

Дэвид Кинан

## Эзотерическое подполье Британии

*Саре и моим родителям --*

*Томасу Джеймсу и Элизабет Дэвидсон Кинан*

### 1. Визит в Царство Кошек, или Кэтленд

*"Быть чужим, быть изгоем -- это знак христианского смирения".*

- Серен Кьеркегор

*"Ибо я о коте своем нынче хочу поразмыслить.*

*Ибо с первым лучом Божьей славы, зари, он по своему молится Богу".*

- Кристофер Смарт

*"Цель -- в глазах каждого котенка".*

- Луис Уэйн

Первыми, кого в 1993 году Дэвид Тибет принес в свой новый дом в северо-восточном Лондоне, были две рыжие полосатые кошки Мао и Рао. Вечерами он сидел у окна в своем кабинете на первом этаже и смотрел, как они обходят ограду и задний двор, за которым виднелись болота, водохранилище, а дальше -- Лондон. Кошки были "духами, детьми, ангелами", и под влиянием художника, изображавшего кошек на своих полотнах, Луиса Уэйна, закончившего жизнь в сумасшедшем доме, Тибет начал создавать свои первые робкие рисунки мелками. Сверкающие взрывы хаотичных болезненных цветов, они являлись попыткой передать кошачью лунную магию. После выхода в предыдущем году апокалиптического альбома *Current 93 Thunder Perfect Mind*, Тибет и его подруга Дженис Ахмед, или мисс Кэт, а согласно планетам -- Звездная Рыбка, - отправились в Малайзию, где он родился, и, по удивительному совпадению, где у нее жила семья.

Тибет вернулся туда впервые с тех пор, как ему исполнилось четырнадцать, и его родители переехали в Англию. Вместе они отправились на север в Ипох, город, где добывали олово и где работал его отец, а затем в Бату Гаджа ("Каменный Слон"), чтобы увидеть бывшую конюшню, в которой 5 марта 1960 года родился он, Дэвид Майкл Бантинг. "Иначе и быть не могло, - часто шутил Тибет. - Мне нравится Малайзия, - говорил он, когда я впервые беседовал с ним в августе 1997 года. - Я любил ее. Мое детство было практически идеальным, и я очень по нему скучаю. Я часто вижу сны о Малайзии, и они всегда находят отклик в моей душе. Она отзывается, и по мере того, как вы становитесь старше, вы лежите в постели, размышляете, и дождь звучит так, словно близится муссон".

Увлечение Тибета религией началось рано. Ребенком он регулярно посещал разбросанные по всему региону буддийские, даосские и индуистские храмы. В 1992 году они с Кэт большую часть времени провели в путешествиях по различным святым местам. В Куала Лумпур его особенно впечатлило соломенное изображение одного из Ву-Чанг Куэй, "высокого демона" с устрашающим вытянутым языком. Он хотел взять демона домой, в Англию, но это означало бы таскать его с собой все оставшееся время. Тогда они удовлетворились купленными на рынке непальским четками с черепами. Взяв такси, Тибет привез Кэт к разрушенному дому под названием "Безумие Келли", где в детстве впервые увидел призраков.

В Куала Лумпур, где в 1968 году родился младший брат Тибета Кристиан, они остановились в пригороде, в квартире отца Кэт, и посетили дом ее бабушки и бабушки, огромное поместье в китайском стиле, превратившееся в руины после того, как семья потеряла свое состояние из-за афер

дяди. "Моя тетя была вынуждена уехать из-за денег, которые потерял ее муж, - позже объясняла Кэт. - Своих персидских кошек она отдала бабушке, чтобы тот за ними присматривал. В доме не было слуг, бабушка едва ходила, дед занимался своими делами, и кошек посадили на террасу крыши, где они оказались предоставлены самим себе, перебиваясь теми остатками пищи, которые им иногда приносили. Одна кошка была беременна и родила: позже, когда нас позвали подняться и посмотреть на них, мы нашли наверху несколько крошечных скелетов. Взрослых кошек там не было. Конечно, они давным-давно сбежали. Скелеты лежали на бетоне, по маленьким бесцветным костям ползали муравьи. Я пыталась убедить Дэвида, что они были мертворожденными, но мы так и не смогли избавиться от мысли, что они умерли с голода или были атакованы насекомыми и съедены заживо". Когда они спустились на ужин, в курином супе плавали муравьи.

В городе витал запах резаных бананов, поджаренных с чили и острым арахисом, напоминая Тибету о путешествиях, которые предпринимали он и его отец Сирил, чтобы посмотреть в ближайшем кинотеатре последний Болливудский фильм, закусывая чипсами из подорожника в бумажных пакетах. Экран окружали субтитры: английские фразы бежали в нижней части, слева и справа выстраивались вертикали на малайском и китайском языках. Рядом располагался вход в храм, откуда в течение всего фильма доносился колокольный звон. С тех времен Тибет и его отец уже не были столь близки. "Я никогда не знал его на самом деле, - вздыхает он. - Я не общался с ним каждый день. И как только я начал осознавать такие вещи, меня отправили в царство насилия и содомии -- в британскую подготовительную школу". Однако в 2000 году на альбоме *Current 93 Sleep Has His House*, посвященному отцу, Тибет пел о том, что в нем есть нечто от отца -- способность придерживаться своего решения в сочетании с тенденцией обращать разочарование или ощущение несчастья внутрь, удерживать его в самом себе. Если свой жесткий сарказм, чувство юмора и общительность Тибет унаследовал от матери, Оливии Синтии Джонсон, то наследие отца гарантировало, что он никогда не станет щедро делиться собой с окружающими. Перечисление деталей жизни отца в заглавной песне альбома принимает форму литургической молитвы, посвященной памяти человека, которого Тибет так никогда и не узнал до конца: "*Все твои поля, все твои тела, все твои радости, все твои страны...*"

"Папа и мама Дэвида -- совершенно нормальные, обычные люди, - продолжает Кэт. - Его отец был очень обаятельным. В отсутствие собственных я относилась к ним как к приемным родителям. У Тибета было очень теплое, поддерживающее детство и воспитание. Они большие оптимисты. Мама Дэвида ходит на его концерты и прошла через все его увлечение оккультизмом, случившееся еще до нашей встречи. Возможно, она считала его немного странным, а отец, наверное, вообще не думал о таких вещах. Он тесно общается со своим братом Кристианом, но они очень разные. Он совершенно нормальный парень. У него дети, он работает школьным учителем и традиционен в своих вкусах. Он никогда не интересовался тем, что увлекало Тибета. Внешне Кристиан похож на маму, а Тибет -- больше на отца".

Сирил Бантинг в своей жизни много страдал. Он вырос в бедной семье с отчимом-алкоголиком и так хотел поскорее из нее сбежать, что наврал о своем возрасте, чтобы вступить в британскую армию и отправиться воевать с нацистской Германией. Он служил в Азии, где увиденные жестокости на всю жизнь сохранили в нем ненависть к японцам. Многие его друзья были убиты на Бирманской железной дороге -- Дороге Смерти, - а сам он получил пулю в ягодицы, впоследствии говоря, что из-за этого создается впечатление, будто его подстрелили во время побега. Он шутил, что просто "перегруппировывался". Пережитое на войне продолжало тревожить его еще много лет. Тибет вспоминает, что вскоре после смерти отца 4 февраля 2000 года мать рассказала ему, как отец плакал, глядя документальный фильм о последнем рывке германцев -- наступлении в Арденнах, где погибли многие его друзья. Незадолго до смерти отца Тибет попал в больницу с перитонитом и слышал, как умирающий пациент снова и снова повторяет сквозь рыдания: "Какими храбрыми они были". Под влиянием болезни и обезболивающих уколов морфия бредящий Тибет был убежден, что в тело того старика вселился его отец и в последний раз пытается поговорить с ним.

Хотя по натуре Тибет казался одиночкой, у него было много друзей. Колонисты Бантинги стремились общаться с другими семьями колонистов, и недостатка в английских приятелях у него не было, хотя работа отца означала, что они постоянно переезжали и редко жили на одном месте достаточно долго, чтобы он успел сформировать глубокие дружеские отношения. Так случилось, что Тибет предпочитал играть с местными индийскими мальчишками. Он оказывался в центре любой компании благодаря щедрости отца, который всегда мастерил для него прекрасные игрушки --

например, карт с мотором, на котором он разъезжал вокруг храмов.

Наследием детства в Малайзии стала богатая коллекция жутких случаев и воспоминаний, которые Тибет периодически использовал для песен Current 93. В песне *The Frolic* с альбома *All The Pretty Little Horses* (1996) Тибет вспоминает детскую вечеринку, на которой побывал в восемь лет, и поет: "... ноги ребенка были раздавлены. Молись за него, сказала она, но поздно, увы, слишком поздно". "Это была совершенно обычная вечеринка, барбекю, - вспоминает Тибет. - Все мы веселились, и тут один из детей выбежал на дорогу и попал прямо под паровой каток, который расплющил ему ноги. Он умер в больнице. Помню, как приехала скорая, а я повернулся к одной женщине и сказал: "Мы ведь здорово развлекались, правда?" Я пытался убедить себя, что все хорошо, но она ответила: "Нет, не здорово, теперь уже нет". Даже тогда я думал, что мир такой, каким я хочу его видеть, и что силой веры или слова можно изменить окружающую реальность". Это можно назвать артистическим кредо Тибета. В той же песне упоминается еще один страшный случай: "*Мать зовет дитя из бассейна: Что это, что там лежит? Мертвое, мертвое дитя*".

"Однажды мы пошли в общественный бассейн, увидели что-то на дне и решили, что это полотенце, - объясняет Тибет. - Позже оттуда подняли ребенка; на самом деле это оказался утонувший мальчик".

"Когда я был маленьким, мои родители часто ходили на разные вечеринки, - продолжает он. - Тамашнее сообщество было довольно тесным. Помню, как родители ушли, я остался в комнате, и в моем шкафу начался пожар, оттуда повалил дым. Мне, конечно, вспоминается, что я чуть до смерти не сгорел. С тех пор еще много лет у меня оставались расплавленные в том пожаре игрушки. Одну я помню особо: это был паровоз, очень медленный, с большими шестернями. Рядом с ним стоял маленький Роллс-Ройс, и они сплавились, искривившись и почернев". У Тибета сформировались плохие отношения с этой комнатой, чья атмосфера до сих пор ярко присутствует в его воображении: запах шариков от моли, бесполезный кондиционер, жара. "Чтобы в нее войти, нужно было приоткрыть дверь, после чего включить свет, - вспоминает он. - Помню, как-то раз я вошел, дверь за мной захлопнулась от сквозняка, и пока я шел к выключателю -- в темноте мне всегда было не по себе, - на стене возникли две маски". Он попытался воспроизвести эти лица мелками на обложке альбома *Current 93 Live at Bar Maldoror*. "Это были солнце и луна. Они смотрели прямо на меня; я замер, словно в ночном кошмаре, а они сказали: "Ты будешь здесь всегда, пока мы тебя не отпустим. Ты не можешь двигаться". Вокруг них полыхал огонь. Я не мог включить свет, настолько я испугался. Не знаю, что это было такое. В конце концов пришла мама, и маски исчезли, но я всегда боялся, что они появятся вновь. В детстве у меня было гиперактивное воображение, я читал много комиксов и фэнтези. Возможно, я просто визуализировал комикс, но иногда мне кажется, что это были представители демонических сил мира, говоривших мне, что демоны повсюду: Мы везде, и все вы -- в нашей власти, пока мы вас не отпустим.

Однако я все же верю, что детство было единственным временем, в которое я был счастлив. Я постоянно возвращаюсь к этому опыту, пытаюсь понять, что делало меня счастливым, и при этом осознаю: мы романтизируем прошлое, что, возможно, хорошо. Может, через такую романтизацию оно становится правдой. Мы создаем его по собственному образу, делаем его таким, каким хотим, чтобы оно было, но если действительно вспомним его, то, как это часто бывает в жизни, разочаруемся. Однако мы не можем этого сделать, не можем его вспомнить. Что в людях рождает желание восстановить в памяти то, что восстановить невозможно?"

Что бы Тибет ни хотел заново открыть в Малайзии, в сентябре 1992 года было утрачено навсегда. Хотя они собирались остаться на месяц, Тибет уговорил Кэт вернуться домой через три недели и очень обрадовался, увидев зеленые поля и красные крыши вокруг Хитроу. "Прежде мы никогда не обсуждали Англию, - говорит Кэт, - если только не возвращались домой из какого-нибудь чужого города в чужой стране. До десяти лет Дэвид не был в Англии, а после провел несчастливые годы в интернате среди полей Йоркшира, учился в университете Ньюкасла и приехал в Лондон жить в сквотах. Возможно, он вообще никогда не находил свою Англию". Действительно, представление Тибета об Англии, развившееся в Малайзии, прошедшее через фильтры видения таких маргинальных художников, как Луис Уэйн, Чарльз Симс, Ширли Коллинз и Уильям Лоус, и, наконец, выраженное в альбомах *Earth Covers Earth* и *Of Ruine Or Some Blazing Starre*, менее всего имеет отношение собственно к Англии и больше -- к блейковскому конструкту: отчасти новому Иерусалиму, отчасти недостижимому раю детства.

Через год после путешествия в Малайзию их первая рыжая кошка Мао исчезла. Кэт приснилось,

что ее тело лежит в снегу. Они с Тибетом расклеили на столбах объявления о розыске, и однажды на него откликнулись, сообщив, что нашли и похоронили кошку, соответствующую их описанию. Через несколько месяцев пропала и любимица Тибета, Рао. После этой утраты Кэт начала по воскресеньям работать в благотворительном фонде спасения кошек в Уолтхэмстоу, и они стали забирать из приютов и местных ветеринарных клиник столько кошек, сколько могли себе позволить. Помимо этого, они нашли заросшую и давно позабытую могилу Луиса Уэйна на католическом участке кладбища Кенсал Грин. Тибет немедленно обратился с просьбой передать ему право за ней ухаживать, в чем ему было отказано.

## 2. Назад, и быстрее

"Призраки незаконны".

- Уильям Блейк

"У призраков звездная природа".

- Остин Осман Спэр

Threshold House, Чизвик, юго-западный Лондон, весна 1995 года. Питер "Слизи" Кристоферсон смотрит в окно. Позднее вечернее солнце оживляет игровые площадки внизу, отбрасывая на его лицо печальный оранжевый свет. По мере того, как медленно накручивается пленка кассеты, он начинает улыбаться. ELPH возобновил контакт.

За несколько дней до этого на барахолке в Сити Кристоферсон купил магнитофон в стиле *Миссия Невыполнима*. Он едва успел внести его в дом, как выяснилось, что катушки не были стерты. Среди треска и шума осыпающейся пленки женский голос с едва заметным акцентом кокни пел сам для себя, потерявшись в мечтах десятилетия назад. Электричество взрастило еще одного ангела. "Мы знаем, что можем никогда не увидеться, - пел голос. - Мы знаем, что вновь стоим на этой пыльной дороге и не прощаемся до самой последней минуты. Я протяну руку, и в ней будет мое сердце. Мы знаем, что этот роман может быть только сном. Так поцелуй меня, мой дорогой. Завтра нам что-то готовит. Оно может никогда не наступить. Мы это знаем". То, что Слизи услышал, было нечто большее, чем первый робкий эксперимент с магнитофоном: разрушающаяся пленка хранила таинственный женский голос из другого века, разделив время, внутри которого безнадежно переплелась студийная работа Слизи и его партнера Джона Бэланса, и музыка вновь стала течь. Назад.

*Backwards* -- одно из ранних рабочих названий вышедшего в 1991 году альбома *Love's Secret Domain*, где под влиянием электричества и MDMA алхимический коктейль Coil из футуристических звуков и измененных состояний сознания снова зазвучал согласно музыке момента. Они начали работать над *Backwards* сразу же после выпуска *Love's Secret Domain*. Бэланс и Слизи оплачивали ночные сеансы работы в студии и приходили домой под утро усталые и взвинченные. Поначалу они собирались вернуться к внутренним пространствам прежних альбомов, таких, как *Horse Rotorvator* - отсюда название *Backwards*, - сосредотачиваясь на живых записях, петлях и сыром вокале, но чем глубже погружались, тем плотнее и запутаннее становился результат, звуча, по словам будущего участника Coil Дрю Макдауэлла, как "психотическая амфетаминовая танцевальная музыка". Иногда составленная из шести-семи отдельных фрагментов, эта музыка неизбежно заходила в тупик, и работа останавливалась.

Слизи описывает звучание *Backwards* как "*Love's Secret Domain* с причудливыми обертонами", но несколько композиций все же опровергают это описание: они кажутся на удивление пророческими, указывая на взрывной инопланетный пейзаж двух дисков *Musick To Play In The Dark*, которые Coil запишут в конце девяностых. Возможно, записи *Backwards* были просто преждевременными. Творчески парализованные под весом ожиданий новой музыки Coil, Бэланс и Слизи внесли разнообразие, размножив новые альтер эго в стратегической попытке освободить музыку от такого давления. В 1994 году они работали над одним таким проектом, когда появился ELPH. Во время первого побочного проекта Coil под названием *Black Light District* Слизи, Бэланс и Макдауэлл осознали, что их решениями что-то скрыто управляет. Они назвали эту сущность ELPH и сочли себя "приёмниками" ее передач из иных пределов. В результате появился альбом *Coil vs ELPH*, где были представлены одни из самых жутковатых и глубоких электронных композиций группы. Когда они обнаружили, что больше не могут двигать *Backwards* вперед, ELPH вдохновил их сменить

направление.

Coil вместе со своими друзьями и единомышленниками Current 93 и Nurse With Wound образуют скрытую английскую андеграундную сцену, чье творчество подчеркивает необычные стороны английскости через связь и близость с предыдущими поколениями маргиналов и аутсайдеров острова: драматургом Джо Ортоном, писателями -- декадентом смерти Эриком, графом Стенбоком, экстатическим романтиком-мистиком Артуром Мейченом, и с оккультными фигурами -- Остином Османом Спэром и Алистером Кроули. Во многих случаях сочетание социальной неадекватности и истинно здравого смысла делало их работу настолько извращенной, упаднической и безумной, что в течение жизни их игнорировали, а после смерти приговаривали к забвению. Подобно Current 93 и Nurse With Wound, Coil помогли вернуть искусство и жизнь таких исчезнувших фигур, превратив их в собственное отображение скрытой обратной стороны Англии. Озаренная их светом английскость не всегда выходит очаровательной: о роза, ты воистину больна.

С этих пор в своих жутковатых электронных пейзажах Coil обращались к методам восстановления похороненных правд, изобретенным дадаистами и сюрреалистами. Их длительное сотрудничество с покойным Уильямом Берроузом основывалось на общем интересе к подрыву логических схем с помощью словесной и звуковой нарезки, сексуальной магии и других полезных иррациональных инструментов. При всем этом Coil поддерживают симбиотические, но непростые отношения с поп-культурой, хотя убеждения и практики толкают их как можно дальше друг от друга. Ранняя новаторская работа Coil с сэмплерами и электронными инструментами поглощена и ассимилирована танцевальной культурой и электроникой, в том числе через Марка Алмонда, близкого друга и иногда гитариста и вокалиста Coil. В течение двадцати лет они сохраняют свободную связь с поп-культурой, однако они последние, кто стал бы отрицать, что история Coil разворачивалась вдалеке от внимания публики.

Тот факт, что после двадцати лет существования Coil все еще остаются тайной, определяется как и предыдущим развитием, так и сложностями, связанными с их сутью, а не только с музыкой. На этой альтернативной временной шкале точкой отсчета является 1976 год, но не все тогда нюхали клей. Образование Throbbing Gristle годом раньше явилось кристаллизующим моментом для объединения прежде лишенных права голоса подростков.

