ преобразования качеств наших действий, т.е. преобразования того, что мы делаем.

Мы движемся от совершения ненужных усилий, от напряжения сил, к совершению только необходимых усилий – в направлении освобождения от усилий.

Главный принцип тут: чтить необходимость, чтить достаточность.

II

Когда мы задумываемся над своим функционированием в качестве музыканта, т.е. что мы делаем для того, чтобы быть музыкантом, мы обнаруживаем, что нужно рассматривать не только действия наших рук.

У музыканта есть три инструмента: руки, голова и сердце, и каждый из них имеет свою дисциплину.

Итак, у музыканта есть три дисциплины: дисциплины рук, головы и сердца.

В конечном счёте, все они – это одна дисциплина: дисциплина.

Дисциплина – это способность наложить на себя обязательство во времени.

Если музыкант способен наложить на себя обязательство во времени, гарантировать, что он будет уважать это обязательство независимо от выгоды, удобства, обстоятельств и предпочтений момента, он на пути к тому, чтобы стать эффективным музыкантом.

Эффективный музыкант – это тренированный, отзывчивый и надёжный инструмент на службе музыки.

III

Итак, практические пункты обсуждения:

1. Природа нашего функционирования; т.е. наших рук, головы и сердца.
2. Координация нашего функционирования; т.е. наших рук с головой, наших рук с сердцем, нашего сердца с головой – а в идеальном мире, всех трёх вместе в редкой, маловероятной, но возможной гармонии.
3. Качество нашего функционирования.

IV

Абсурдно считать, что практику нашего инструмента можно отделить от нашей прочей жизни.

Если мы изменяем практику, мы изменяем свою жизнь.

Практика – это не просто то, что мы делаем своими руками, и не просто то, как мы это делаем, и не просто то, зачем мы это делаем.

Практика – это то, как мы живём.

V

Практика любой ценности будет состоять из трёх вещей:

1. Способа развития отношения с инструментом;
2. Способа развития отношения с музыкой;
3. Способа развития отношения с самим собой.

Итак, технические приёмы нашего музыкального мастерства лежат в трёх областях: области игры на инструменте, области музыки и области человеческого бытия.

Я не могу играть на гитаре, не имея отношений с самим собой, или не имея отношений с музыкой.

Я, как гитарист, не могу играть музыку, не имея отношений с самим собой и своей гитарой.

И, занимаясь гитарой и музыкой, в этом занятии я нахожу себя.

VI

Технический приём имитирует то, что он представляет, и готовит место для того технического приёма, который станет тем, что он представляет.

Например, то, как я живу своей жизнью – это мой способ практики искусства быть живым.

Между тем, как я живу своей жизнью, и как я практикую искусство быть живым, нет дистанции.

VII

Как только качество попадёт в область нашего опыта, мы обнаружим его возвращение и разрешим, чтобы оно на нас действовало.

Но то, как и зачем оно туда попадает, или посещает нас, объяснить труднее.

Если это качество находится с нами, описать его становится легче: мы описываем мир, в котором живём.

Если мы живём своим мастерством, мастерство живёт в нас; когда мы описываем свой стиль жизни, мастерство проявляет себя в нас.

Любой истинный стиль жизни сможет описать себя через своих мастеров.

VIII

Качество, которое мы вносим в одну маленькую часть нашей жизни, это качество, которое мы вносим во все маленькие части нашей жизни.

Все маленькие части нашей жизни – это наша жизнь.

Если мы можем совершить один маленький акт, обладающий качеством, он распространится и на больший акт жизни.

Это природа качества – качество не управляется размером и правилами количества: качество не управляется числом.

Итак, один маленький акт качества так же велик, как и один большой акт качества.

Акт качества несёт с собой намерение, обязательство и присутствие, и он никогда не случаен.

IX

Как только мы произведём усилие такого рода, мы сможем применить это качество усилия и в других областях нашей жизни.

Правило таково: лучше присутствовать с плохой нотой, чем отсутствовать с хорошей.

Когда наша нота правдива, мы с удивлением обнаруживаем, что она звучит очень похоже на тишину, только немного громче.

Если музыка – это качество, организованное в звуке, то музыкант имеет к ней три подхода: через звук, через организацию, или через качество.

Подмастерье подойдёт к ней со стороны звука, ремесленник – со стороны организации, а мастер подходит к музыке через её качество.

То есть, мастер работает от тишины, организует тишину, и вставляет в неё звук.

XI

То, куда мы идём – это то, как мы туда попадём.