Throbbing Gristle -- первая группа, которая полностью реализовала невыполненное обещание панков исследовать экстремальную культуру как способ саботажа системы контроля, начав с самой рок-музыки. Когда панки напыщенно противостояли року, исполняя при этом его некачественную версию, Throbbing Gristle, выбрав классическую форму рок-н-рольного квартета, совершенно осознанно были антироковыми. Творя с 1976 по 1981 год, они расширили свою зачаточную музыкальность, извлекая из своих инструментов и усилителей воюющие машинные шумы на фоне монотонных линейных ритмов, проводя магические ритуалы для нарушения телесного равновесия, накопления и высвобождения сексуальной энергии. Их называли кем угодно -- от претенциозных выпускников школы искусств до порочных извращенцев. Однако такое отношение не только не сломало их, но даже не слишком расстроило. Напротив, когда покойный премьер-министр тори сэр Николас Фейрберн объявил их "разрушителями цивилизации", он не мог наградить их лучшим манифестом.

Throbbing Gristle образовались в 1975 году из остатков Coum Transmissions, перформанс-арт-труппы, собранной Джenezисом Пи-Орриджем и его тогдашней подругой Кози Фанни Тутти. В 1974 году молодой графический дизайнер Питер Кристоферсон посетил их выставку Couming Of Age в Овальном театре южного Лондона и поинтересовался, можно ли ему сделать несколько фотографий. Завязался разговор, и в следующем году он присоединился к труппе, когда она прибыла в Амстердам с перформансом Couming Of Youth. Идея создания Throbbing Gristle окончательно оформилась с появлением Криса Картера, чья страсть к созданию собственных синтезаторов и клавиатур выражалась в его сольном электронном проекте Waveforms. Под этим именем он помогал своему другу и коллеге Джону Лейси, который периодически сотрудничал с Coum Transmissions и чей отец, художник Брюс Лейси, присматривал за местом на Мартелло-стрит, где репетировали Кози и Пи-Орридж. Посмотрев работу Картера на выступление Лейси, Пи-Орридж и Кози пригласили его на один из своих джем-сейшнов, большинство которых были смикшированы и обработаны в студии Кристоферсоном, прозванным Sleazy за его активный интерес ко всяким извращенным вещам.

Слизи родился 27 февраля 1955 года. Его отец Дерман изучал инженерное дело в Кембридже, получил звание рыцаря и в конечном итоге стал директором колледжа Магдалины. В 1973 году

Слизи закончил Акворт, квакерскую школу-интернат, где учился в одном классе с Филипом Блэки и Дебби Лейтон, будущими членами суицидальной церкви Джеймса Джонса в Гайане. Он отправился в США, в Нью-Йоркский университет в Буффало, где изучал компьютеры, творческую литературу и новые информационные средства. Отучившись один семестр, он вернулся в Великобританию и присоединился к Hipgnosis, дизайнерской группе, создавшей целый ряд новаторских обложек альбомов 70-х годов. Вместе со Стормом Форджерсоном и Обри Пауэллом, также участниками Hipgnosis, он основал Green Back Films Ltd. для производства музыкального видео и снимал клипы таким группам и исполнителям, как Asia, Барри Джибб, Bjorn Again, Nine Inch Nails, Rage Against The Machine и Диаманда Галас.

В качестве дизайнера он разрабатывал исходные планы для Темниц Лондона, тематического парка, где были представлены отвратительные реконструкции различных ужасных событий городского прошлого. Однако вскоре он выбыл из проекта, поскольку его работы оказались чересчур реалистичными, основываясь на технике, которую он изучил в бытность участником Casualties Union, где симулировал различные травмы для обучения бригад "скорой помощи". До присоединения к Coum Transmissions в 1974 году он не мог найти подходящего выхода своему бескомпромиссному творческому видению, в результате чего ранние работы Кристоферсона оставались почти неизвестными. Полиция арестовала его витрину, сделанную вместе с Джоном Харвудом для Вивьен Вествуд и Малкольма Макларена, будущего менеджера Sex Pistols, и выставленную в их магазине BOY на Кингс-роуд. Витрина успела простоять всего два дня. Теперь эта витрина, изображающая обугленные останки мальчика, находится в знаменитом Черном музее Скотланд-Ярда. Его ранние фотографии Sex Pistols, в том числе Глена Метлока в общественном туалете без майки и Стива Джонса в наручниках и пижаме были слишком двусмысленными и вызывающе странными для Макларена, который запретил их.

Когда Кристоферсон связался с Coum Transmissions, Пи-Орридж и Кози все больше разочаровывались в извращенных перформансах высокого искусства "артист-зритель" и с готовностью восприняли аргументы Слизи, что лучше им направить свою энергию от галерей в сторону детей-изгоев и рок-фанатов. Однако вместо того, чтобы вообще забросить перформансы, они привнесли в популярную музыку то, что узнали о противостоянии аудитории и манипуляциях масс-медиа. В процессе этого они уничтожили обычную рок-н-рольную модель "один передатчик -- тысяча пассивных получателей", превратив концертную площадку в комнату для допросов, где разрушалось и высмеивалось соучастие аудитории в идолопоклонстве року. Лишенная возможности выпустить свою дионисийскую энергию, аудитория Throbbing Gristle неизбежно обращалась за снятием напряжения друг к другу, группе или залу.

Throbbing Gristle на галльском сленге означает эрекцию. Они начали свой путь как живая приманка для выставки Coum "Проституция" в Лондонском Институте современного искусства, проходившей 19 - 26 октября 1976 года, где попрощались со своим ранним стилем перформанс-арт. Выставка подписанных и вставленных в рамку фотографий, на которых изображалась Кози времен работы в качестве гламурной порно-модели, и сопровождающее представление Throbbing Gristle играли со значениями субъекта и объекта, проецируя идею проституции на взаимоотношения художника и наблюдателя и распространяя ее дальше, на социальные контракты, экономически связывающие граждан в государстве.

Живые выступления ранних Throbbing Gristle ярко отражали некоторые проявления их немusыкальной эстетики, где все стандарты роковых форм приносились в жертву психотическому хаосу импровизаций, состоящих из визга самодельной электроники (включая прототип сэмплера, сделанного из нескольких магнитофонов), скрежета гитар и резких звуков скрипок. Возникая из этого терзающего звукового шума, намеренно слабый вокал Пи-Орриджа насмехался над machизмом традиционного рока, изливая на слушателей строки, сплавлявшие вместе домашние абсурдности, заголовки газет, новости о серийных убийствах, непристойные оскорбления и тому подобные миазмы.

"Когда я слушаю эти записи сейчас, они нравятся мне за свою честность и силу, - говорит Кози. - В них есть энергия, которую вы можете получить лишь тогда, когда вещи только начинают обретать форму. И мы делали это на многих уровнях, не только в музыке. Звук очищал и использовался как оружие для нападения". "Мы знали достаточно о формах экспериментальной музыки, чтобы понимать -- нам не нужно ничего знать, - добавляет Слизи. - Мы были проводниками, музыка шла через нас".

В отличие от большинства своих сверстников-панков, для которых идея культурного комментария

неизбежно сводилась к уровню рок-клише, более отважные Throbbing Gristle применяли музыку как оружие, атакуя аппарат музыкальной индустрии, которую они считали пропагандистским крылом тогдашней растущей индустриальной империи развлечений, включающей в себя новые телеканалы, фильмы, видео и музыкальные средства, а также бизнес, развивающий и изготавливающий компьютерную технику и программы. Throbbing Gristle основали собственный лейбл, Industrial Records, для распространения своих лязгающих заводских шумов в качестве холодной пародии на процесс индустриализации музыки, предпринимаемый индустрией развлечений. Они использовали практику художественных галерей, выпуская специальные ограниченные тиражи дисков, видео и кассет с концертами, а также издали большинство своих концертных выступлений (объединив многие в единый выпуск *24 Hours Of TG* в виде ограниченного тиража из 24 кассет в футляре, впервые вышедших в 1979 году и переизданных на компакт-дисках в 2002). Помимо этого, они выпускали открытки, нашивки, значки и регулярные бюллетени, где рассказывали о творчестве различных участников группы. Им было интересно все. Пока остальные фальшивые бунтари втихаря хихикали, Throbbing Gristle выпустили в мир нечто вроде поп-культурной заразы, стратегию, которую Пи-Орридж назвал "агрессивным использованием причуд".

"Думаю, резонанс, происходящий, когда группа, писатель или художник высказывает мысли и чувства части людей, это благословение, - говорит Пи-Орридж, оценивая наследие Throbbing Gristle. - Выбрать риск унижения или просто ошибаться в своих ощущениях относительно мира и при этом быть в нем -- это дар восприятия. Разрушить цикл изоляции и разорванности, который вызывает столько боли, особенно в подростковом возрасте -- замечательная, но пожизненная ответственность. Throbbing Gristle свели пост-блюзовый рок-н-ролл к его основам и очистили от американизмов. Мы нашли новый стиль, который был достаточно вызывающим в плане образности и теорий, привлекавших прежде никем не замеченную группу людей. У нас вполне осознанно не было заранее спланированного представления о результате. Нам давала энергию собственная ясность намерений. Мы публично исследовали новую акустику. Мы знали функцию символической группы и ее объединяющую природу, воздействующую на всех участников".

Для подрастающего Джона Бэланса существование Throbbing Gristle подтверждало его сомнения во всех формах власти и питало растущее восхищение девиантными способами самовыражения. Устанавливая и развивая связи с так называемым индустриальным подпольем, он продолжал проводить собственные эксперименты с петлями и очищающим электронным шумом, используя музыку как контекст для изгнания внутренних демонов и исследования своей сексуальности.

Джефф Бертон родился в Мэнсфилде, в графстве Ноттингемшир, 16 февраля 1962 года, но его детство прошло в самых разных местах. Когда ему было два года, родители развелись, и свои первые годы жизни он провел в домах бабушек, дедушек и его мамы, жившей со своей сестрой. Отец, Ларри Бертон, большую часть жизни Бэланса отсутствовал, хотя не так давно они установили между собой некоторый контакт. "Он беспокоится еще больше, чем я, - смеется Бэланс. - У него были нервные срывы и все такое. Он всегда дрался с менеджерами, колотил их и увольнялся -- никак не мог удержаться на работе". Мать Бэланса, Тони, почти всю жизнь была домохозяйкой, хотя некоторое время училась ювелирному делу в Гримсби.

Тибет родился в конюшне, а Бэланс -- в амбаре, окруженный животными. "У меня могло развиваться что-то вроде комплекса Христа, - спокойно заявляет он. - Мой папа был фермером, разводил скот, занимался животноводством. Он учился в сельскохозяйственном колледже. Я родился на территории больницы для контуженных солдат. Думаю, на самом деле это была психиатрическая лечебница. Мои родители жили в амбаре. Это было огромное здание, сохранившееся до сих пор. У меня есть идея забрать с крыши флюгер. Он находится точно над тем местом, где я родился. Если я собираюсь внести в свою жизнь хоть немного равновесия, мне нужен флюгер". Живя с мамой у ее сестры, он спал в стоявшей на полу собачьей корзине. "Я установил связь с собакой, - утверждает он. - Я спал в корзине, ел собачью еду и все такое. Чуть позже, когда мне было пять, за мамой начали ухаживать, и если она приводила домой того, кто мне не нравился, я прибежал и кусал его за лодыжки".

В конце концов его мама вновь вышла замуж, и в шесть лет Бэланс взял фамилию отчима, Раштон. "Сам я не принимал решения брать его фамилию, - говорит он. - Поэтому я стал Джоном Бэлансом. У меня путаница с личностями". Его отчим служил в ВВС, получал повышения и закончил свою карьеру в чине майора авиации. Раштон-старший был продуктом среды своих родителей: он вырос в Радже, в Индии, где подавление считалось нормой. Он до сих пор утверждает, что в нем нет музыкальной жилки, и не понимает того, чем занимается Бэланс. Однако мама Бэланса всегда была

музыкальной, и его раннее детство наполняли разбойничьи баллады и слезливые подростковые песенки Джонни Кэша, Мерл Хаггард, Элвиса Пресли и The Supremes, а также танцы на столе под "Baby Love".

"Я точно попадаю под определение одинокого ребенка, а поскольку это началось рано, все решили, что я таков и есть, и меня оставили в покое, - вспоминает Бэланс. - Я был одним из тех, кто разбивает на газоне перед домом палатку и целыми днями в ней прячется, надеясь, что другие дети пройдут мимо. Я убедил себя, что если другие дети не придут, мне не надо будет иметь с этим дело. Но потом мне исполнилось одиннадцать, и меня приняли в государственную школу-интернат, потому что до этого я побывал в девяти школах, разъезжая повсюду с отчимом". Какое-то время он жил в Германии, Италии и Шотландии. У Бэланса было типичное беспокойное и очень строгое военное воспитание. "Это было довольно тяжело и для них, и для меня, - продолжает он. - Я даже не могу вспомнить все те игрушки, которые мне хотелось. Я играл с Лего и пластилином, лепил маленьких богов и идолов и приносил их в жертву. С семи лет я начал создавать иллюстрированные книги, где было полно картинок с девушками, которые падали в большие ямы с натканными на дне кольями, а у них за спиной развевались волосы. Мои истории немного напоминали Лавкрафта, хотя не помню, чтобы у нас были его книги. Дело всегда происходило в каких-нибудь подземных пещерах, где я как бы гулял, а какой-то человек протягивал мне пирог, и я падал в другую пещеру, где были люди с перепончатыми пальцами. Недавно я их перечитывал, и там была такая история, называлась "Ариец" - наверное, я отыскал слово в какой-нибудь халтурной книжонке в стиле Блаватской, - и в ней как раз шла речь про этих странных существ, которые приходили к людям".

В школьные годы интерес Бэланса к мрачному расцвел. Он учился в государственной общеобразовательной школе в Оксфордшире, которая в то время была одной из самых крупных в стране -- в ней обучалось 2500 детей. Прежде это была средняя школа, и она сохранила диковатую склонность закрытых школ к дедовщине и посвящениям, вроде тех, когда жертву заставляли стоять на горячих трубах. Но классы там были большими и открыты для учеников из любых слоев общества, привлекая многих детей дипломатов и военных. Не менее важным являлось и то, что это была одна из первых школ в стране, где существовало отделение для детей с аутизмом. Днем все ученики смешивались, а ночью примерно 70 детей укладывались спать в длинных серых бараках, где над кроватями висели репродукции Луиса Уэйна, измочаленные в клочки ударами влажных полотенец.

Впервые Бэланс пытался вступить в контакт с потусторонним в 12 лет, когда написал письмо Алексу Сандерсу, британскому самозваному "королю ведьм", прося принять его в ковен. Хотя сейчас он называет его оккультистом уровня *News Of The World*, тогда основные положения философии Сандерса представлялись ему важными, в особенности тот факт, что ковен Сандерса был "един с природой" и поклонялся луне. Для юного Бэланса это казалось гораздо более привлекательным, чем полировка ботинок и плевки на них по пути в церковь. Также это перекликалось с его растущим ощущением изоляции. С ранних лет он относился к окружающим просто как к "особям" и до сих пор предпочитает другим людям деревья, уединение и собственную компанию. "Конечно, сейчас это оборачивается против меня, - объясняет он. - Я так и не освоил социальные навыки. Я совершенно не умею общаться, даже с друзьями. Можно, конечно, обвинять мой знак зодиака, но таким я вырос. Со мной никогда не сближались, так что я могу совершенно отвлечься, а потом вдруг вспомнить -- блин, я ж не позвонил Тибету или Стиву Стэплтону. Они довольно общительные, и я часто ощущаю себя плохим другом".

Когда Сандерс, наконец, ответил, то вежливо попросил Бэланса подождать до шестнадцати лет, а потом снова с ним связаться. Позже его письмо было конфисковано в ходе школьного расследования, касавшегося Бэланса и его друга Генри Томлинсона: как выяснилось, по ночам они учились астральной проекции. Генри был сыном британского актера Дэвида Томлинсона, игравшего в *Мэри Поппинс*. С помощью учителя из другой школы они начали широкий курс обучения астральному проецированию. "Мы занимались совершенно искренне, - рассказывает Бэланс. - Мы вели все эти дневники, записывали доказательства полученных передач с космических кораблей, летавших в атмосфере над Африкой. Утром Генри просыпался и спрашивал, как мне понравилась ночная астральная конференция. Это было очень странно. Я начал получать передачи в форме иероглифов, хотя думаю, что просто бессознательно копировал дизайн головных уборов из *Планеты Обезьян*. В конце концов выяснилось, что мы занимаемся астральной проекцией, и преподаватели отнеслись к этому настолько серьезно, что начали нас спрашивать, в чем она состоит и связано ли это с чтением мыслей, поскольку "мы не думаем, что вы должны это делать!". Как можно объяснить людям то, во



что они не верят и при этом не хотят, чтобы вы этим занимались? Моим родителям послали письмо, где говорилось нечто вроде: "Боюсь, у Джеффри снова возникла эта нездоровая страсть к оккультизму. Мистер Дэвид Томлинсон просил нас вмешаться. Есть ли у Джеффри письма от учителя, с которым переписывался он и Генри? Мистер Томлинсон беспокоится, что здесь может иметь место насилие". Но ничего подобного не было. Это была добрая, искренняя дружба, но того учителя все равно уволили, а однажды в школу приехал Дэвид Томлинсон в своем лимузине, и когда я сошел с автобуса, меня подозвал его шофер: "Мистер Томлинсон хочет тебе что-то сказать". Кто это, подумал я, может, учитель? Но он затащил меня в машину, усадил там и спросил, не было ли у того учителя связи с его сыном. Я был в шоке! Он потребовал любые письма, которые у меня есть, потому что очень хотел прищучить того парня. Я испугался, распахнул дверь и начал орать. А ведь это был мужик из *Мэри Поппинс*, что делало его еще более страшным!"

Бэланс узнал об оккультисте Алистере Кроули через другого интересующегося учителя, Дэвида Ирвина, который тоже помогал питать его лунатический аспект. "Я с ранних лет учился не следовать никаким убеждениям и верованиям и создавать собственные ритуалы, - объясняет он. - У меня вся спальня выполняла у окна ритуалы полнолуния, а я на них кричал, чтобы они сконцентрировались и проецировали себя на луну. Входил учитель, включал свет, и -- это что еще такое? Меня несколько раз пытались выгнать, а когда я спрашивал, за что, они отвечали -- за подрывное поведение. Чем бы ты ни занимался, больше этого не делай".

Ранний интерес Бэланса к подрывному шаманизму усилился после открытия дадаизма и таких художников-сюрреалистов, как Курт Швиттерс и Макс Эрнст. Но его поведение становилось все более неуравновешенным, кульминацией чего оказалось нападение на другого школьника. "Я пытался задушить его голыми руками, - вспоминает он. - И я бы его убил, не войди в тот момент кто-то. Я чувствовал, что родители отворачивались от меня. Сейчас мне ясно, насколько я был тогда двинутым. В своем шкафчике я установил алтарь с лошадиной головой от шахматной фигуры и посыпал его тальком, на котором рисовал символы, чтобы призвать НЛО, и они бы меня забрали". В то время Бэланс решил, что он шизофреник. Но скорее всего, это была реакция сверхчувствительно ребенка на стресс и оставленность. Один раз он встретился с психотерапевтом, который спросил его, почему он каждую ночь с головой укрывается одеялом, и предложил печенье с розовой глазурью -- психотерапия семидесятых. "Я сам проделывал тесты Роршаха, - говорит Бэланс. - Сам учился йоге. Учителя будили меня по ночам -- потом их за это уволили, - все упившиеся шерри, и вели к кофейному столику, где просили показать двойной лотос или походить на руках. Я был для них игрушкой. В школе меня прозвали "псих", но мне нравилось. Я всегда был очень честен относительно своей сексуальности и убеждений. К примеру, я всегда говорил, что я язычник, и это неизбежно приводило к конфронтации. Мы ходили в Низкую католическую церковь, и я отказывался говорить слова или петь гимны, кроме *The Holly and The Ivy* и *Oh Come, Oh Come Emmanuel*".

Лет с девяти Бэланс знал, что он гей. "Однажды в школьном лагере я ужасно огорчился, потому что ходил в кино на фильмы ужасов с одним двадцатилетним парнем из ВВС, и между нами могло что-то быть, но в конце концов ничего не случилось, и все каникулы я был в расстроенных чувствах. Во время каникул я обычно оставался в школе, никогда не ездил домой". Хотя Бэланс продолжал встречаться с девушками, постепенно он переспал со многими своими соучениками. Скоро он разузнал, кто из них с кем спит. Используя эту потенциально избобличающую информацию, он развил сложную барочную систему манипулирования людьми. "Я был таким изнеженным, что родители могли легко обо всем догадаться, - признается он. - Вместо того, чтобы играть в футбол, я выделял пируэты вокруг шеста у края поля! Мой папа подходил и шлепал меня по заднице за то, что я "чертов неженка" - он все видел из окна. Маленьких неженков всегда можно заметить, потому что они останавливаются и нюхают цветы, пока остальные колотят друг друга по башке. Впрочем, я воспитал в себе твердость. Как только кто-то пытался меня затравить, я их сильно бил или колотил им руку циркулем, так что в конце концов меня оставили в покое, решив, что я двинутый. Сделайте что-нибудь экстремальное, и об этом все очень быстро узнают".

Закончив учебу, Бэланс берет отпуск на год и сосредотачивается на публикации своего фэнзина *Stabmental*, который начал выпускать еще школьником. По ночам он слушал радиошоу Джона Пила, где узнал о таких группах, как *Throbbing Gristle* и *The Residents*. Ранние номера *Stabmental* напоминали панковские фэнзины своими коллажами и дизайном, перевернутыми заголовками и искаженной фотожурналистикой, но более поздние издания выглядят элегантно аскетическими. В то время он жил с Томом Крейгом, внуком художника и дизайнера Эдварда Кэррика, урожденного

Крейга, и имел доступ к старинному печатному станку. Кэррик был другом Остина Османа Спэра, с которым выставлялся в 1920-х годах, и через Тома Бэланс впервые познакомился с работами своего будущего наставника. В *Stabmental* публиковались интервью и информация о таких британских андеграундных группах, как Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и The Lemon Kittens, а также об американских гениях-безумцах вроде Half Japanese; там были комментарии о выступлениях The Residents и первая в Великобритании статья о деятельности Negativland. "Каждый вечер я получал целую стопку писем от групп вроде Cabaret Voltaire еще до того, как они выпустят очередную пластинку", с гордостью говорит Бэланс. Stabmental называлась первая группа, созданная Бэлансом и Крейгом в школе. В то время они "сыграли" два чрезвычайно концептуальных концерта, на которых даже не появились и которые так и назывались: "Неявка первая" и "Неявка с маленькой девочкой". "Мы подготовили пленки для получасового выступления с использованием найденных звуков и сэмплов популярных групп на катушечном магнитофоне, - говорит Бэланс. - Все было готово, а потом мы совершенно сознательно не пришли. Также мы вызвали небольшой скандал, представив большую черно-белую фотографию собачьего дерьма для участия в конкурсе, где надо было нарисовать карикатуру на кого-нибудь из преподавателей". В 1980 году Stabmental выпустили трек "Thin Veil Of Blood" на кассетном сборнике *Deleted Funtime: Various Tunes By Various Loons*, Deleted Records. Рекламиривался их полный альбом *Hidden Fears*, но кассета так и не появилась. "Это звучало примерно как NON, - вспоминает Бэланс. - У меня был кассетный и катушечный магнитофоны, и кассетник обычно ревел при нарушении обратной связи. Отличное звуковое оборудование". В школе Бэланс внес свой вклад в релизы Cultural Amnesia и выступал как Murderworkers (и те, и другие предоставили свои записи для кассетного сборника Найджела Эйерса из психоделик-нойз группы Nocturnal Emission в 1979 году, вышедшего на Sterile Records) и A House. Последнюю группу Бэланс создал с Юэном Крейком, который стал со-издателем *Stabmental* вместо Тома Крейга, занявшегося живописью. A House записали выступление в школьном зале и демо из четырех треков, краткий интерес к изданию которых проявила Cherry Red. У Бэланса до сих пор сохранились эти записи. Идеологически следуя "неявкам" Stabmental, он выдумал The Anti-group, группу, имеющую реальное существование, но ни разу не выступившую ни с одним концертом. Он написал в фэнзин, объяснив свою концепцию и мечтая о "звездном" составе, в который входили бы в том числе Джenezиз Пи-Орридж и Ади Ньютон из Clock DVA. В результате этого Ньютон позаимствовал название для собственного проекта, тем самым разрушив всю концепцию. "В то время я очень интересовался звуком как физической вещью, - рассказывает Бэланс. - Я всегда возился с катушечными магнитофонами и внутренностями пианино, замедлял саундтрек из *A Fistful Of Dollars*, чтобы посмотреть, что получится. Всегда экспериментировал. Я очень активно использовал саундтрек к *That'll Be The Day*. Тогда я любил эту запись, и еще "Rock On" Дэвида Эссекса. Coil все еще могут сделать его кавер-версию. Я серьезно".

У Дэвида Тибета было столь же беспокойное образование. Его идиллическое детство в Малайзии закончилось в 1970 году, когда в десятилетнем возрасте он отправился в Англию, в подготовительную школу для мальчиков Ред Хаус в Йоркшире. В Малайзии просто не было школ, утверждали его родители, считавшие, что учеба в Англии даст ему некоторую стабильность и уберезет от постоянных переездов семьи по полуострову. Тибет бывал в Англии только в гостях у бабушки. Английское образование пойдет ему на пользу.

Школа Ред Хаус играла важную роль в истории английской гражданской войны. В 1644 году в битве при Марстон Мур армия Оливера Кромвеля сокрушила роялистов, что стало поворотной точкой этой войны. Здание Ред Хаус было построено в 1607 году отцом знаменитого роялиста сэром Генри Слингсби. По слухам, каждый год в день обезглавливания сэра Генри 8 июня 1658 года его призрак прогуливается по школьным коридорам, а ночью звучит орган, хотя за ним никого нет. Прибыв в Ред Хаус, родители Тибета оставили его с мальчиком, которому было поручено за ним приглядывать, но на всем протяжении первой экскурсии по школе он не мог сосредоточиться, надеясь, что мама и папа будут ждать его возвращения у дверей. На следующее утро его разбудили в 7.40 и выгнали под холодный душ.

"Это была настоящая пытка, - вздрагивает он. - Я замкнулся в себе и стал более эксцентричным, отчасти потому, что чувствовал себя очень несчастным, ну и чтобы отгородиться от людей. Меня прозвали "Мумия" - перед сном я лежал в постели и корчил страшные рожи. Это было хорошим способом держаться подальше ото всех, но я был очень несчастлив. Расстраивало и то, что моя семья была в Малайзии. Другие дети ездили на выходные к родителям. Однако все это дало мне опыт и

сделало невероятно независимым".

Жизнь Тибета в Ред Хаус похожа на школьные годы Бэланса. Он тоже искал утешения от одиночества в работах Алистера Кроули, с которыми впервые познакомился благодаря роману 1922 года "Дневник наркомана", когда посещал родителей в Малайзии, мгновенно заинтересовавшись им после аннотации на обложке, где Кроули описывался как "самый безнравственный человек в мире". В Ред Хаус Тибета выделил преподаватель богословия, рано привив ему оккультные навыки и покупая для него книги в магазине "Ученик чародея" в Лидсе, хотя часто спрашивал Тибета, что такого он видит в Кроули. Этот учитель был преданным христианином, утверждал, что когда входит в часовню, то чувствует, как в нем пылает сила креста, заряжая его энергией, однако без особых трудностей хранил на книжных полках такие издания Castle Books, как "Магия в теории и на практике" и "Лунное дитя". Это был не единственный в Ред Хаус неподходящий учитель; преподаватель географии, алкоголик, днем любил Тибета, поскольку тот был хорошим учеником, а вечерами начинал на него гонения.

"Помню, как однажды меня разбудили, когда я был старшим по спальне, - вспоминает Тибет. - Я услышал, что меня зовут: "Проснись, Бантинг, пожалуйста!" Я открыл глаза и увидел вокруг человек 13 -- 16; они стояли у постели и в ужасе показывали на угол. Там было пианино, а между пианино и стеной виднелись две белых фигуры в человеческий рост. По ним словно проходили волны. Они разделялись в смутные подобию человеческих лиц с пустыми глазницами, а потом сливались друг с другом и превращались в единое целое. Это было очень страшно, и я увел оттуда детей прямо к директору, а тот говорит: "Бантинг, что все это значит?" Свет уже выключили, дело было между десятью и двенадцатью. Я сказал: "Там в спальне призраки". Разумеется, когда мы спустились обратно, ничего уже не было, и я получил нагоняй, но все в спальне их видели. Считалось, что под церковью находится туннель, который идет под рекой на другой берег, потому что в гражданскую войну здесь было убежище роялистов. В 1930-х годах в туннель спустился ребенок с собакой. Туннель обрушился и убил его, и теперь он там жил".

В спальне висела репродукция картины Яна Вермеера "Улочка", на которой изображалась шившая в сумраке безликая женщина. Эта картина стала мишенью буйного детского воображения: ползли слухи, что иногда старуха появляется под чьей-нибудь постелью, и пока кто-то спит, зашивает ему глаза. "С детства я знал, что существует все что угодно, и создания, которых вам доведется увидеть, скорее всего будут враждебными, - говорит Тибет. - Я никогда не видел ангелов, но, думаю, видел демонов".

В 1973 году Тибет закончил Ред Хаус и отправился в Поклингтон в Йоркшире. На следующий год в Англию вернулись его родители, и он начал ходить в школу ежедневно, а не жить там постоянно. Расцвет глэм-рока помогал ему коротать вечера. В Малайзии пиратский сингл T-Rex "Get It On" повлиял на его подростковое либидо. После он добавил в свою коллекцию Дэвида Боуи, Игги Попа с The Stooges, и все лето 1973 года наслаждался жаром *Raw Power*. "Меня интересовал глэм-панк, - говорит Тибет. - Я купил *The Slider*, *Billion Dollar Babies*, *Tanx* и *Aladdin Sane*, как только они вышли. Потом купил *Funhouse* The Stooges и их первый альбом за 49 пенсов в Лидсе. На железнодорожной станции в Йорке я нашел первый альбом The New York Dolls и Whitehouse. Там продавалось все уцененное. Они мне не слишком нравились, но поскольку носили грим, это было ценно". Также он влюбился в странную прозу Лавкрафта и особенно Кларка Эштона Смита.

Пребывание Тибета в системе английского школьного образования могло оставить много душевных ран, но в нем все равно есть следы того самого мифического английского школьника. Более всего это заметно в его заразительной способности к восторгу и энтузиазму, которую Шарль Бодлер описывал как "глубокое и радостное любопытство". В 1978 году Тибет отправился в университет Ньюкасла изучать политику и историю. "Меня интересовала радикальная политика, крайнее левое и правое крыло, - говорит он. - Тоталитаризм, фундаментализм -- академические крайности". Изначально он собирался изучать политику, философию и экономику в Оксфорде, но вместо этого последовал за своей тогдашней подругой Кейт Эдвард на север, в Дархем. "Я не слишком парился насчет того, что изучал, - говорит он. - Думаю, я воспринимал это как еще три года, когда можно не думать о будущем. Тогда моей подругой была Кейт. В Поклингтон с шестого класса начали принимать девочек, и мой лучший друг влюбился в девушку потрясающей красоты. Я не думал, что со мной кто-то захочет встречаться, но не стеснялся общаться с девочками. Я сказал, что попрошу ее пойти с ним погулять. Какое-то время они общались, но в результате мы стали с ней очень близки и начали встречаться. Она была моей первой женщиной".

Тибет поселился в Ньюкасле, в Бенвелле на Кэрролайн-стрит, 51, и вместе с друзьями провел там

второй и третий студенческие годы. Сегодня это замусоренные, заброшенные места, втиснутые между одними из самых жалких городских улиц. Там у Тибета была своя комната, и он, наконец, смог оформить всю обстановку, расписав стены черным и кроваво-красным. Помимо прочего, на студенческий грант он сделал довольно нехарактерную для себя покупку -- мотоцикл Triumph 500 Tiger.

В 1980 году панк уже никого не интересовал, и вкусы Тибета тоже изменились: он слушал все, начиная от Леонарда Коэна, Gregorian Chant и Rush до TG, Whitehouse и Nurse With Wound. Он собирал то, что выпускали лейблы United Dairies, Come Org и Industrial Records. "Первые три альбома Nurse With Wound купить было невозможно, поэтому я написал в United Dairies и получил экземпляр их четвертого альбома *Insect And Individual Silenced* с очень милым письмом от Джона Фозергилла, - вспоминает Тибет. - В Ньюкасле продавались альбомы Whitehouse, и я купил их *Total Sex* -- раннее издание в белой обложке, с цитатами из де Сада и рисунком из порножурнала, где была Кози Фанни Тутти как женщина в цепях. Тогда меня больше интересовали Whitehouse и Nurse With Wound, нежели Throbbing Gristle, и я начал переписываться с Уильямом Беннетом из Whitehouse. Судя по записям, Whitehouse больше занимались делом, а Nurse были скорее эзотериками и не такими активными. Я даже не знал, работают ли они еще, тогда как Whitehouse постоянно издавали что-то новенькое. Уильям с самого начала был очень дружелюбным, открытым и щедрым. Его письма всегда были очень забавными".

Все подружки Тибета в Ньюкасле до какой-то степени повлияли на его творчество. "Анита Планк очень много для меня значила, хотя это было лишь мимолетное увлечение, - вспоминает он. - Я долго жалел, что все закончилось. В отношениях я был очень застенчивым, неуверенным, довольно неуклюжим и нескладным. Хотя Анита мне очень нравилась, я неважно справлялся со своей ролью и таким образом ее оттолкнул. Это и понятно. Я был болваном. Не неприятным, просто глупым и неуклюжим. Она была очень красивой и походила на Аниту Палленберг -- самое кошачье лицо, какое я только видел. Очень сексуальная. Для меня это было слишком. В результате мы снова начали встречаться уже в Лондоне, и наши отношения оказались более продолжительными". В Ньюкасле его самые долгие отношения были с Фионой Барр, которая позже создавала обложки для альбомов Current 93, Nurse With Wound и Death In June, а также знаменитую футболку Whitehouse "Rapemaster". Кроме того, она участвовала в нескольких записях Current 93 и Nurse With Wound.

Другие значимые отношения сложились у него со Сьюзен Риддох, "девушкой с пентаграммой на руке", изображенной в буклете диска Current 93 *Thunder Perfect Mind*. Проблема состояла в том, что Тибет встречался и с Фионой Барр, так что отношения стали очень беспокойными. Сьюзен без сомнения оказала на него большое влияние, и это ей он позже написал "A Lament For My Suzanne". "Записывая *Thunder Perfect Mind*, я начал видеть очень яркие сны, - объясняет Тибет. - Одни были о Гитлере в образе Калки и о приближении Антихриста, а другие -- о Сьюзен, где она являлась в полубожественной форме в наказание за то, как я с ней обращался. Я не был верен ни ей, ни Фионе. Позже это обернулось для меня очень плохо, и я чувствовал большую вину, да и сейчас ее чувствую. Сьюзен вышла замуж и уехала в Германию. Где она сейчас, я не знаю. Фиона тоже вышла замуж, родила детей, и после того, как стала возрожденной христианкой, переехала на Шотландские острова. Она была и до сих пор остается очень необычным художником. Я плохо относился к людям, и это вызывает во мне большое сожаление. Если вы плохо относитесь к окружающим, то плохо относитесь и к себе. Сегодня люди забыли о силе вины, поскольку слишком от нее отгораживаются, но в конце концов к вам будут относиться так, как вы относитесь к другим. Многочисленные ментальные и эмоциональные проблемы, которые у меня потом были, возникли отчасти из-за того, как я относился к людям, особенно к Сьюзен и Аните".

Тибет хорошо закончил университет, но после трех лет в Ньюкасле заскучал и решил отправиться в Лондон. У него были смутные идеи выучить тибетский язык, но получить на это грант было сложно, особенно учитывая то, что заполнение форм всегда вызывало у него ощущение безнадежности. Приехав в Лондон, Тибет попытался устроиться на работу в книжный магазин Foyles на Чаринг-кросс-роуд и день поработал в видео- и музыкальном салоне Gate's. И там, и там он потерпел неудачу. К счастью, Тибет мог положиться на систему поддержки, состоявшую из контактов, имевшихся у него в оккультном подполье. Ко времени отъезда из Ньюкасла его интерес к Кроули и магии достиг кульминации, выразившись в заявке на вступление в Тифонианский ОТО.

ОТО, или Ordo Templi Orientis, возник на заре XX века, основанный австрийским масоном Карлом Келлнером, который попытался сочетать все ключевые эзотерические традиции внутри единой организации. Келлнер использовал ОТО для распространения сексуальной магии, оккультного

продолжения восточных тантрических техник. Сексуальная магия связана с управлением экзотическими энергиями, возникающими во время сексуальной активности, и растворением "искусственной" конструкции личности. Посвященный сосредотачивается на объекте работы или том состоянии, которого он хочет достичь во время полового акта; часто он намазывал определенный талисман либо спермой, если это был ритуал, включающий мастурбацию, либо смесью выделений, если секс с партнером. Алистер Кроули присоединился к ОТО, когда наследник Келлнера Теодор Реусс обвинил его в том, что он выдал их тайну в витиеватых пассажах свободного стиха *Книги Лжей*. Кроули интуитивно проник в секреты работы тайного общества, и Реусс был настолько покорен качеством его прозрений, что предложил организовать британское крыло общества. Когда Реусс оставил пост главы ОТО в 1922 году из-за плохого здоровья, Кроули стал его новым Внешним Главой.

"В своей основе Кроули реформировал ОТО, чтобы с его помощью распространять Телему, полученный им духовный закон, который мог укрепить и облагородить человека, каким бы скромным ни было его происхождение, - объясняет Гименей Бета, текущий Глава Ордена, друг Бэланса и Тибета. - Это была и есть группа, защищающая права человека, причем во всех сферах. Система Кроули направлена на освобождение гения, какую бы форму он ни принимал, определяясь подлинной природой человека. Это говорит о целях организации. Метод Телемы предсказывал тот крайний индивидуализм и лепку имиджа, которые в настоящее время мы ассоциируем преимущественно с рок-н-роллом, но впервые видим в движениях искусства. С 1978 года я являюсь членом действительного ОТО, и примерно тогда же Тибет связался с английской группой под руководством Кеннета Гранта. Он тоже называл ее ОТО, но на самом деле это не так. Они зовут себя Тифонианцами. Мы давным-давно изгнали Гранта, в 1955 году, и число членов его группы всегда было очень маленьким".

У Гранта имелся литературный талант, что не могло не привлекать молодого Тибета с его собственными мифами, связывающими магические техники Кроули со сверхъестественными аватарами Лавкрафта и Мейчена. "Кроули был гением, намного опередившим свое время, и за это он очень дорого заплатил, - продолжает Гименей Бета. - Тибет -- человек, с которым Кроули мог бы подружиться и которого бы уважал. У Кроули не было времени на учеников -- по крайней мере, он ожидал, что они минуют эту стадию и обретут индивидуальность. Он многих выталкивал из гнезда. Тибет хорошо знает его работы, и, на мой взгляд, такое странное образование пошло ему на пользу. Кроули как-то сказал, что большинство из опубликованного им материала отражает его собственный необычный гений и стиль работы, и что любой, кто действительно исполняет свою Истинную Волю, создаст материал, который будет столь же точно отражать их".

Тибет начал переписываться с Джоном Бэлансом, наткнувшись на выпуск *Stabmental*, хотя Бэланс утверждает, что это он завязал переписку. Подруга Тибета Фиона Барр нарисовала серию футболок с Мэнсоном, и Бэланс написал, интересуясь, как можно приобрести одну такую. В своем раннем письме Тибет упоминал, что пытается создать собственную группу, экстремальную электронную команду, способную сочетать выхолощенный ноиз Throbbing Gristle с оккультной эзотерикой. "Его видение было идеальным, - говорит Бэланс. - Точная схема Current 93. Он просто приехал в Лондон, и это случилось".