Если то, куда мы идём – это то, как мы туда попадём, мы – это то, куда мы идём.

Если мы – это то, куда мы идём, нам некуда идти.

Если нам некуда идти, да будем мы там, где мы есть.

XII

Музыка – это благосклонное присутствие, постоянно и по первому требованию доступное всем.

Да пребудет в нас вера в невыразимую благосклонность творческого импульса.

ДИСЦИПЛИНАРНЫЕ АФОРИЗМЫ

- i. Прямо у поверхности того, что мы называем нашим повседневным миром, лежат богатства.
- ii. Небольшие дополнительные приращения приводят к превращению.
- iii. Ожидание закрывает нам глаза на то, что происходит в данный момент.
- iv. Когда мы слушаем музыку, мы едим её. Слыша – мы её перевариваем.
- v. Когда мы слышим, звук превращается в музыку.
- vi. Умение слушать – это мастерство. Умение слышать – искусство.
- vii. Когда мы слушаем, то, что мы слушаем, изменяется.
- viii. Когда люди слышат музыку, она изменяется.
- ix. Понимание изменяет то, что мы понимаем.
- x. Тишина – это поле творческого музыкального разума, обитающее в промежутках между нотами и удерживающее их на месте.
- xi. Тишина – это мост между мирами.
- xii. Наука – в знании, искусство – в восприятии.
- xiii. Будущее – это то, что может быть порождено настоящим.
- xiv. Для того, чтобы напомнить нам, с каким качеством мы проживаем нашу жизнь, есть мало вещей, столь же убедительных, как смерть.
- xv. Действуй, исходя из принципа.
- xvi. Не принимай ничего меньшего, чем правильное.
- xvii. Профессия поддерживает мастерство; дисциплина поддерживает профессию.
- xviii. Профессия следует традиции; дисциплина поддерживает традицию; музыка изобретает традицию.
- xix. Убеждения следует чтить.
- xx. Определяй цель просто, ясно, кратко.
- xxi. Искусство повторяет неповторимое.
- xxii. На свете не бывает ошибок, кроме одной: когда ошибка тебя не учит.
- xxiii. Лучше быть с плохой нотой, чем не быть с хорошей.
- xxiv. Мастерство есть универсальный язык.
- xxv. Отвергай излишнее.
- xxvi. Не будь услужливым: будь полезным.
- xxvii. Каждая часть выполняет работу этой части, и никакой другой.
- xxviii. Даже гению требуется надлежащая техника.
- xxix. Хорошая привычка – необходимость, плохая – неизбежность.
- xxx. Если нам удаётся определить цель, то мы на полпути к её достижению.
- xxxi. Если мы не знаем, куда идём, то мы, вероятно, попадём туда.
- xxxii. Если мы можем попросить наше тело полчаса ничего не делать, то может быть, мы сможем попросить наше тело полчаса что-нибудь поделать.
- xxxiii. Когда мы настраиваемся на ноту, мы настраиваем самих себя.
- xxxiv. Трудно преувеличить силу привычки.
- xxxv. Жизнь слишком коротка, чтобы браться за не необходимое.
- xxxvi. Расслабление есть необходимое напряжение.
- xxxvii. Напряжение есть ненужное напряжение.
- xxxviii. Расслабление никогда не бывает случайным.
- xxxix. Правильное действие вытекает из принципа.
- xl. Акт музыки – это сама музыка.
- xli. В поступках имеет значение всё – неважно, намеренное или нет.
- xlii. Артист действует, предполагая свою невинность в поле опыта.
- xliii. Музыка – это чаша, удерживающая в себе вино тишины; звук – это эта же чаша, но пустая; шум – она же, но разбитая.
- xliv. Музыка есть благосклонное присутствие, постоянно и по первому требованию доступное всем.
- xlv. Музыка так желает быть услышанной, что она призывает к себе способных дать ей голос и способных дать ей уши.
- xlvi. Исполнение цели по существу маловероятно.
- xlvii. Исполнитель не может скрыть ничего, даже свою попытку что-то скрыть.
- xlviii. Забота музыканта – музыка. Забота профессионального музыканта – дело.
- xlix. В *слушании* заключается кое-что больше того, что воспринимает ухо.
- i. Конец – это финиш, заключение или завершение.
- ii. Приветствуй неожиданное, но не случайное.
- iii. Имея мастерство, музыкант может скопировать что-нибудь старое. Имея дисциплину, музыкант может скопировать кое-что новое.
- liii. Правильное согласуется с принципом.
- liv. Убеждение меняет все правила.
- lv. Высочайшая степень нашего внимания есть любовь.
- lvi. Принцип универсален. Правило специфично. Закон неизменен.
- lvii. Опирайся на действия людей, а не на их слова о своих действиях.
- lviii. Правильность пути есть своя собственная необходимость.
- lix. Страдания есть наше ощущение дистанции между тем, что мы есть и чем мы желаем стать.