С Throbbing Gristle Бэланс списался рано, еще в 1978 году. Он завалил их фанатскими письмами, заведя дружбу с Пи-Орриджем, который часто звонил ему по вечерам, когда он делал домашнюю работу. "Мы разговаривали обо всем, - признается Бэланс. - У меня создавалось впечатление, что я был его школьником-наперником, и он каким-то образом всегда пытался меня совратить. Меня приглашали на концерты Throbbing Gristle, хотя я, конечно, не мог пойти". Он попал на выступление TG, когда с Томом Крейгом пришел на запись альбома *Heathen Earth*, которая состоялась перед приглашенной аудиторией 16 февраля 1980 года в студии на Мартелло-стрит. Там он впервые встретил Слизи, хотя они едва перемолвились словом, и там же Бэланс увидел первое гей-порно, сопровождавшее все выступление. "Я подумал -- просто охренеть, - говорит он. - Я поверить не мог. К тому же, я нервничал, потому что у меня уже была эта фишка насчет Слизи. Помню, когда я увидел обложку альбома *20 Jazz Funk Greats*, то ощутил нечто очень странное. Я знал, что проведу с этим человеком свою жизнь. Но я был помешан на всех них, особенно на Дженезисе, поскольку он больше других старался выдвинуться. У меня были кучи писем от всех, кроме Слизи. Он никогда не писал".

После объявления об окончании миссии Throbbing Gristle в 1981 году Пи-Орридж и Слизи начали

планировать следующий шаг. Алекс Фергюссон, игравший в панк-группе Alternative TV, недавно переехал в сквот на Бек-роуд в Хакни по соседству с Пи-Орриджем. Хотя Пи-Орридж поклялся, что больше никогда не будет в группе, Фергюссону удалось заставить его вновь писать песни. "Он продолжал болтать об этом, - вздыхает Пи-Орридж, - и однажды, просто чтобы его заткнуть, я дал ему нацарапанный стих, прихваченный магнитом к нагревателю. Это стало "Just Drifting", первой песней Psychic TV". Psychic TV изначально задумывалась как "парамилитаристская оккультная группа", созданная для "обновления всей области магии".

Тем временем Бэланс переехал в Брайтон изучать философию в университете Сассекса, но через девять месяцев таинственным образом выбыл. Находясь в Брайтоне, он создал брайтонское крыло дарк-амбиентной группы Lustmord Брайана Уильямса. Больше с ним ничего не происходило, и через несколько месяцев социальной стабильности он уехал в Лондон жить со Слизи. "Я появился у него на крыльце с небрежной челкой в стиле Echo & The Bunnymen, которую он быстренько отрезал", улыбается Бэланс.

Первыми друзьями, которыми Дэвид Тибет обзавелся в Лондоне, были два австралийца и тасманиец: Пол Херст, Кристин Гловер и Росс Кэннон. Все трое были большими поклонниками Whitehouse и владели отделом костюмов и париков Produktion на рынке Кенсингтон-Хай-стрит. Там можно было купить диски Come Org, а пока ваши волосы стригли и создавали новую прическу, вы слушали Throbbing Gristle, Chrome, Whitehouse и собственные пленки Produktion, составленные из фрагментов забытых записей или звуков заедавшей грампластинки. "Это правда, что пока вас стригли, играл Whitehouse, - подтверждает Уильям Беннет. - В стрижках они тоже были мастера, хотя довольно радикальные. Стричься надо было только так, как говорили они". Мэри Дауд, работавшая бок о бок с командой Produktion, описывает Херста и Гловер как "Кларка Гейбла и Кэрл Ломбард индустриального движения". "Росс Кэннон был здоровый мужик под метр восемьдесят, очень обаятельный, который всегда выглядел довольно вызывающе, расхаживая в кожаных сапогах до колен и кожаном пальто от кутюр до самого пола, - добавляет она. - Под руководством Росса я сняла ряд фильмов, показанных на нескольких сборищах со смешанными отзывами. Для того времени наша экспериментальная работа была слишком новаторской. В одной короткометражке я окунулась в желтую краску, а потом меня покрыли разноцветными личинками. Чтобы избавиться от этих личинок, потребовалось воистину творческое воображение. В другом фильме меня похоронили на заднем дворе и даже надгробный камень водрузили. Мало кто может похвастаться, что у них уже были похороны!"

Впервые Херст связался с Тибетом через фэнзин, где Тибет написал, что пытается сделать журнал по фильмам Кеннета Энгера. "Росс был гей, но ради паспорта женился на модели по имени Скарлет Харлот, дружившей с Боем Джорджем и снявшейся в видео Culture Club "Church Of The Poison Mind", объясняет Тибет. "Скарлет была хрупкой и всегда очень женственной, - вспоминает Дауд. - Своими невероятными прическами, воздушными одеяниями и тщательной косметикой она могла останавливать движение на Кенсингтон-хай-стрит. Она была заразительно гетеросексуальной, но ее всегда окружали геи, и в эру до СПИДа Росс этим пользовался. В 1982 году Скарлет вышла замуж за Росса, чтобы отметить этим их уникальную страсть друг к другу и помочь остаться в Великобритании. Хотя отношения Росса и Скарлет были необычными, их союз нельзя назвать иначе как страстным и преданным".

"Скарлет впечатлила меня утверждением, что на ее банковском счету всегда лежит 100 фунтов, на случай, если ей будет негде жить, - восхищается Тибет. - Я поверить не мог, что у кого-то может быть столько денег. Они оба очень хорошо ко мне отнеслись. Довольно странно ностальгировать сейчас по тем временам, но что-то тогда чувствовалось в атмосфере. Это был пост-панк. Панк умирал, и каким бы он ни был замечательным, по сути это все равно был рок-н-ролл. Produktion явились первопроходцами, открыли совершенно новую и странную сцену. Я поселился с Россом и Скарлет в довольно беспокойном сквоте в Хаммерсмите. Сперва я жил с приятелем-архитектором, которого знал еще с Ньюкасла и чьи родители были довольно богатыми. Они имели замечательную большую квартиру в Белсайз-парк, но там я спал на полу. Мне надо было что-то свое, однако с поисками жилья мне всегда не везло. В конечном итоге я переселился в сквот, где раньше обитала женщина, которая себя сожгла".

Она подожгла себя в дверном проеме между комнатами. Бывший жилец, новообращенный христианин, верил, что сожжение в проходе символизировало переход из одного мира в другой, но огонь породил такой жар, что она провалилась сквозь пол в комнату этажом ниже. В квартире

Тибета не было горячей воды, в туалете не работал слив, но на тот момент сквоты являлись любимым жильем Тибета, поскольку все его пожитки умещались в пластиковой сумке, и ему нравилось сознавать, что в любой момент он может переехать с одного места на другое. Часть его кровати стояла над ямой в полу, а в кухне обнаружилось несколько тревожащих писем от ее мужа, сидевшего в тюрьме, и от ее любовницы-лесбиянки. Также они нашли двойные дилдо и таблетки от депрессии. Роликовая дверь на балкон треснула и выгнулась под воздействием жара. До того, как она покончила с собой, предыдущий жилец написал в холле красной помадой: "Мертвая женщина, мертвая, мертвая". "Это запало мне в память, - признается Тибет, - поэтому у Current 93 есть песня *Maldoror is Ded, Ded, Ded*, где я использовал этот мотив".

"В то время я чувствовал, что жить в подобном странном месте интересно, - продолжает он. - У меня не было денег, а потому не было и выбора. Росс -- большой фанат распятый и однажды украл с кладбища несколько маленьких каменных крестов, разбил их и перевернул в комнате, где я спал. Эта комната была гостиной. Когда он вернулся и попытался войти в комнату, то, по его словам, какая-то невидимая сила не пустила его внутрь, и он услышал женский голос: "Ты сможешь сюда войти, если обещаешь поставить кресты правильно и вернуть их на кладбище". Так он и сделал. Я ему верю. Я всем верю". Однако Тибет чувствовал себя перегруженным всякой мистикой. Это оказалось тяжелым временем. У него не было денег, он пытался найти работу и часто испытывал депрессию. Тем не менее, дома он начал изучать тибетский язык. Все изменилось в 1982 году, когда он встретил Пи-Орриджа.

Тибет уже несколько раз общался с Пи-Орриджем по телефону и встречал его в Манчестере на выступлении *Throbbing Gristle*. Однажды, когда он шел по Портобелло-роуд, Пи-Орридж узнал его, окликнул и пригласил на чашку чая, оставив номер телефона. "Я сказал, что позвоню, но так и не позвонил, - признается Тибет. - Мне казалось, это будет слишком по-фанатски. Потом я снова его встретил; он напомнил, что я обещал зайти в гости, и снова дал телефон. Я опять не позвонил, но потом наткнулся на Полу в Камден-Лок, и она сказала: "Ты же обещал", и я подумал: ладно, три раза, надо пойти. Я пришел к нему в Хокни, и мы хорошо пообщались, хотя я слегка нервничал. Не могу точно сказать, какой была наша первая встреча, но мы, кажется, говорили о Мэнсоне и Кроули". С тех пор, как после убийств 1969 года *Rolling Stone* сделал из него звезду с обложки, Мэнсон с его связями с *The Beach Boys* и *The Monkees* воспринимался некоторыми как радикальная трансгрессивная звезда рок-н-ролла. Интерес Тибета к Мэнсону возник благодаря христианской апокалиптической мысли, доминировавшей в его "философии".

"Не знаю, почему Тибет думает, что предметом нашего первого разговора были Кроули и Мэнсон, - возражает Пи-Орридж. - Казалось, он был помешан на Алистере Кроули и, как мне кажется, ошибочно предполагал, что я хорошо начитан и прекрасно разбираюсь в магии. На самом деле это не так. Идея Мэнсона как метафоры общества была мимолетной и представляла небольшой интерес в 1969 году и в начале семидесятых, однако скоро превратилась в надоевшую этически провальную тему. Как только люди начинают воспринимать табу как помощь или строят свое эго, равняясь на аморальное, то формула неуважения к людям, которую демонстрируют облеченные властью, становится качеством, хотя и искаженным, неорадикалов. Желание бесконечного самоуважения за чужой счет -- печальное поведение. Тибет постоянно писал свои магические дневники, чтобы вступить в Тифонианский ОТО. Он очень преданный ученик и отличный ум, но это был его путь, не мой".

Пи-Орридж несколько иначе вспоминает обстоятельства их первой встречи. "В 1982 году на Бек-роуд ко мне подошел молодой человек с глазами навывкате, в очень толстых очках, невероятно худой, с бесцветными волосами, со взглядом и поведением, которое я бы назвал изучающим, - вспоминает он. - В то время он жил на этой улице, знал, кто я, и представился Дэвидом Бантингом. Тогда дом 50 на Бек-роуд был открыт для всех. В комнатах 48 и 52 в легализованных сквотах жили члены 23 Skidoo. Я прозвал его Тибет, чтобы отличать от других Дэвидов, а еще потому, что он действительно занимался на курсах тибетского языка. Когда мы с ним встретились, я только закончил набросок *The Grey Book*, в которую сделал вклад и Слизи". *The Grey Book* должна была стать учебником "психической юности", собранием техник для подчинения контрольной логики и возвращения власти над собой. Благодаря отличному знанию оккультных и религиозных схем, влияние Бэланса и Тибета на окончательную форму книги оказалось ключевым. "Бэланс и Хилмар Эрн Хилмарссон наполнили кипящий котел *Psychic TV* Остином Османом Спэром и помогли выпустить предмет обсуждения на волю, - говорит друг Бэланса Гевин Семпл, издатель и специалист по Спэру. - Тогда как Дженезис

занимался всеми стратегиями и правилами, связанными с Throbbing Gristle и Psychic TV, поскольку мог заболтать кого угодно, техника сигилл, взятая из методологии Спэра, сформировавшая ритуальную ось единой сети и связанной с ней этики, в той или иной мере разработана Бэлансом и Хилмарссоном". "Все мы внесли туда что-то свое, - соглашается Бэланс. - Мы с Тибетом формулировали идеи, а потом рассказывали их Дженезису. Все свои идеи мы должны были сообщать ему, ничто не позволялось выносить за пределы сети. Правила были драконовскими".

"Тибет очень умный, и в то время он определенно был генератором идей и стимулировал окружающих своим телемическим экстремизмом, - продолжает Пи-Орридж. - Для меня было важно встречать тех, кто подтверждал мой собственный опыт и реакцию на мир, постоянно видеть, что открывающийся путь неизбежен и ЭКСТРА-ординарен. Тибет попадал в эту категорию. Мне не требовалось объяснять ему никаких оккультных деталей, он все понимал на лету, что всегда интересно, поскольку здесь вы сталкиваетесь с тем, что Брайон Гайсин описывал как творческую и магическую точку кипения. Он был наполнен энергией, энтузиазмом, готов помогать на деле. Очень умный и сдержанный. Готовый на все, чрезвычайно методичный, последовательный и эффективный. К тому же, у Тибета была фотографическая память: он садился и читал свою библиотеку, что в наши дни и век редкость. Это как иметь под рукой целое собрание сочинений или компьютерную программу. Его память была невероятным подспорьем".

К 1982 году Тибет завершил свои девятимесячные испытания для ОТО. Кандидаты в ОТО должны были выбрать особый магический ритуал с определенной целью и следовать ему в течение девяти месяцев, все это время ведя дневник, где отмечали свой прогресс. Тибет работал в Нецах; эта сфера, или сфера, на каббалистическом древе жизни соответствует Венере, и ритуалы, которые он проводил, были созданы для пробуждения качеств планеты. "Все это отлично работало, - пожимает плечами Тибет, - что можно заметить по моей невероятной сексуальности". Тибет передал свои перепечатанные магические записи в ОТО и получил свидетельство о членстве. "Несмотря на свой темный оккультный образ, ОТО больше походил на курсы самопознания, - продолжает Тибет. - Не было никаких оргий или групповых встреч. Все было очень камерное и больше связано с самодисциплиной". Однако его заигрывания с этой организацией оказались недолгими, и через два года он отверг ее демагогическую иерархию.

Приехав в Лондон, Тибет начал работать как музыкальный журналист для *Sounds* и *Flexi-Pop* и убедил Криса Нидса, тогдашнего редактора *Flexi-Pop*, выпустить в последнем номере, специально обозначенном как 666, историю об Алистере Кроули. Он набросал основной текст и послал его Кеннету Гранту. Грант пришел в ярость и в своем ответе настаивал, чтобы все связанное с Кроули в первую очередь посылалось на одобрение ему. Тибету этого хватило. "Я ответил, что только что закончил школу и ничего никому не должен посылать на одобрение, - хмыкает Тибет. - Я даже не нарушал линию партии. Это была просто статья о Кроули. Мне казалось, что со мной обращались как с ребенком, и это стало основной причиной, по которой я ушел. Сейчас я ничего не чувствую по поводу своего пребывания в Тифонианском ОТО, и Кроули меня почти не интересует. У меня нет времени на абсурдную усложненность, которая видна во многих разработках его идей. По-моему, они зачастую довольно пусты. Однако, хотя расстояние между мной и моим членством в кроулианских группах растет, я все равно продолжаю восхищаться определенными чертами этого невероятного человека, несмотря на известную неприятность и манипулятивные аспекты его личности и работы, сочетавшиеся с обаянием, харизматичностью и умом. Телему часто представляют как бессмысленно усложненную, а сложность обычно запикивают в учения, чтобы скрыть под ней пустоту".

На заре формирования Psychic TV в 1981 году возникла родственная организация, намеренно таинственный Храм Психической Юности (Temple Of Psychick Youth). "Первая Передача": *Личное Послание Храма Психической Юности*, объясняло их намерения:

"Мы достигли кризиса. Мы осознаем, что упущены целые области нашего жизненного опыта. Мы видим низведение человека до существа без чувств, без знаний, без гордости за самого себя. Мы сталкиваемся с растворением гораздо более полным, чем смерть. Нас ставят в тесные рамки, побуждают и вынуждают к ограничениям, заставляют воспринимать себя все более незначительными, игнорировать собственную важность и потенциал. Все это составляет Психическую атаку высочайшей мощи. Принять ее означает проиграть. Соппротивление опасно и непредсказуемо, но для тех, кто осознаёт глубину поражения, сопротивление должно стать единственным приемлемым выбором. СЕЙЧАС у вас есть выбор: вечно оставаться частью спящего мира... Постепенно забыть надежды и мечты детства... Сесть на наркотик пошлости... Или бороться



вместе с нами в Храме Психической Юности! Храм Психической Юности был создан, чтобы действовать как катализатор и точка сосредоточения для индивидуального развития тех, кто хочет узнать и реализовать себя. Возможно, ты -- один из них. Ты считаешь себя другим, ты недоволен, отделен от окружающих, тонко чувствуешь и много понимаешь? Тогда ты один из нас. То, что ты читаешь эти строки, уже начало. Не думай, что мы скажем тебе, что делать и каким быть. В мире полно организаций, которые будут счастливы, если ты сделаешь и подумаешь то, что они тебе скажут. Храм Психической Юности НИКОГДА не станет одной из них. Мы не предлагаем тебе догм и не обещаем удобных и легких ответов. Тебе придется найти собственное "я" -- у нас есть только метод твоего выживания как Подлинного Существа; мы возвращаем тебе себя, мы поддерживаем твою личность, в которой объединены Дух и Воля, полные страсти и гордости. Наша задача -- направлять и поддерживать. То, что требует бессмысленных повторений, лишь пустая трата времени. Мы станем выпускать книги, рукописи и другие свидетельства нашего прогресса в различных формах, на видео и аудио. В них не будет бессмысленных догм, но будут примеры наших интересов и убеждений в действии. Они делаются не в качестве развлечения, а как опыт; не как повседневная рутина и обыденность, но как триумф Духа и Воли".

Ранние манифесты ТОРУ часто пародируют тексты организованных религий и читаются как завуалированные послания утопических религиозных обществ. Однако это было нечто большее, чем простая стилизация. ТОРУ в своей изначальной форме явился отважным утопическим проектом, стремящимся к полному ниспровержению современной морали через дисциплины, созданные для сосредоточения воли на истинных желаниях, таким образом позволяя человеку жить подлинной жизнью. Легко понять, почему ТОРУ был так привлекателен для молодого Тибета, который к тому времени ощущал, что утратил нечто невыразимое после переезда из Малайзии в Англию. Тибет присоединился к Psychic TV во время записи их дебютного альбома *Force The Hand Of Chance* и вместе с Бэлансом стал частью первого и лучшего состава этой группы. Psychic TV начали с исследования механизмов культовых религий, а закончили подражанием им, но прежде, чем придти к упадку, они популяризировали стрижку тибетских монахов, записали музыкальную композицию для 23 тибетских костяных труб и выпустили два кинематографичных и прекрасных альбома: *Force The Hand Of Chance* (WEA 1982) и *Dreams Less Sweet* (CBS 1983), которые не только пробуждали сексуальные пейзажи Берроуза с его *Дикими Мальчиками*, но и предшествовали богатым текстурам ранних альбомов Coil.

"Впервые я встретил Тибета лично, когда он пришел в гости ко мне и Слизи в квартиру в Чизвике. Он был невероятно пафосным, - утверждает Бэланс. - Может, это не совсем то слово, но он действительно выглядел ужасно высокомерным. Они с Джenezисом явились в своей униформе, и Тибет потопал по лестнице в здоровенных ботинках и кожаном пальто, в котором постоянно ходил в те дни. И представляете, он облил меня мочой! Мы проводили один из наших ритуалов, и он обоссал меня в первую же нашу встречу! Они с Джenezисом были сильно под мухой".

Хотя впоследствии Бэланс и Тибет очень подружились, в тот момент большую часть времени Тибет проводил с Фрицем Хаэманом из этно-транс группы 23 Skidoo. "Он был потрясающий барабанщик, - вспоминает Тибет. - Думаю, такое экстатическое ритмическое ощущение было ему интереснее, чем всякие тибетские штуки или Кроули". "Фриц был удивительный, - соглашается Бэланс. - В тот момент мы тусовались вместе и болтались по Лондону, словно были его хозяевами. Мы всегда ходили в клуб Skin Two, которым тогда владел Дэвид Кларидж, придумавший Крысу Роланда". В конечном итоге 23 Skidoo попросили Тибета к ним присоединиться, и в 1982 году он выступил с ними на первом музыкальном этно-фестивале WOMAD. Также он участвовал в записи 1983 года *The Culling Is Coming*, играя на тибетской костяной трубе. В те дни Тибет был помешан на шаманском и музыкальном потенциале костяных труб. Вместе с Пи-Орриджем он проводил выходные на рынке за лондонской станцией Бонд-стрит, где продавались артефакты из Тибета и Непала, бродя между рядами в поисках разной экзотики, а потом отправлялся в маленький антикварный магазинчик неподалеку от Центр-пойнт, где был хороший выбор африканских шаманских инструментов.

Тибет все еще работал с Psychic TV, когда записал первую пластинку Current 93 *LAShTAL*. Истоки названия группы довольно запутаны. Возможно, эта фраза восходит к Алистеру Кроули, но даже Гименей Бета не может найти ее в опубликованных работах. "Он выдвинул теорию, которую некоторые теологи называют диспенсационализмом. Согласно ней, сверхчеловеческие силы, управляющие планетарной эволюцией, регулярно иницируют новые "потoki", - объясняет Бета. -

Это приводит к свежему вливанию духовных энергий, которые постепенно проявляются во всех областях жизни и во всех культурах. Кроули учил, что большинство новых вливаний возникало с каждым новым Эоном, этапом эволюционного времени, длительность которого он обычно определял как 2000 лет. Также он учил, что есть так называемые "под-потоки", появляющиеся каждые 600 лет, и в качестве примера такого под-потока упоминал Джона Ди и Эдварда Келли. Основной завет, выдвинутый Кроули, касался Эона Гора, который начался в 1904 году с получения им *Книги Закона*, основного религиозного текста тех, кто следует Телеме, религиозной системе Кроули". Два ключевых слова в *Книге Закона* -- воля и любовь, - согласно греческой гематрии образуют в сумме 93. Гематрия -- наука, где каждая буква алфавита обладает определенной числовой значимостью, что позволяет выстраивать отношения между словами равной величины. Действительно, последователи Кроули, телемиты, сократили два приветствия из *Книги Закона*: "Делай, что изволишь -- таков весь закон" и "Любовь есть закон, любовь, послушная воле", как 93 и 93 93/93 соответственно. Отсюда 93 Current, фраза, снижавшая популярность благодаря постоянному использованию ее Кеннетом Грантом и его школой. Тибет поставил все с ног на голову и создал Current 93, что в свободном переводе может означать "прилив воли/любви". Первая запись Current 93 случилась потому, что друг приятеля из Ньюкасла, Ник Роджерс, работал в студии Раундхаус в Кэмдене, домашней студии Bronze Records, где в 1982 году Uriah Heep записали *Abominog*, а MotJrhead выпустили целый ряд альбомов. Роджерс позвонил Тибету узнать, не хочет ли он каким-то образом использовать свободное время студии. Тибет сообщил об этом Бэлансу и Хаэману, и вместе они решили воплотить пару возникших идей. Тибет предложил рассматривать эту сессию как воззвание к Малкунофат, одной из клипот на каббалистическом древе жизни. Группа связала свое исполнение с определенной музыкальной нотой, являвшейся атрибутом Малкунофат.

LASH TAL являлось одним из кодовых слов Кроули. La и aL имели каббалистическое значение 31, и слово *LASH TAL* составляло в сумме число 93, хотя сейчас Тибет говорит, что это "одна из тех вещей, для которых у Кроули было миллион значений". Сегодня Тибет отмахивается от *LASH TAL* как от "глупого шаманского позерства". Действительно, десятилетия спустя альбом выглядит не очень. "Я всегда ненавидел ударные, и, возможно, сейчас я не могу его слушать потому, что это самые перегруженные ударными вещи Current, - ворчит он. - Если вы послушаете *LASH TAL*, а затем -- первый альбом Current *Nature Unveiled*, то не найдете между ними ничего общего. Я, Бэланс и Фриц делали *LASH TAL* в студии, о которой узнали буквально за день до записи, и пришли туда с одной этой идиотской кроулианской идеей -- в общем, вполне типичное поведение глупых подростков. Однако в том, чтобы делать такие вещи в таком возрасте, есть и нечто хорошее: вы не смущаетесь и ни на кого не оглядываетесь. Тогда я считал, что это звучит необычно и круто, но сегодня это кажется бессмысленным, и когда люди присылают мне вещи, которые я считаю безнадежным шаманским нео-кроулианским барахлом, всегда стоит напоминать себе, что моя первая запись была точно такой же". "Насколько я помню, в основном это была импровизация, - добавляет Бэланс. - Фриц -- отличный ударник, но в том, что касается музыкального обучения или образования, мы являли собой пустое место. Помню, как Дэвид распахивался, когда у него не было названия для одного из треков, а я позвонил парню, который все это дело выпускал, и сказал ему назвать его "Соль", как часть *LASH TAL*. Разумеется, это оказалось совершенно неправильно, и все об этом целую неделю спорили. Как я посмел вмешаться? Дэвид может быть таким же жестким, как и остальные. Но это было интересно: мы пришли в большую студию с новыми блестящими штучками и всем таким -- о, а это для чего нужно? Вы не понимали, что можете, и, что важнее, чего *не* можете, а потому просто делали то, что хотели". *LASH TAL* вышел в 1983 году на новом бельгийском лейбле Laylah Records, где, видимо, считали, что подписали контракт с первой супергруппой индустриального направления, поскольку у них были связи с 23 Skidoo и Psychic TV.

После записи *LASH TAL* Тибет начал постепенно отдаляться от Psychic TV. "TOPY представлялся мне хорошим способом распространения интересной информации на интересные темы, о которых люди могли думать только в рамках ассоциируемых с ними клише, - объясняет он. - Однако я встревожился, когда все это начало превращаться в культ. Мне очень не нравились направления, в которых двигался проект. Я ушел довольно рано и разругался с Бэлансом, поскольку считал, что он должен уйти вместе со мной. Мы это обсуждали, и он тоже был недоволен сложившейся ситуацией, однако Слиззи благосклонно относился к Джenezису, поскольку они были давними друзьями, так что Бэлансу пришлось остаться. После этого мы с Бэлансом пару лет не общались. В какой-то момент я чувствовал, что мы с Джenezисом стали довольно близкими друзьями, но потом отношения ухудшились, и я понял, что дело плохо. Думаю, его характер изменился. Не знаю, почему".

"Странно, насколько важна харизма, и когда вы молоды, полны восторгов, и происходят всякие вещи, а вы каким-то образом производите впечатление, то просто привыкаете к этому, - говорит Бэланс. - Дэвид первый это увидел и очень злился насчет того, что я остаюсь, но я, разумеется, был прежде всего со Слизи и не мог вот так просто уйти. Мы с Дэвидом серьезно поругались и не общались примерно год. Все кончилось очень плохо, и Дженезис обвинил Дэвида в том, что он стащил у него кучу пластинок The Doors. Это было ужасно мелко. Иногда вы используете что-то просто как повод, чтобы закончить отношения. Бред. От Warner Brothers мы получили дополнительные промо-записи, и Джен утверждал, что Дэвид шел с ними по улице домой. Возможно, он просто взял их -- ведь мы жили друг у друга в гостиных. Дэвид чувствовал себя неудобно, но он покинул Фарнборо, где мы записывали *Dreams Less Sweet* с Кеном Томасом, и больше мы его не видели. Слизи, как всегда, последним вышел из этой сложной ситуации. Он никогда не берет на себя инициативу, но мне ужасно хотелось уйти. У него есть странная мазохистская черта, он любит, чтобы люди от него зависели, а тогда Дженезис и Psychic TV определенно зависели от него, как до этого Throbbing Gristle".

Хотя критики обвиняли Psychic TV и TOPY в том, что те превратились в автократический религиозный культ, который прежде намеревались пародировать, у Пи-Орриджа нет иллюзий относительно тех противоречий, что привели к их распаду. "Я сам стал одним из тех критиков, - утверждает он. - По моему скромному мнению, TOPY не был культом до тех пор, пока мы не прекратили его деятельность в 1991 году. Именно потому все должно было закончиться -- чтобы он им не стал. Не думаю, чтобы TOPY вообще собирался что-либо пародировать. Это было серьезное метафизическое, шаманское и магическое исследование. Оно являлось уникальным в своем развенчании классических западных магических групп и орденов. TOPY замечателен еще и тем, что создал неиерархическую систему скоординированного исследования сексуальной магии и сигилл на международном уровне. Никто еще не синхронизировал тысячи оргазмов с одной-единственной целью -- посмотреть, что будет!"

"Мы отлично понимали все происходящее с Throbbing Gristle: фанаты, или люди, покупающие записи, хотели лидера, за которым можно было бы идти, - говорил Слизи в интервью 1997 года. - В то время было множество лидеров культов, становившихся популярными, кончавших с собой и провоцирующих на самоубийство собственных последователей. Я, конечно, имею в виду Джима Джонса. Мы с Дженезисом очень интересовались культурами личности такого рода и пытались развенчать их, вывернуть наизнанку. Нас очень разочаровывало и расстраивало, что люди, особенно в США, слепо следовали чему угодно и делали все, что им говорили. Очень важно было сделать так, чтобы люди стали более уверенными в себе, более творческими, независимыми в своих суждениях. Это одна из тех тем, которые я пытался продвигать с RTV и TOPY. К сожалению, по нашему с Бэлансом мнению, все эти идеалы пустили по боку и забыли. Для нас TOPY превратился в культ личности, сосредоточенный на лидере -- кошмарное проявление точной противоположности тому, что мы хотели сделать. Другими словами, TOPY стал культом с лидером, чьи последователи делали все, что им говорили, и таким образом возвышали его. Это стало одной из причин, по которой мы ушли".

Освободившись от изматывающей работы с RTV, Тибет крайне заинтересовался переводом собственных уникальных идей в звуковую форму. Его интерес к религии возник вновь, и он часами просиживал в читальном зале Британской библиотеки, роясь в старых книгах. Он наткнулся на недавно опубликованную работу Р. К. Эммерсона *Антихрист в Средние Века* и был заморожен эпизодом дискуссионных рассуждений об Адсоне из Монтье-ан-Дера. В 10 веке Адсон выдвинул теорию, согласно которой речь Христа из Евангелия от Матфея 11:21 "Горе тебе, Хоразин! Горе тебе Вифсаида!" предсказывала приход Антихриста, который проведет свою жизнь в Хоразине и Вифсаиде. Ему суждено погибнуть на Масличной горе, "на месте, противоположном тому, где Господь взшел на небеса". М. Р. Джеймс, величайший английский писатель о привидениях и текущее помешательство Тибета, пишет об этом в своем рассказе "Граф Магнус", где Магнус совершает "черное паломничество" в Хоразин. "Тогдашнее индустриальное подполье очень интересовалось маргинальными фигурами и маргинальными верованиями, - рассказывает Тибет. - В этом смысле Антихрист определенно был маргинален, при всем его невероятно туманном литературном академическом облике, и я постоянно о нем думал. Я не считал, что он должен скрываться между строк Кроули, но к тому времени покинул ОТО, и мой интерес был больше сосредоточен на апокрифах и апокалиптической литературе. Я хотел записать диск об Антихристе,

попытаться передать то, что чувствовал, выразить свои убеждения, неотступные идеи, сомнения, и привлечь Юта из Killing Joke. Бог знает, как это произошло".

### 3. Случайная встреча

"Рок-н-рольная сессия - это такая сессия, где мы можем делать все, что хотим..."

- Жак Беррокл

Нередко вдохновение возникает из самого невероятного. В случае Стивена Стэплтона его источником оказалась "Elemental Child" группы T-Rex. Все пост-панковское лето 1978 года Стивен слушал эту песню, лежа в своей крохотной спальне в Северном Лондоне. Отчаянный поиск необычных музыкальных впечатлений погрузил его в глубины сентиментальных соло Марка Болана. Его приятели были правы - даже он сыграет лучше. А если он не слушал T-Rex, то ставил "Sister Ray", Amon Duul *Psychedelic Underground* или Guru Guru *Kanguru*. В конце семидесятых коллекция пластинок Стэплтона включала в себя самую непредсказуемую и необычную музыку международного андеграунда. Наслаждаясь таким избытком, он готовился сделать свой ход и поймать собственную музу. На помощь в ее поимке Стэплтон пригласил двух приятелей, таких же коллекционеров-меломанов. Одним из них был Джон Фозергилл, многоумный хиппи с декадентскими усами, чей дядя дружил с Алистером Кроули, а другим - приятель его брата Химан Патак, с которым Стэплтон познакомился благодаря диску Focus. Хотя никто из них прежде не занимался музыкой, в 1979 году всего за несколько часов они создали дебютный альбом *Nurse With Wound Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella*.

Название *Nurse With Wound* стало *nom de disque* любого проекта Стэплтона и тех, кто с ним сотрудничал. За 24 года непрерывной творческой деятельности он отточил свои композиционные методы, питая немusикальный пыл целым набором эзотерических и алхимических студийных техник. Постепенно творчество *Nurse With Wound* становилось все более абстрактным, помещая обычные звуки - фрагменты радиопостановок, легкую фоновую музыку, бряцание металла, - в необычные обстоятельства. "Музыка *Nurse* - сюрреалистическая, - говорит Стэплтон. - Сегодня сюрреализм утонул в рекламе и утратил свою чистоту. Именно поэтому я занимаюсь тем, что действительно странно, смотрю под иным углом на инструменты и композицию". В определении Стэплтоном "звукового сюрреализма" входит введение в музыку смутных бессознательных мотивов для вызова непредсказуемых реакций и испытания определенных психических состояний.

Подобно сюрреалистам, Стэплтон одержим мрачными сторонами викторианства. Его увлекают ужасы телесного фетишизма Ханса Беллмера и венский акционист Рудольф Шварцкоглер. Их влияние наиболее заметно в коллажах и картинах, украшающих обложки дисков *Nurse*. Чувство юмора Стэплтона никогда не позволяло сводить звуковое воздействие *Nurse With Wound* к стандартным шоковым тактикам, популярным в начале восьмидесятых, но даже несмотря на это группу бездумно относят к индустриальному направлению. Своими отправными точками Стэплтон называет европейскую свободную импровизацию, футуризм Луиджи Русоло (которому посвящен первый альбом *Nurse*), конкретную музыку Пьера Шеффера, а также краут-рок Faust и Guru Guru. Живя в Германии, они с Патаком даже следовали по пятам за несколькими краут-роковыми группами.

Ко времени создания первого альбома у Стэплтона не было собственного инструмента, как нет его и сейчас. Звуки *Nurse With Wound* рождаются из различных творческих стратегий, выработанных преданным немusикантом. *Nurse With Wound* побывали на гастролях лишь однажды, в 1984 году, и это окончилось провалом; с тех пор Стэплтон целиком и полностью посвятил себя студийной работе. Он стал центром сети андеграундных художников, определивших эпоху, связанных между собой силой видения, общим интересом к тайным историям и радикальной эзотерике, стремлением создать собственную творческую вселенную. Живой диалог, питаемый его тесными связями с Current 93 и Coil, отчетливо слышится в их музыке и в музыке таких разных музыкантов, как Whitehouse, Кристофер Химанн, цыганский скрипач Араньош, The Legendary Pink Dots и Джим Тирлвелл.

Траектория дискографии Стэплтона следует пути его жизни. Яростная клаустрофобия ранних записей *Nurse*, возникшая из жизни в тесной спальне-чулане родительского дома в Ист-Флинчли, резко контрастирует с просторными ландшафтами, появившимся в 1989 году после переезда на козлиную ферму в далекой Западной Ирландии. Первоначально Стэплтон заявлял, что стремится

создавать "холодную, беспристрастную музыку", однако вся его работа была очень личной.

Он родился в семье домохозяйки Маргарет и маляра Питера 3 февраля 1957 года и жил на Брекенбери-роуд, 35. У супругов было еще трое детей - два мальчика, Майкл и Кевин, и дочь Лайза. Майкл был непобедимым чемпионом Северного Лондона по пружинным ходулям. В раннем детстве Стэплтон начал рисовать, создавая модели и конструкции и участвуя в школьных выставках, которые активно поддерживал его учитель искусств в школе Олдер, считавший Стивена юным дарованием. Хотя ранние картины Стэплтона являлись довольно прямолинейными попытками портретной живописи, его творчество медленно изменялось под влиянием восхищения рыбами - в его спальне между полками с пластинками стоял огромный аквариум, - становясь все теснее связано с водным миром. "Думаю, мой подход по-настоящему изменился, когда я увлекся кактусами, - рассказывает он. - Я начал их рисовать, а они такие сложные - формы, шипы, симметрия. Я их неделями рисовал". Тогда, как и сейчас, он раздавал рисунки, как только их заканчивал. Его бабушка держала под кроватью целую стопку, однако после ее смерти их выкинули. Он помнит их до сих пор: некоторые листы четыре на четыре фута были полностью заполнены карандашными набросками сотен тщательно вырисованных искривленных кактусов. "Это было время детей цветов; вокруг было множество таких образов, всяких лепестков, завитков, - объясняет он. - От абстрактных форм кактусов до психоделии всего один шаг, и как раз тогда я начал делать странные вещи".

Родители Стэплтона мало интересовались талантами своего сына и лишь иногда хвалились перед соседями тем, что он умеет рисовать. "Они никогда не слышали моей музыки, - утверждает Стэплтон, - никогда не просили меня дать ее послушать и не проявляли никакого интереса, как и остальные родственники. Меня всегда считали белой вороной, странным, хотя родители уважали меня, поскольку я мог управлять другими детьми". Но, несмотря на их надежды, он плохо подходил на роль старшего. Подростком Стэплтон смастерил собственную спальню, перестроив старый туалет размером девять на шесть футов. "Я постоянно ее раскрашивал, - вспоминает он. - Повсюду были невероятные изображения. Стены сверху донизу покрыты текстом; сами стены были черными, а буквы - красными. Поверх них я нанес более тонкий синий шрифт и сочинил уже другую историю. У меня были красная и синяя лампы, и если я включал красную, можно было читать красную историю, а если синюю - то синюю". Каждый вечер он лежал на кровати в синем или красном свете и слушал в наушниках повторяющиеся мелодии *The Velvet Underground White Light / White Heat*, особенно импровизацию "Sister Ray" на второй стороне. "С ранних лет мне нравились песни, в середине которых начинался хаос, - рассказывает он. - Но "Sister Ray" была особенной. Я поверить не мог, что кто-то написал вещь длиной 17 минут, которая с начала до конца была полным безумием. Найти такое дорогого стоило".

Еще одним открытием с далеко идущими последствиями оказались первобытные звуки кроманьонцев краут-рока *Amon Duul*. Стэплтон заметил их *Psychedelic Underground* в первом магазине *Virgin* рядом с Оксфорд-стрит. "Вот когда началось настоящее помешательство, - улыбается он. - Впервые я слушал их на маленьком проигрывателе в нашей гостиной и был просто потрясен. Никогда не слышал ничего подобного. Я начал собирать другие их пластинки и помню, как в 1972 году купил *Kanguru Guru Guru*. Они меня тоже поразили, и с тех пор я ими увлекся. Немецкую музыку люблю до сих пор. Она совершенно отличается от любой другой. Немцы заботятся о звуке. Американцы и англичане погружены в тексты, а немцам была интересна музыкальная сторона. Они ушли гораздо дальше, чем любые их современники из Англии или Америки. Невозможно представить, чтобы американская или английская группа сделала что-то типа *Hinten Guru Guru*. Это был чисто германский подход".

Стэплтон встретил Химана Патака, одного из изначальной троицы *Nurse*, благодаря своему младшему брату Майклу. Однажды Химан, подросток индийского происхождения, пришел к ним в гости с альбомом *Focus*, и по причинам, которые он не может объяснить до сих пор, Стэплтон попросил дать его послушать. Хотя Патак не настолько любил экспериментальную музыку, как Стэплтон, они обожали *The Groundhogs*. "Мы оба их любили, - соглашается он. - Такие альбомы, как *Split*, действительно странные, и ощущение от *Thank Christ For The Bomb* необычно и уникально. Это не английский альбом, его могли записать где угодно. Мне нравилось очень мало песенных групп, так что *The Groundhogs* были редким исключением. Я любил игру Тони Макфи на гитаре. Он был ближе всех к Эксу Генриху из *Guru Guru* или Михаэлю Кароли из *Can*. Мы с Химаном ходили на каждый концерт *The Groundhogs*, а их было много. Каждые выходные они выступали в колледже. Четыре вечера в неделю мы с Химаном бывали в *Marquee*. Думаю, мы видели практически все группы той эпохи".