- lx. Качественное страдание никогда не видно другим.
- lxi. Страдай бодро.
- lxii. У музыканта есть три дисциплины: рук, головы и сердца.
- lxiii. Начало невидимо.
- lxiv. Необходимое возможно; выбор дорог; ненужное малообещающе.
- lxv. Есть три вида результатов: необходимый, ненужный и неизбежный.
- lxvi. Качество вопроса определяет качество ответа.
- lxvii. В вопросе содержится его ответ.
- lxviii. Работа одного поддерживает работу всех.
- lxix. У нас есть три права: право работать, право платить за работу и право терпеть последствия нашей работы.
- lxx. У нас есть три обязанности: обязанность работать, обязанность платить за работу и обязанность терпеть последствия нашей работы.
- lxxi. Искусство – это способность вновь пережить состояние невинности.
- lxxii. Жизнь часто бывает отчаянной, но никогда – безнадежной.
- lxxiii. Деньги – это не проблема, а всего лишь затруднение.
- lxxiv. Безмолвие есть отсутствие звука; тишина – присутствие тишины.
- lxxv. Единственный возможный для нас вклад – это качество нашей работы.
- lxxvi. Простейшее труднее всего исполнить отлично.
- lxxvii. Проблема со знанием того, чего мы хотим, заключается в том, что мы просто можем это получить.
- lxxviii. Доверие есть осознание обязательства.
- lxxix. То, куда мы идём – это то, как мы туда попадём.
- lxxx. У нас есть только то, что мы отдаём.
- lxxxi. Мы платим по своему собственному счёту.
- lxxxii. Когда нам нечего сказать, лучше не говорить ничего.
- lxxxiii. Когда нам нечего сказать, очень трудно ничего не говорить.
- lxxxiv. То, что мы слышим – это то, как мы слышим.
- lxxxv. Мы воспринимаем наши восприятия.
- lxxxvi. Мы знаем других до той же степени, что и себя.
- lxxxvii. Мы никогда не разбогатеет тяжёлым трудом; но нам никогда не разбогатеть без него.
- lxxxviii. На энтузиазме мы не сможем уйти далеко, но мы не уйдём далеко без него.
- lxxxix. Действуй с любезностью. Если нельзя, будь вежлив.
- xc. Искусство повторяет неповторимое.
- xi. Начинай с возможного и постепенно двигайся к невозможному.
- xii. Завершение есть новое начало.
- xiii. Дисциплина есть носитель радости.
- xiv. Не доверяй никому, кто желает чему-нибудь тебя научить.
- xv. Может быть, мы не равны талантом и опытом. Но мы можем быть равны стремлением; мы можем быть равны убеждением.
- xvi. Ожидание – это тюрьма.
- xvii. Услужливые люди нудны.
- xviii. В творческом скачке история отдыхает.
- xcix. В творческом акте Творчество продолжается.
- c. В популярной культуре музыкант взывает к высшей части всех нас.
- ci. В массовой культуре музыкант обращается к низшей части наших личностей.
- cii. В популярной культуре наши музыканты поют нам нашими собственными голосами. В массовой культуре они орут то, что мы хотим слышать.
- ciii. Давайте найдём чистых и бодрых друзей.
- civ. Необходимость есть мера цели.
- cv. Ничто стоящее не достигается внезапно.
- cvi. Не оказывай насилия.
- cvi. Тишина есть невидимый клей.
- cvi. Превращай кажущуюся неприятность в преимущество.
- cix. Разум руководит руками.
- cx. Музыкант и публика – родители музыки.
- cx. То, что мы слышим – это качество нашего слушания.
- cxii. Мы начинаем там, где мы есть.
- cxiii. Чти достаточность.
- cxiv. Чти необходимость.
- cxv. Ошибка всегда прощательна, иногда извинительна и никогда не приемлема.
- cxvi. Музыка есть качество, организованное в звуке и времени.
- cxvii. Все творческие прыжки есть один и тот же прыжок.

Text © Robert Fripp

Перевод © 1998, август – сентябрь, Павел Качанов.