Встреча Стэплтона с Джоном Фозергиллом вышла гораздо более необычной, хотя каждый из них вспоминает ее по-своему. "Джон был в Record & Tape Exchange на Голборн-роуд, искал пластинки вместе со своей мамой, - утверждает Стэплтон. - Мы с Химаном ходили по всем музыкальным магазинам, где имелся отдел сэконд-хэнда, и скупали все, что казалось любопытным и странным, где были длинные галлюциногенные композиции. И вот мы видим странного парня, который занимался тем же, чем и мы, и под мышкой у него были пластинки, выглядевшие весьма заманчиво. Я сказал Химану: "Что это за парень? Он забрал все самое лучшее!" Помню, как его мать крикнула: "Смотри, Джон, я нашла кое-что необычное!" Это выглядело очень странным. Я подошел к нему и спросил, можно ли посмотреть его пластинки, и мы разговорились. Через пару дней я позвонил ему, он пришел ко мне в гости, и мы оба были поражены. У нас оказался совершенно одинаковый музыкальный вкус. И еще у него были усы". Стэплтона потряс масштаб интересов и знаний Фозергилла, охватывающий экспериментальную музыку, искусство и литературу. Образование Стэплтона было довольно скромным, и он не слышал о дадаистах и сюрреалистах до тех пор, пока ему не рассказал о них Фозергилл. "Он очень многому меня научил, - говорит Стэплтон. - Я постоянно что-то узнавал от него. Он рассказывал об авангарде во всех областях, от драмы и архитектуры до музыки, живописи и поэзии. Джон интересовался всем необычным и был очень конкретен в том, что и почему любил. К примеру, ему нравился определенный тип скрипучих гитарных звуков, и он говорил, что обязательно возьмет пластинку, даже если это полная фигня, если там будет хоть три секунды такого скрипа".

"Моя мать уверяет, что ее не было при нашей первой встрече со Стивом, - возражает Фозергилл. - Мы оба пытались купить один и тот же альбом, уже не помню какой. Мы бродили по магазинам с уцененными пластинками и искали что-нибудь странное. Слушать больше и шире экспериментировать нам позволяла удивительная ценовая политика Record & Tape Exchange, особенно на Голборн-роуд, где стоимость непроданных дисков понижалась каждый месяц до тех пор, пока они не начинали стоить десять пенсов. Столько стоили практически все странные диски. В Virgin был целый отдел с краут-роком, но мы в основном покупали блю. После нашей первой встречи я пошел к Стиву слушать пластинки". Комната Стэплтона явилась для Фозергилла настоящим откровением. "Никогда я не видел такой маленькой комнаты с таким огромным количеством пластинок, - вспоминает он. - Там была кровать без ножек, проигрыватель - и все. Гости сидели на кровати. Пластинки у противоположной стены заполняли все пространство от пола до потолка. На несколько часов мы полностью погрузились в музыку и с тех пор встречались каждую субботу, весь день проводя в музыкальных магазинах - сперва в Лондоне, затем в городках типа Брайтона, а потом во Франции и Голландии".

Интерес Фозергилла к андеграундной культуре возник в семидесятые годы, когда он ходил в школу Latimer Upperg в западном Лондоне. Это была чрезвычайно либеральная школа, несколько учеников которой внесли свой вклад в нашумевшую статью "Школьники" журнала "Oz". "В школе я начал слушать The Velvet Underground *White Light / White Heat*, *Marble Index* Нико, Фрэнка Заппу и его The Mothers - особенно *Lumpy Gravy* и *Uncle Meat*, - а также Soft Machine и ранних Pink Floyd, - говорит он. - Именно благодаря ним я обрел вкус к кислотному гитарному стилю, который так любили группы эйсид-рока в конце шестидесятых и французские группы семидесятых. Но событием, повлиявшим на меня более всего, стало возникновение Virgin - звукозаписывающей компании и сети магазинов. Virgin выпустила Генри Коу, что оказалось настоящим откровением, ничего подобного я никогда не слышал, и магазины начали закупать краут-рок. Ранние диски Faust были выдающимися, особенно первый. Но пока я не встретил Стива, я не представлял всего спектра германской сцены начала семидесятых, за исключением Can и Amon Duul 2. Другие релизы Virgin /Caroline /Watt познакомили меня с фри-джазом, с работами Эвана Паркера и Пола Литтона". Тибет, который до сих пор периодически общается с Фозергиллом, описывает его как "очень эксцентричного, очень странного, помешанного на иероглифах человека, который пишет книгу об *Улиссе* Джеймса Джойса. Стэплтон и Фозергилл оба были замечательными, поскольку в те времена каждый музыкант одевался и выглядел в стиле пост-панк, а Стив и Джон выглядели как хиппи или "подпольщики". Стэплтон гораздо общительнее Фозергилла, который казался немного замкнутым, но все же был совершенно фантастическим мужиком".

Фозергилл родился в Йоханнесбурге и в шестилетнем возрасте переехал в Ричмонд в Суррее. Его дед был археологом, художником, писателем, доверенным лицом Оскара Уайльда и Алистера Кроули. У Фозергилла до сих пор хранится несколько изданий Уайльда с личными посвящениями его деду. Эксцентричные идеи Фозергилла-старшего заслужили похвалу Уайльда, который называл его

"архитектором луны". После жизни в США и работы в Бостонском музее изящных искусств Фозергилл-старший вернулся в Англию и открыл паб The Spredaeagle в Тейме, продавая там странные деликатесы - гъетосты, коричневый скандинавский сыр, патентованный Черный Суп Фозергилла, который делался из коричневых бобов с темным шерри, а также бисквит с вином, вреднейшее сочетание сладкого греческого вина и множества сливок; местные называли это "бисквитом гермафродита". Когда Джон Бэланс учился в школе в Тейме, The Spredaeagle был местом, где можно было побуянить. Отлично зная историю Фозергилла, они с друзьями регулярно совершали набеги на чердак в надежде добыть какую-нибудь редкую рукопись Кроули.

Фозергилл-старший опубликовал множество книг, в том числе посвященные садоводству и природе в греческом искусстве, а также кулинарную книгу и три тома автобиографии; первый том, невероятно нудный "Дневник трактирщика" - до сих пор наиболее любимый. The Folio Society переиздало его в 2000-м. Джон Фозергилл-старший умер в 1957 году, и большую часть его эксцентричности унаследовал внук. Фозергилл-младший ведет себя с тем же надмирным дендизмом и разделяет эзотерические интересы деда, в том числе коллекционирование книг о Венеции, увлечение, стоившее ему 80 тысяч фунтов долга. "Венецию объяснить невозможно, - признается он. - Никогда еще о городе не было написано столько лжи и барахла. Атмосфера разрушающихся домов и каналов, тихая водная аура - все это невозможно передать словами; в пяти минутах от Пьяццы и Риальто уже нет ни одного туриста. Обычный турист проводит в Венеции меньше дня. Однажды я смог затащить туда на день своего отца. Он сказал, что город ему понравился, но он пробыл там на полдня дольше, чем хотелось бы. А я бы мог провести там целую жизнь и все равно его не постичь. Вспомните строку из известной песни Лу Рида о другой форме зависимости - это моя жена, это моя жизнь".

В 16 лет Стэплтон закончил школу и поступил в художественный колледж Hornsey, однако быстро возненавидел его тягостную атмосферу. Вскоре он бросил учебу и провел год "в окружении аквариумов, слушая Amon Duul и занимаясь онанизмом. В тот год я перестал интересоваться кактусами. У меня была своя теплица, и я проводил там много времени, рисуя растения, ухаживая за ними, но Amon Duul все это уничтожили".

Стэплтон вступил в осторожную переписку с некоторыми любимыми краут-роковыми группами, расослав письма Kollektiv, Kraan, Guru Guru и Cluster. Все они были потрясены тем, что какой-то англичанин следит за их работой, и пригласили Стэплтона в гости, когда у него появится время. Стэплтон и Химан немедленно начали собираться. "Это было удивительное время, - улыбается Стэплтон. - Мы ездили туда несколько раз. Я сделал обложку для альбома Cluster 1976 года *Sowieso*, но звукозаписывающая компания ее не приняла. Сейчас я даже не помню, что там было. Фозергилл не хотел уезжать из Англии, он был очень упрям и так и не поехал. Несколько раз он ездил с нами за пластинками в Амстердам и Париж, но в Италии, кажется, не был. Довольно странно, что сейчас альбомы краут-рока переиздаются, и можно найти все, что хочешь, закупить целую кучу дисков, прочитать информацию о том, что тогда происходило и на что была похожа вся та музыка. Но в то время никакой информации не было, и эти группы, что называется, оказались под ковром. Европейские, скандинавские группы - все они воспринимались как невероятное откровение каждый раз, когда вы находили их пластинку. Большинство таких дисков оседало в магазинах секонд-хэнда; это были экземпляры, посланные на рецензию, которые сразу поступали в продажу. Там всегда можно было найти что-нибудь потрясающее, такое, чего никто никогда не слышал. Это было настоящее путешествие в неизведанное - гораздо интереснее, чем то, что просто дается на блюдечке".

В 1973 году Стэплтон и Химан жили у Конни Планка и через него связались с Faust. Те пригласили их пожить в своей коммуне в Вюмме, рядом с Гамбургом, но когда пара оказалась у дверей, в доме никого не было. В результате им пришлось ночевать на автобусной остановке. "Мы провели много времени с Краан и Guru Guru, - рассказывает Стэплтон. - Ударник Guru Guru Мани Ноймайер был психом, очень милым. Та фотография на задней стороне *Kanguru*, где он подпрыгнул, словно клоун - вот такой он на самом деле. Guru Guru постоянно импровизировали. В доме всегда кто-нибудь играл". Guru Guru жили в коммуне рядом с Гейдельбергом, прямо посреди леса, и вечеринки там никогда не заканчивались. Путешествуя по стране, Химан и Стэплтон проехали от гейдельбергской коммуны до Винтрупа, где обитали Краан. Стэплтон нашел в Англии работу рисовальщика знаков и рекламных щитов, что помогло оплачивать европейские путешествия и регулярные поездки за гастролирующими Краан и Guru Guru. Благодаря своей работе он попал в студию звукозаписи и создал первый альбом Nurse.

В сентябре 1978 года Стэплтон работал в студии British Marketing Service на Уорддор-стрит в Центральном Лондоне, где разговорился с местным звукорежиссером Ники Роджерсом (не путать с

Ником Роджерсом из Current 93). "Все это было довольно странно, - говорит Стэплтон. - Помню, я красил окно и увидел, что с другой стороны улицы идет Джон Клиз. Все в студии сразу же прекратили заниматься своими делами и подошли к окну. Он просто шел по улице с портфелем, но мы попадали на пол от хохота. Это так странно... смотреть на Джона Клиза уже смешно, и как раз после этого мы разговорились с Ники".

"Он сказал, что если мне интересно, я могу поработать в дешевое студийное время, а я ответил: "Я действительно играю в группе", - продолжает он. - Я тогда наврал, а он говорит: "Как насчет этих выходных?", и я согласился. Стэплтон вернулся домой и сразу же позвонил Фозергиллу и Патаку, уговорив их купить какие-нибудь инструменты. Фозергилл купил электрогитару, Патак нашел старый синтезатор, а Стэплтон притащил игрушки, инструменты и электроприборы. "У нас не было никаких ролей, и никто из нас никогда не брал в руки музыкальные инструменты, - смеется Стэплтон. - Мы даже не репетировали. Джон купил гитару за четыре дня до сессии, и я сказал ему: "Боже, удивительно, насколько же все это просто!" Мы пришли и через тридцать секунд репетиции продолжили играть, не думая о том, сколько это продлится и какую форму примет. Всё просто возникало по мере нашей работы, в основном в живую, с очень небольшим количеством наложений".

Спешно приобретенная гитара Фозергилла вставляла колючие осколки в конвейер электроники Стэплтона, а Химан извлекал гудение из своего тяжелого синтезатора с типичным немецким звучанием. В сделку входил договор о том, что группа позволит Роджерсу сыграть на гитаре. На первом треке, "Two Mock Projections", этот прото-металлический звук выглядит несколько нелепо. "Звучит как долбаный Сантана", жалуется сегодня Стэплтон, однако именно такое странное случайное соседство сыграло важную роль в его сюрреалистическом вооружении. "Мы в основном импровизировали, но в отличие от подлинной импровизации наша музыка активно перерабатывалась во время сведения и добавления эффектов, - объясняет Фозергилл. - Здесь оказались неоценимы технические знания Роджерса. Он дал нам много полезных советов и поставил в сложное положение, предложив добавить соло-гитару".

"Six Buttons Of Sex Appeal" идет еще дальше: гитара Фозергилла создает здесь нечто вроде раздвоенных векторов, изобретенных Дерекком Бейли. Пока это напоминает крайности, услышанные ими на чужих пластинках - непокорная fuga АММ, индустриальное бряцанье ранних Cluster, галлюцинозатворная эйфория Mothers Of Invention, - однако во многом это уже их собственная музыка.

Убежденные, что у *Chance Meeting* не будет слушателей, Стэплтон создал привлекающую внимание обложку с жесткими садомазохистскими рисунками на основе американского порно-журнала *Latex And Leather Special*. "Мне казалось, что если я сделаю по-настоящему вызывающую обложку, нас заметят, и так оно и вышло, - хвастает он. - Альбом был распродан за три недели. Я до сих пор помню, как мы с Джоном принесли его в музыкальный магазин в Камден-таун; парень за стойкой посмотрел на него и согласился оставить. На следующей неделе мы вернулись, и он сказал, что альбом - полнейшее дерьмо. Я сказал: "Что значит - дерьмо? Может, альбом немного странный, но не дерьмо". А он ответил: "Он не странный - вот что странное" и выгнал сингл Human League. Так что он его не взял; альбом оказался для него недостаточно странным".

"Стив создал обложку, но в обсуждении окончательного результата участвовали мы все, - говорит Фозергилл. - Получить ответную реакцию было очень важно, но не следует понимать работу Стива как стремление шокировать. Кажется, Джон Кейдж говорил о своих композициях: не надо называть их музыкой, если это слово вас оскорбляет. То же можно сказать и об изображениях на обложках, и о нашей музыке. Тем не менее, Джеффа Трэвиса из Rough Trade (один из первых независимых музыкальных магазинов Лондона) эта обложка очень оскорбила, и он отказался продавать пластинку в своем магазине без коричневой обертки. К счастью, Rough Trade были готовы распространять ее в других местах без цензуры".

"Сейчас я не думаю, что пластинка получилась бы, если б не совпала по времени с началом панк-рока, - продолжает он. - Именно тогда вокруг сложной, вызывающей, независимой музыки со своими магазинами и журналами, появлявшимися словно грибы после дождя, рождалась целая культура. Распространители пластинок и магазины вроде HMV впервые были готовы напрямую покупать продукцию маленьких лейблов. До появления панка британские продавцы следовали только мейнстриму. Если пластинка была выпущена не CBS или WEA, продать ее было практически невозможно. Но меня всегда удивлял тот факт, что Nurse With Wound часто относили к панк-року. Интересно, сколько панк-роkers покупали наши диски, в конечном итоге восхищаясь либо отвращаясь? HMV купили большую партию первого альбома, продав значительно меньше, чем Virgin, и часто ставили его в магазине. Мне рассказывали, что это отличный способ очистить магазин



от посетителей, когда в обед там слишком много народу".

Название группе придумала мать Фозергилла. "Она выбрала его из слов, которые я написал, - объясняет Фозергилл. - Медсестра (Nurse) и рана (Wound) были в списке из-за моей страсти к Фрэнсису Бэкону и его картине с кричащей женщиной, сделанной по мотивам сцены фильма Эйзенштейна "Броненосец Потемкин", где медсестру на ступенях одесской лестницы ранят в глаз". Химан Патак предложил название лейбла. "Оно возникло благодаря одной голландской пластинке, вышедшей на лейбле Moo-Cow, на обложке которой было написано: "Лошадь, конечно, не корова". Фозергилл рассказывает: "Химан придумал название United Dairies. При создании банковского счета у нас возникли проблемы, поскольку точно так же называлась крупная молочная компания. Сначала банк запретил использование этого названия, несмотря на полное отсутствие связи между музыкой и молоком. По странному совпадению, моя мать заметила, что один из ее дядей, сэр Реджинальд Батлер, основал оригинальную United Dairies, и когда я рассказал об этом в банке, они изменили свое решение".

Стэйплтон вспоминает этот эпизод несколько иначе. "Мы очень долго не могли придумать, как назвать лейбл, - вспоминает он. - Кто-то меня спросил: "Какая твоя любимая группа?", и я ответил, что мне нравится "Milk From Cheltenham" (пост-панк группа, связанная с The Homosexuals, где играл Лепке Бачвотер, позже Die Trip Computer Die). Тот парень сказал: "Milk From Cheltenham на лейбле United Dairies!", а я ответил: "Точно, вот оно!".

Вместе с *Chance Meeting* группа выпустила знаменитый список Nurse. В алфавитном перечне выборочно приводилась их совместная коллекция пластинок, которая до сих пор заставляет самых заядлых коллекционеров чесать в затылке. Список "удивительной экспериментальной музыки" охватывал большой диапазон музыкантов, от относительного мейнстрима - Капитан Бифхарт и Йоко Оно, - до таких странных явлений, как Ovary Lodge Кейта Типпетта, шведских поклонников Заппы Samla Mammias Manna и американских деструкто-панков Debris. Стэйплтон утверждает, что некоторые группы были выдуманы, но Фозергилл это опровергает. "Список Nurse был составлен после долгих обсуждений, с огромной, даже излишней серьезностью, - рассказывает он. - Группы исключались, если не были достаточно изобретательны и радикальны, однако перечни такого рода всегда очень субъективны. Каждая упомянутая в нем группа не только существовала, но мы со Стивом так или иначе приобрели почти все диски, которые они выпускали". Когда составлялся список, французская группа Fille Qui Mousse еще не имела пластинок, - архивный диск издали только в 2002 году, - но в остальном Фозергилл, по-видимому, был прав. Скорее всего, никто кроме Nurse With Wound, никогда их не слышал. Выпущенный летом 1979 года, *Chance Meeting* получил пять вопросительных знаков вместо пяти звездочек в британском еженедельнике *Sounds*, и Джон Джилл писал: "Никогда за всю историю рок-н-ролла так мало людей не оскорбляли чувства Покупательской Публики, да еще в такой вызывающей манере. *Chance Meeting* делает *The Faust Tapes* похожим на саундтрек к *Carousel*".

Фозергилл решил выразить эстетическую позицию группы, написав письмо в фэнзин. "Что касается Nurse With Wound, мы предпочитаем анонимность, - писал он. - Мы со Стивом вот уже десять лет собираем самую разную экспериментальную музыку и всегда чувствовали, что хотя авангард устойчиво ассоциируется с прогрессией (?) и оригинальностью, во многом эта музыка представляет невероятно узкий и ограниченный взгляд. Большая часть авангардной классической музыки:

1) либо клиническая и стерильная, не передающая в звуках, которые создает или использует, никаких эстетических чувств. Музыка, возникающая случайно или на компьютере, является упадком.

2) либо хитроумная и скучная, поскольку создавалась как абстрактная идея - музыкальный эквивалент концептуального искусства: 4.33 минуты тишины Кейджа могут эффективно выветривать музыкальную претенциозность и помогать людям в осознании более широких возможностей, но слушать это невозможно!

По нашему мнению, наилучшего результата достиг фри-джаз, избегнув упомянутых выше проблем, однако он столь же ограничен, поскольку:

1) признаётся только импровизированная музыка;

2) музыканты ограничивают себя небольшим набором традиционных инструментов - гитары, саксофоны, ударные, скрипки, басы, фортепиано. Более смелые используют некоторое количество электроники, но пуристы это не одобряют!

Мы рассматриваем свою музыку как звуковую скульптуру, свободную от заложенных идей, где может быть использован любой звук, естественный или искусственный, обработанный или не обработанный электроникой, и мотивированную только эстетическими принципами. Все

пространство джазовой и классической музыки наполнено элитарностью; в ней преобладает культ стиля или личности (посмотрите, что пишут в этой стране о таких лейблах, как Incus). Музыка должна стоять особняком. К сожалению, в нашем случае из-за одной только обложки та небольшая реакция, которую мы кое-где имеем (особенно в Германии), представляет собой разновидность культа худшего пошиба".

Приободрившись после успеха первого альбома, в июне 1980 года группа вновь арендовала студию, записав следующую работу, *To The Quiet Men From A Tiny Girl*. Но тогда в групповой динамике начали возникать трещины. Стэплтон подошел к сессии с мыслями о тяжелом индустриальном треке, основанном на постоянном шуме машинных ритмов в гравировальной студии, где он работал. Три записало длинную импровизацию с молотом и скрежетом, создав громоподобную какофонию. Фозергиллу, однако, результат не понравился, и он настоял на доработке трека, где шум перемежался бы с моментами тишины. В конце концов Стэплтон сдался и позволил Фозергиллу переделать композицию, но теперь вещь под названием "She Alone Hole And Open" не понравилась ему. Он чувствовал, что его видение ушло после согласия с мнением других. "Запись второго альбома оказалась гораздо более выверенной, - объясняет Фозергилл. - Спонтанных импровизаций было мало, зато мы лучше представляли, что должно появиться на пластинке. Окончательный результат гораздо теснее связан с монтажом пленок, чем на первом альбоме. Для меня очень важна тишина, вплоть до ситуации, когда паузы между звуками создают в музыке напряжение. Стиву не слишком годился такой стиль работы, но мне всегда нравились его результаты - из нас троих он был самым творческим и изобретательным".

Трения возникли между Фозергиллом и Патаком; по словам Стэплтона, они никогда особо не дружили. Вклад Патака во второй альбом ничтожно мал. Его музыкальные вкусы не были похожи на вкусы Фозергилла и Стэплтона, и он решил уйти прежде, чем от него избавиться. До того, как полностью исчезнуть из мира музыки, Патак создал собственную экспериментальную группу *Hastings Of Malawi*, названную так по вопросу в кроссворде о Хастингсе Банда, некогда президенте Малави. "Патак и его друзья решили, что могут, как мы, - со стоном говорит Стэплтон. - Они увидели, как продается первый альбом Nurse, и подумали, что способны сделать то же самое. Они записали *Vibrant Stapler Obscures Characteristic Growth* [Papal, 1981], и это, по-моему, отвратительная пластинка. Было продано 70 - 80 экземпляров, и распространители потеряли к ней интерес. Дэвид Ходс хранил их у себя дома, и в конце концов его мама выкинула их в мусорный контейнер. Сейчас, должно быть, это настоящий раритет". После незадачливой попытки заняться экспериментальной музыкой Патак сотрудничал с Дэвидом Ворхаузом, разработывавшим синтезаторы и игравшим в *White Noise*, где в то время были Делия Дербишир и Брайан Ходжсон из *The BBC Radiophonic Workshop*. "Думаю, ему просто надоела такая музыка, надоели Nurse With Wound, да и с Джоном у них было не все гладко, - размышляет Стэплтон. - Он вернулся к нормальной жизни, женился, завел семью. Родители ожидали, что он займется бизнесом, вложили деньги и открыли ему магазин hi-fi - аппаратуры. Так он и пошел. Последний раз я видел его в 1986 году в автобусе, и он все еще работал менеджером в том магазине. Думаю, он до сих пор этим занимается". Много лет спустя, в 1996 году, когда *Current 93* играли в Юнион-чейпел, Стэплтон столкнулся с Джоном Грейвом, бывшим участником *Hastings Of Malawi*. Тот работал охранником в артистической зоне *Current 93*.

Альбом *To The Quiet Men From A Tiny Girl* усилен игрой французского мета-музыканта Жака Беррокала и "коммерческой гитарой" вездесущего Ники Роджерса. Стэплтон очень увлекся записью Беррокала 1976 *Paralleles*, приобрета ее в магазине на Елисейских полях. "Это была самая дорогая пластинка, какую я когда-либо покупал, - вспоминает Стэплтон. - Я знал о нем только то, что он связан с *Futura Records*, и оформление мне очень понравилось, так что я ее купил. Услышав "Rock'n Roll Station", я не поверил своим ушам - это была потрясающая композиция. Я ему написал, и мы подружились. Приезжая в Париж, я останавливался у него".

Беррокал вспоминает их сессию как самую "сумасшедшую и быструю" из всех, в каких он принимал участие, называя количество наркотиков, которые потребляли звукорежиссеры, "пугающим". Вклад француза не слишком велик - в двух фрагментах он играет на малой трубе, тибетском гобое и конхе. Стэплтон вспоминает, как шокировало Беррокала, что он до сих пор живет со своими родителями, а его крошечная спальня /хранилище пластинок вызвало у француза настоящую клаустрофобию. "Помню, как мы возвращались из студии, и мне не хотелось, чтобы он общался с родителями, поскольку все, чем они занимались, это смотрели телевизор, - рассказывает

Стэплтон. - Такова была жизнь в моей семье. Телевизор постоянно работал, а отец, когда бывал дома, обычно пил. Если он уходил, то только чтобы выпить. Он возвращался домой пьяным и начинал ругаться. Вы видели когда-нибудь фильм *Nil By Mouth*? Вот так жил и я. За исключением наркотиков - их не было. Мне не хотелось, чтобы мои друзья с этим сталкивались, и я создал свою маленькую комнату, запертые двери и все такое. Пришел Жак, мы зашли в мою комнату, и он был потрясен: там стояла одна кровать и никаких стульев. Однако музыка ему понравилась. Я бы даже сказал - она его вдохновила. Когда он вернулся в Париж, то начал делать совсем другие вещи".

"С его семьей у меня возникла только одна проблема, - говорит Беррокал. - Однажды вечером нас пригласили поужинать, и я спросил Стива, надо ли мне принести вина его родителям. Стив сказал: "Неси", я пошел в магазин и купил красного вина. Купил я бутылку, пришел домой, мы ее открыли, и тут Стив и говорит: "Нет, Жак, это не вино, это сироп!" Оказывается, я ошибся и купил сироп вместо вина. После этого его отец напоил меня коньяком. Помню сестру Стива, Лайзу, очень красивую девушку. Я плохо говорю по-английски, а Стив не говорил по-французски, только "Мерси, Жак" и "Бонжур, Жак", но, несмотря на это, мы отлично поработали вместе. У нас не было проблем во взаимопонимании".

Вот уже два года Стэплтон встречался с Надин Маджуба, наполовину марокканкой, работавшей и жившей в Париже. До начала записи *Chance Meeting* он проводил выходные в ее квартире на площади Бастилии, а потом уезжал на неделю работать в Сохо. "В понедельник я вставал, садился на пятичасовой утренний самолет и улетал до пятницы, - рассказывает он. - Да, это любовь". В то же время он встречался с Лесли Хапп - они познакомились на концерте Blackfoot Sue. Надин записала вокальные партии для *Chance Meeting*, а Лесли оказалась в группе из шести человек, читавших из *The TV Times* на *To The Quiet Men*. "Это использовалось неправильно, - вспоминает Стив. - Попало на компромиссный трек".

"Помню, как Стив впервые пригласил меня домой, - вспоминает Лесли Хапп, ныне Лесли Лоу. - Мне было около семнадцати, и я оказалась просто потрясена. Стены в его комнате от пола до потолка были уставлены виниловыми пластинками, и он спросил, не хочу ли я чего-нибудь послушать. Разумеется, я никогда не слышала той музыки, которую он собирал, разве что *Tangerine Dream*, и это его насмешило. Он был - и есть до сих пор, - очень талантливый художник. Тогда он работал в Сохо в маленькой компании *Sylvester Barth Company*, и у него были ключи от офиса. Пару раз он водил меня туда и показывал, чем занимается. Однажды Стив позвонил и спросил, не хочу ли я прийти в студию, где он работал над *To The Quiet Men*, и попросил взять с собой саксофон. Помню, как я читала вслух список телепередач и кричала. На саксофоне играл Стив".

"Мы со Стивом никогда не были парой. У нас были легкие отношения, основанные только на физическом влечении, так что разрыва не случилось - мы просто постепенно отдалились друг от друга, - продолжает она. - Думаю, его первой любовью была Надин, молодая, симпатичная француженка не от мира сего. Стив казался мне человеком, которому нравилось шокировать других. Он был очень конкретен в своих музыкальных вкусах и не волновался, что идет не в ногу с остальными. Можно сказать, он двигался в собственном ритме, и это меня очень привлекало. Он не походил на других - например, носил длинные волосы, когда все были панками".

*To The Quiet Men* посвящен покойному венскому акционисту Рудольфу Шварцкоглеру, который, как гласит посвящение на обложке диска, "убил себя во имя искусства последовательными актами самокалечения". Утратив интерес к изучению садомазохизма, Стэплтон крайне заинтересовался хэппенингами и перформансами. "В то время я увлекся венскими акционистами, особенно Шварцкоглером, хотя сейчас мне кажется, что он был несколько туповат, - говорит Стэплтон. - В то время, однако, я был зачарован теми его акциями, где он резал себя бритвами. Мне было совершенно непонятно, как люди могут такое с собой творить, и это меня восхищало. Я был любопытным, мне нравилась образность". Используя похожую образность и несистематизированную природу своего звука, *Nurse* неизбежно оказались захвачены индустриальным потоком, в авангарде которого стояли *Throbbing Gristle*. Стэплтон утверждает, что никогда не был их поклонником, несмотря на появление группы в списке *Nurse*. "Я слишком увлекался тем, что творилось на европейской сцене, чтобы замечать происходящее в Англии, - утверждает он, - хотя пару раз видел их концерты. Это не мое, хотя в принципе все было нормально, и я покупал их пластинки. Они нравились мне больше, чем другие так называемые экспериментальные группы вроде *Cabaret Voltaire*. Мне нравились *The Pop Group*. *TG* гораздо активнее занимались тем, что сам я использовал только для образности. Они были настоящими профессиональными эксгибиционистами, а я - более закрытый человек. Тихоня".

Несмотря на замечания Стэплтона относительно "She Alone Hole And Open", *To The Quiet Men* знаменует уверенное вступление на новую территорию, однако сделанные уступки настолько его беспокоили, что в следующие выходные он арендовал студию и записал *Merzbilt Schwet* без Фозергилла, который, впрочем, был упомянут как участник. Создавая гипнагогические состояния с помощью бестелесных призрачных голосов, искаженной легкой музыки и звуков, напоминающих о свежескормленном скоте, *Merzbilt Schwet*, чье название намекает на Курта Швиттерса, хранит в себе зародыши современного звучания Nurse.

Стэплтон и Фозергилл расстались с приходом на United Dairies первой "поющей" группы, The Lemon Kittens, авангардной рок-группы под руководством Карла Блейка и Даниэль Дакс. Хотя UD выпустили их альбом позже второго и третьего альбомов Nurse, он указан под более ранним каталожным номером, чтобы UD казался настоящим лейблом. "Джон все больше занимался The Lemon Kittens, - вспоминает Стэплтон. - В то время я подружился с Уильямом Беннетом из Whitehouse, а Карл Блейк ненавидел Беннета, так что Фозергилл начал общаться с ними".

Карл Блейк, музыкант, писатель, поэт и сюрреалист, появился на периферии панк-культуры в конце существования прогрессив-сцены. В конце 70-х - начале 80-х они с Дакс были значимыми музыкантами, выпуская пленочные альбомы на своем лейбле Daark Inc. Поклонник King Crimson, Black Sabbath и Faust, Блейк шел своим путем, обратившись к И-Цзин с вопросом, что ему необходимо для создания музыки, которая нравилась бы и ему, и другим. Ответ оказался прямолинейным - у него уже всё есть. "Я не согласен с идеей Брайана Ино о Музыкантах и Немузыкантах, - говорит он. - С моей точки зрения, каждый человек обладает способностью быть музыкантом, и все, что ему нужно, это издавать звуки на инструменте - именно тогда он становится музыкантом. Я совершенно не согласен с тем придурком из *Rough Guide To Rock*, который написал о Даниэль Дакс совершенно неверную статью, сказав, что ни Дакс, ни я не умеем играть. Но почему тогда на этих пластинках музыка, а не тишина?" После того, как в 1976 году Блейк побывал на концерте Sex Pistols в университете Ридинга, он создал панк-группу Public Grenade, одну из многих самостоятельных групп, не входящих ни в одну категорию и обладавших неубедительными названиями вроде Orange Jelly Baby And The Six White Chocolate Mice. До The Lemon Kittens он играл на бас-гитаре в джаз-рок группе Maggots, на которую сильно повлияла французская Магма. Вскоре Блейк отправился из Ридинга в Лондон, взглянуть на This Heat, Prag Vec и электронных панков Metabolist, жесткий рок-коллектив, также работавший под влиянием Магма. Он настолько часто там бывал, что в конце концов Metabolist предложили ему к ним присоединиться, однако это означало переехать в столицу и жить в сквоте на пособие, поэтому Блейк предпочел регулярное питание и пуховые перины родительского дома. "К тому же, - говорит Блейк, - я не годился для такой работы. В те дни Metabolist и This Heat были лучшими концертными группами".

The Lemon Kittens была создана 5 апреля 1978 года как дуэт Блейка и Гэри Тетчера. Они сразу же пригласили третьего участника - игравшую на кларнете Джулию Кассон, первую из многочисленных временных членов группы. На момент знакомства с Дакс они уже записали свой первый EP *Spoonfed And Writhing*. Блейк заметил ее, читая местную газету, где была опубликована фотография Дакс в тюремной одежде, делающей рисунки на асфальте для привлечения внимания к арт-проектам молодого сообщества. Он тут же с ней связался и попросил нарисовать обложку к альбому Lemon Kittens. "Когда мы встретились с Дакс, она пригласила нас в свою комнату, украшенную собственными росписями, - вспоминает Блейк. - Я был потрясен ее талантом и энергией. Когда она сказала, что умеет играть на флейте и саксофоне, я попросил ее присоединиться к группе. Я очень быстро влюбился. Мы познакомились в понедельник, а в пятницу или субботу уже начали встречаться. У нее оказалась большая коллекция необычных пластинок. Наконец-то я встретил человека, который был помешан на музыке и книгах, как я. Она прошла испытание - не сбежала, когда я сыграл ей свою музыку и прочитал отрывок из моей книги *Slab Days (The Ballad Of Leech Ballyhoo)*."

Первое выступление группы с участием Дакс прошло под названием Amii Toytal and the Croixroads; Дакс вышла в зеленом лабораторном халате, зеленом подшлемнике и с выкрашенным зеленой краской лицом. Притяжение между ней и Блейком было очевидным, и остальные в группе почувствовали себя не у дел, выражая все больше недовольства новым бескомпромиссным направлением. В конце концов они ушли. Для "живых" выступлений Дакс и Блейк пригласили новых музыкантов: басиста Яна Стерджиса, ударников Питера Фолловела и Майка Барнса, ставшего позже музыкальным журналистом и автором биографии Капитана Бифхарта.

"Впервые мы наткнулись на *Chance Meeting* в подвале Step Forward, лейбла Марка Перри из Alternative TV, который выпустил наш первый EP *Spoonfed And Writhing*, - рассказывает Блейк. - Мы никогда не слышали о Nurse With Wound, но их резкая черно-белая обложка привлекла наше внимание. Мы не удивились, обнаружив существование музыкантов-единомышленников. Мы знали, что они где-то есть, и нужно их просто поискать". The Lemon Kittens выпускали кассетные альбомы, что связывало их с такими андеграундными группами, как Storm Bugs, дуэтом, делавшим домашние записи с использованием радиопомех, синтезаторов, игрушек и процарапанных пластинок для создания насыщенного неземного шума, а также Beach Surgeon с Грэмом Масси, будущим участником Danny & The Dressmakers и манчестерской техно-группы 808 State, которые в то время записывали аутистическую классику вроде "I Slammed Debbie Reynolds In The Solar Plexus (Twice)". В начале восьмидесятых британский андеграунд представлял собой безумное месиво; панк открыл шлюзы для наплыва музыки, разрушавшей привычные традиционные формы, для прогрессивных примитивистов, опирающихся на повзрослевшую авангардную технику, рок, джаз и поп. Плоды этой ветви домашнего просветления распространялись по высокоразвитой сети кассетных и частных лейблов, отскеренные подписные листы и независимые музыкальные магазины, иногда поднимавшие голову благодаря Джону Пилу.

The Kittens послали копию своего EP и пленку с альбомной записью в United Dairies. Блейк тогда не знал, что его друзья Metabolist собирались в перспективе выпустить диск на UD, но этого так и не случилось, поскольку они поссорились с Nurse. В конечном итоге Блейку предложил записаться Фозергилл. Сопутствующее этому письмо проливает свет на обстоятельства, связанные с записью первого альбома Nurse, и рассказывает о главных принципах лейбла.

"Nurse With Wound были результатом "случайной встречи" одного из членов группы со звукорежиссером, - писал Фозергилл. - Он выразил свою любовь к экспериментальной музыке и желание помочь с записью альбома. Он предложил использовать студию, в которой работал, по выходным и вечерам за небольшую плату, 75 фунтов в день. Это кажется дорого, пока вы не сравните сумму с традиционной оплатой - 25 фунтов в час, а мы растягивали день на двенадцать часов... Я не могу выразить в достаточной мере, насколько важен понимающий звукорежиссер. Если вы плохо знакомы со студийным оборудованием и заранее не знаете, какой звук хотите получить на каждой стадии, то теряете контроль над значимой частью процесса записи. Чем лучше режиссер вас понимает, тем менее это важно. Я ни на секунду не верил, что нашему режиссеру понравится экспериментальная музыка, и оказался прав. Однако он был искренне заинтересован и восприимчив к тому, что мы стремились сделать. В какие-то моменты ему даже начинало нравиться. Большую часть времени он удивлялся нашей необычной практике, но поскольку мы имели четкое представление о том, чего хотим добиться, ему удалось замечательно выразить наши идеи... ваше видение музыкального бизнеса, к счастью, оказалось замечено. Мы убеждены, что музыкальные и художественные идеи не просто важны. Они - это все. В нашей философии не играют роли ни махинации бизнеса с упором на имидж и продажи, ни организации, чьей питающей силой являются политические и социальные идеалы, а музыка - лишь инструмент для достижения целей.

Задача United Dairies - выпускать прогрессивную экспериментальную музыку, не вписывающуюся в установленные традиционными фирмами грамзаписи рамки. "Категории под их бременем натягиваются, трескаются и разрушаются. Отойдите от заданного пространства". По этой причине альбомы имели мало шансов на выход". Фозергилл объясняет Kittens, что "весь доход будет ваш", настаивая, что United Dairies занимаются "делом", чтобы "создавать музыку, а не деньги".

"В то время я понятия не имел о репутации Nurse With Wound, - рассказывает Блейк, - да и вряд ли она у них имелась. У таких пластинок были ограниченные тиражи, группы не выступали с концертами и практически не освещались в традиционной музыкальной прессе. Не помню своего первого впечатления о Фозергилле, но, скорее всего, он нам понравился - этот человек обещал нам целый мир. Он казался немного испуганным и женственным в своих манерах, но очень взволнованным, знающим и живым. Однажды мы по памяти процитировали ему то, что он писал нам от первого лица, а он в своей легкомысленной манере ответил: "Да я просто повторил идеи Стива - они не мои!" Мы были молоды, но в тот момент звоночек должен был прозвенеть. Вероятно, мы решили, что это просто безобидный изъяс, и пропустили его из-за собственной амбициозности. Познакомившись с Фозергиллом ближе, мы поняли, что он постоянно несет подобную чушь, если желает скрыть, что не знает, как поступить, но хочет выглядеть крутым. Мы с Дакс звали его Faff, потому что он всегда суетился. Патака мы встречали только раз. Это было в сквоте Metabolist, в

репетиционной комнате рядом с Кембридж-серкус. Мы приехали, а Nurse в это время уходили. Там были все трое - Химан, Стив и Джон. Думаю, это было как раз после того, как мы им написали, но не могу сказать, получили мы тогда ответ или еще нет. Времени на разговоры не было. Помню, что у Стива были маленькие квадратные синие очки, у Джона - кошмарная неряшливая прическа в стиле Ричарда Третьего, а Химана я вообще не запомнил".

Тем временем Стэплтон познакомился с творчеством Уильяма Беннета, купив *Rampton*, первый альбом Come, и явился по адресу, указанному на обложке. "Я постучал в дверь здания, похожего на сквот, ко мне вышел Уильям Беннет, мы поднялись наверх и начали разговаривать, - вспоминает он. - Он жил там с приятелем; повсюду валялись пивные банки, почти не было мебели или ковров - только маленький проигрыватель, на котором он ставил Essential Logic и Kraftwerk".

Панковский дух "сделай сам" довольно рано открыл Беннету глаза, и к девятнадцати годам он оказался вовлечен в Essential Logic, неуклюжий пост-панковский проект певицы Лоры Лоджик, бывшей участницы X-Ray Spex. Благодаря своим контактам в Rough Trade и с помощью Даниэля Миллера, который только что создал Mute Records, Беннет начал развивать собственный лейбл Come Organisation ради поддержки двух своих интересов - тщательно созданного "совершенного" звука и того, что Лотреамон называл "наслаждением жестокостью", - пропущенных через фильтр трансгрессивной философии, состоящей из равных пропорций Фридриха Ницше и маркиза де Сада. Беннета вдохновляли и Throbbing Gristle - тем, что им *недоставало*. "Важным было то, чего они *не* достигли, чем они *не* являлись в записях или на концертах; это давало мне мотивацию создавать собственные вещи, - признается Беннет. - Это как смотреть рок-видео без звука - все прыгают, потеют, танцуют, сходят с ума. Выглядит потрясающе. А потом вы включаете звук и слышите неубедительную, полностью предсказуемую, банальную музыку. TG были такими - и сейчас, когда вы слушаете записи прошлых лет, это гораздо более очевидно. Вот группа, которая грозила "разрушить цивилизацию", и тут вы видите, как они играют в игрушечных солдатиков в Хэкни". Come были первым проектом Беннета. Их сингл "Come Sunday" и альбом *Rampton* - воодушевляющие электронные пластинки, а его следующая группа, Whitehouse, создала целый жанр - нойз, - вдохновив множество групп, начиная от Sonic Youth и Джима О'Пурка и заканчивая современными японскими группами Merzbow и Hijokaidan, а также неизбежные легионы безнадежных электронных копиистов. Название было игрой слов, намекая на дешевый порножурнал *Whitehouse* (экземпляры которого были на выставке COUM Transmission Prostitution) и на фамилию главного британского борца со всякой грязью Мэри Уайтхауз.

Беннет упорно отказывается объяснить использование жестокой сексуальной образности и эксгумацию таких непростых исторических фигур, как Ильзе Кох, жена начальника концлагеря Бухенвальд, которая, как известно, коллекционировала домашние поделки из человеческой кожи; она упомянута на сборнике *Come Org Fur Ilse Koch* (пародия на бетховенскую *Fur Elise*), - а также садиста и серийного убийцы Петера Кюртена, которого называли "чудовищем Дюссельдорфа" и чья ужасная деятельность в 1929 году привела к смерти девяти человек - он упоминается на обложке альбома 1981 года *Dedicated To Peter Kurten*. Нежелание Беннета задать контекст, придающий его творчеству статус искусства, анти-искусства, рок-н-ролла, провокации, серьезного расследования, стремления шокировать или иронического культурного комментария, находится в рамках стратегии, направленной на то, чтобы заставить потребителя размышлять о собственных предрассудках, разобраться с образами без объяснения того, как на них следует реагировать. Эта эстетика отражена в информационном бюллетене *Come Org Kata* с сокращенными текстами, объясняющими деяния Бригады Гнева, с картами концлагерей, рассказами о химическом оружии и герпесе, о композиторе-минималисте Ла Монте Янге и о разложении трупов, все в одном выпуске (N 12, 1982 год) без каких-либо попыток связать информацию воедино или задать некий общий фон. В этом смысле Whitehouse действовали как молниеотвод, соединяя самые разные субкультурные течения, которые впервые были выделены и проработаны Throbbing Gristle; о последствиях такого рода идей Слизи и Пи-Орридж рассказывали в ранних текстах вроде "Аннигилирующей реальности", где обсуждалась связь серийных убийств и безудержного художественного импульса, а также задавались вопросы: "В чем различие между преступлением и произведением искусства? Не является ли преступление неосознанным или "наивным" перформансом?" Whitehouse поставили эти идеи в музыкальный контекст, одновременно восхищающий и отталкивающий, подчеркнув двойственное обаяние подобных образов и идей, сведя их с музыкой, столь же пугающей и суровой, что и скрытая под ней жестокая реальность. В отличие от некоторых пост-индустриальных групп, попавших в плен

облагороженного и заряженного энергией мифа о нацизме, Whitehouse уничтожают фасад, прорываясь к больному, червивому сердцу. Использование ими непристойностей и сексуальной образности можно рассматривать как восстановление и возрождение языка и тела в либидозном смысле, что выходит за пределы ограничивающей колонизации современных гендерных исследований.

Визуально выпуски Come Org всегда выглядели потрясающе: такие сборники, как *The Second Coming*, имели неряшливый панковский вид, сочетая граффити с эстетикой дадаистов. Намеренная жестокость многих материалов Whitehouse, особенно текстов, служила эффективной преградой на пути их продвижения в сферу высокого искусства, однако сложность, присущая композициям Беннета, выдавала его знание истории авангарда. Подобно Nurse, Беннет обладал чувством юмора, и такие альбомы, как *Birthdeath Experience*, *Total Sex* 1980 года и *Erector* 1981 года, для которого Стэплтон создал противоречивую обложку с изображением эрегированного, залитого светом пениса, представляют одни из самых ярких нойзовых электронных записей. "Беннет восхищался экстремальной образностью, как и я, и был больше похож на меня, чем *Throbbing Gristle*, - говорит Стэплтон. - Он только что вернулся из турне с Essential Logic, выступавших перед Stiff Little Fingers, и рассказывал мне, что такое чувствовать свою власть на сцене. Он очень этим проникся. Из всех, кого я встречал в музыке, включая и Дэвида Тибета, я никогда не видел никого, кто так бы заботился о музыкальной составляющей, как Беннет. У других были вещи поважнее - лирика, поэзия, выступление на сцене. Не могу назвать никого из нашей группы, кто действительно заботился бы о музыке, о ее звучании. Всегда есть какой-то аспект, которым интересуются больше. Тибета вполне бы устроило, если б песни Current состояли из его вокала и гитары Майкла Кэшмора. Меня больше интересует атмосфера. Может, в те дни на меня был похож Джим Тирлвелл, но он продал душу, чтобы стать рок-звездой, и все потерял. Он очень рано создал свой альбом *Ache*, сыграл мне все партии ударных и все железо до наложения вокала, и это было удивительно. Просто потрясающе! А потом он записал вокал, клавиши, и ощущение ушло. Альбом все равно хорош, но в звуковом отношении мог быть гораздо более ярким. Уильям сложный; он занимался не качеством звука, а тем, что этот звук с вами делает, силой, которую стремился в нем воплотить. Он вводил действующие на подсознание тона, чтобы слушателя вырвало. Во время записи мы уходили из студии. Пока они записывали, мы сидели в пабе".

"Я видел первый альбом Nurse With Wound в лондонских музыкальных магазинах, и он очень отличался от того, что в них обычно можно было купить, - вспоминает Беннет. - В конце концов мы со Стивом встретились и подружились. У нас было много общего, мы стали очень хорошими друзьями, регулярно встречались, ходили выпить и закусить. Замечательно было иметь такого союзника. Это позволяло делиться впечатлениями, делать что-то вместе, подстегивая и без того плодотворное творчество. Он был очень интересным парнем, талантливым художником с уникальным вкусом в литературе, музыке и искусстве. Временами осознанно непонятный, но всегда очень целостный. У него отличное чувство юмора, и с ним было здорово общаться. Он гордился своей необычной эзотерической коллекцией пластинок - в ней не было ничего, что можно назвать мейнстримом. По забавному совпадению, единственным исключением из этого был диск Essential Logic, где играл я". Знакомство с коллекцией Стэплтона подстегнуло Беннета, который начал черпать вдохновение в работах Альвина Люсьера, Уолтера Марчетти, Cro-Magnon, АММ, ранних Tangerine Dream и Роберта Эшли, тогда как Стэплтон в бескомпромиссной эстетике Беннета увидел нечто общее с собственным все более целенаправленным видением. "Он настоящий надсмотрщик, - говорит Стэплтон о лидере Whitehouse. - Что бы вы ни сделали, он сразу же это уничтожит, поднимая уровень до максимума". Стэплтон ненадолго присоединился к Whitehouse, сыграв на их первых Live Actions, где, по его словам, несмотря на репутацию конфликтной группы, вообще ничего не случилось. "Моя первая и, возможно, единственная ссора с Уильямом произошла через пару лет, когда эти записи издали, а моего имени там не оказалось, - переживает Стэплтон. - На первых выступлениях Whitehouse были Эндрю Маккензи из The Hafler Trio или Гленн Уоллис и я; Уильям выкрикивал оскорбления, а Дэвид Кенни сидел за пультом. Он убрал наши имена, заменив их обычными участниками Whitehouse. Я очень разозлился. По его словам, он решил, будто меня смутит такое упоминание, но это жалкая отговорка. Это моя единственная ссора с Уильямом, и поэтому я не слишком лестно отзывался о нем в интервью. Ситуация меня расстроила".

"Большинство первых выступлений организовывал Джорди Валлс из Vagina Dentata Organ, а позже - Филип Бест, - объясняет Беннет. - Они обманывали тусовку, говоря, будто мы некто вроде Human League, и когда мы начинали играть, нередко возникали проблемы. Пока нашим звуком не занялся

Дейв Кенни из студии IPS, ребятам, занимавшимся на концертах оборудованием, очень не нравилось то, что мы исполняли. Кроме того, сами выступления были провокационными: во время них возникали беспорядки, потасовки, разные неприятности". "Я видел Уильяма Беннета всего пару раз, - говорит Фозергилл, - но, как ни странно, лучше всего мне запомнилась его любовь к испанской гитаре и страсть его отца к книгам. Не говоря о пушистых свитерах, противоречащих философии Come Org. Я считал Whitehouse неровной группой, хотя на пике их популярности они казались гораздо интереснее Throbbing Gristle".

"Это действительно очень тяжелая музыка, состоящая из малого, - сказал Дэвид Тибет Майку Барнсу из *The Wire* в мае 2001 года, выступая в программе Invisible Jukebox, где ставил "Shitfun" Whitehouse. - "Неестественный голос, высокие и низкие частоты, пространство - все это создает такой впечатляющий, нервирующий звук. Думаю, это было довольно тонкое творчество по сравнению с недавними примерами чисто машинного нойза". Барнс спросил Тибета, что он думает о конфликтном аспекте группы, подавляющем собственно музыку. "Конечно, на такой вопрос должен отвечать Уильям, - проговорил Тибет. - Он очень сосредоточен на всем, что делает, от флайеров и дизайна альбомом до концертов и даже заводов, выпускающих пластинки. Помню, в одном его раннем тексте говорилось: "Слушатель этого альбома испытает экстремальные ощущения, поскольку это самая радикальная и brutальная музыка всех времен". Кроме того, он говорил, что вышел из либертарианской среды, и некоторые думали, будто он принадлежит к крайне правому крылу. Но я хорошо его знал, и это не так. Он был специалистом по де Саду, отлично знал римский упадок, был очень умным и образованным человеком. Конечно, после Whitehouse возникло много групп, использовавших шоковые приемы, но это уже скучно. Мне кажется, проект Уильяма был очень личным. Он следовал своей звезде и не тревожился, что журналы не берут у него интервью, или что его могут откуда-то выгнать. Он не шел ни на какие компромиссы. В то время (в начале восьмидесятых) было чудом видеть Whitehouse на сцене в течение пятнадцати минут, потому что потом приезжала полиция и выводила аудиторию из зала. Они провели удивительное выступление в Roubuck. Стив Стэплтон знал, как все происходит и когда надо убираться до начала кровопролития, но даже он получил стаканом в лицо и был вынужден обратиться в больницу".

Гэри Левермор, некогда занимавшийся фэнзином Tone Death - по его словам, "универсальной индустриальной группы", - оказался свидетелем печально известного выступления в Roubuck 1 июля 1983 года. Если это и не было так пугающе, как описывает Тибет, то все же довольно опасно для Стэплтона. "Впервые я появился на сцене в качестве участника Konstruktivits: мы с Гленном Уоллисом поддерживали Whitehouse в пабе Roubuck на Тоттенхем-курт-роуд. Это был вечер пятницы, конец июня, - утверждает Левермор. - Через несколько минут после невероятно громкого выступления Whitehouse Филип Бест швырнул пивную кружку в сторону стола, где сидели мы со Стивом, и осколки сильно порезали его руку. Стив встал, подошел к сцене и попытался толкнуть усилители на Филипа". "Смотреть, как Стив одной рукой пытается столкнуть усилители, было очень смешно, - вспоминает Бест. - Особенно когда он решил поднять над головой монитора. Я понятия не имел, что он ранен, и решил, что это его вклад в шоу. И вообще, Стив поранился, когда я бросил не кружку, а микрофонную стойку. Она разбила кружку у него на столе, хотя разница, конечно, небольшая". Бест оформил Whitehouse как "синти-поп группу с джазовым уклоном", но только они вышли на сцену, как начался кромешный ад. "Хозяин сразу же помчался наверх, но из зала его вытолкали Дейв Наванеш и Джорди Валлс, а затем они просто забаррикадировали двери, - продолжает Бест. - Через десять минут в зал уже ломались два грузовика со спецназом". На записях того вечера можно слышать, как хозяин ругается на Беста, который пытается сбежать. "Поскольку я был очень молод, полиция остановила его и позволила мне уйти", смеется он. "Это был настоящий рок-н-ролл, - соглашается Левермор. - Несколько полицейских и охрана паба пытались пробиться через охраняемый вход в зал и начали арестовывать людей, хотя не меня и не Гленна Уоллиса. Мы забрали синтезаторы и спокойно вышли, доехали на метро до Виктории, а затем на поезде до Кента".

Выяснилось, что Стива также не арестовали, хотя половину ночи он провел в отделении скорой помощи, где ему лечили руку. Левермор говорит: "Я вернулся в Лондон в обеденный перерыв и встретился с ним в пабе "Джон Сноу", чтобы забрать законченную обложку к альбому Konstruktivits *Psykho-Genetika*, которую он создал под псевдонимом Бабс Сантини. Я почувствовал себя виноватым, когда он показал плотно забинтованную руку и рассказал, как пытался этим утром завершить обложку".



У каждого есть своя история про Whitehouse. Тибет вспоминает, как его друг Марк Бейкер однажды послал Беннету письмо, где был адрес и лист бумаги с его спермой. Ответ Беннета был столь же вдохновенным: бумага, которой он подтерся. "Все это меня очень впечатляло, - ухмыляется Тибет. - Уильям создал искусство стремления быть первым". Джон Гозлинг вспоминает выступление Whitehouse в The Air Gallery 23 января 1984 года в составе Филипа Беста, Кевина Томкинса и Уильяма Беннета. "Я снимал концерт, - объясняет он. - Беннет разрешил без особого желания, но все проходило не слишком весело, и чтобы дело пошло, я бросил в аудиторию стул. Я продолжал снимать и тут вижу через объектив, как ко мне направляется парень, а потом вдруг прямо мне в лицо летит здоровенный кулак, и камера падает на пол. В общем, мне тогда досталось. На помощь пришел Джорди Валлс и здорово наваял тому мужику. А потом концерт закончился. Один из моих друзей начал распылять слезоточивый газ, и все вышло из-под контроля. Думаю, Whitehouse были вполне довольны такой реакцией. Но невозможно играть то, что похоже на жужжание ос, называть слушателей мудаками и при этом ожидать вежливых аплодисментов". "Концерт в The Air Gallery был, в общем-то, тяготиной, - говорит Бест. - Хотя до него насилие на наших выступлениях было в стиле ДжиДжи Аллина, выдумывалось какими-то козлами из аудитории, а не возникало в результате спонтанного ряда событий. Даже сегодня некоторые идиоты идут на концерты Whitehouse с жалкой целью взглянуть на насилие, но ведь дело совсем не в нем. Концерты Whitehouse всегда проходят лучше, если у слушателей нет предвзятости, и они готовы следовать всему, что у группы на уме. Лично я скорее пойду играть в зал, полный девчонок и геев, чем третьесортных индустриальных готов в пирсинге и футболках Swans".

Записанный в 1981 году, в ночь Гая Фокса, совместный альбом Nurse With Wound / Whitehouse *The 150 Murderous Passions* продолжает быть яблоком раздора пары - каждый утверждает, что зажимали на нем именно его. *The 150 Murderous Passions* - одна из самых экстремальных пластинок в каталоге Стэплтона. "На каком-то этапе это была совершенно другая запись; она звучала хорошо и довольно пластично, - утверждает Стэплтон. - У каждого из нас была своя сторона пластинки. Хотя мы играли и на стороне друг друга, я указывал, что надо делать ему, а он объяснял, что должен делать я. Когда мы начали сводить его сторону - которая, по моему мнению, звучала отлично, - он просто повернул все ручки на максимум - бас, высокие частоты, всё, - и так записал, фактически уничтожив сделанное. Этого он хотел и сделал, как задумал".

По мере развития дружбы с Беннетом отношения Стэплтона и Фозергилла начали ухудшаться. "Стали происходить кошмарные вещи, - вспоминает Стэплтон. - Джон начал без конца защищать Даниэль Дакс, он был в нее влюблен, и она была права, а все, что делал я, было неверным. Он с ней не встречался, но существует столько разных историй... Джон просто не говорил мне, что происходило, и дела пошли совсем плохо". "Хотя мы с Джоном очень сдружились благодаря нашей любви к авангардной литературе и музыке, вопрос о каких-то личных отношениях не стоял, - говорит Дакс. - Мы с Карлом любили друг друга и были парой. Постоянный романтический интерес Джона казался мне в то время утомительным и надоедливым. Я не хотела ранить его чувства, но больше заботилась о прочности наших профессиональных отношений, а все остальное оставляла за бортом".

Стэплтон не был слишком рад тому, что Lemon Kittens выпустили свой дебютный альбом *We Buy A Hammer For Daddy* на United Dairies. Однако по словам Блейка, Фозергилл убедил его, будто Стэплтон считает их альбом одним из лучших. В то время, вероятно, он стал самым прибыльным релизом лейбла, поскольку Kittens активно продвигали его серией выступлений и интервью. Джон Гилл, писавший для *Sounds*, наградил его пятью звездочками и хвалебной рецензией, сравнивая группу с The Pop Group, Карлхайнцем Штокхаузеном, Энтони Брэкстоном и The Art Ensemble: "Мы можем сказать, что выпустили собственный *Ege Vamyasi*". И все же Фозергилл стремился к тому, чтобы Стэплтон и Lemon Kittens держались друг от друга подальше. "Джон постоянно нас обманывал, - вздыхает Блейк. - Мы очень редко видели Стива и не знали его мнения. Полагаю, Джон держал нас на расстоянии, хотя не знаю, почему. Может, он считал, что мы серьезно поругаемся, или еще что". В августе 1980 года Фозергилл переехал в общую квартиру с Блейком, Дакс и басистом Яном Стерджиссом в районе Джипси-хилл/ Кристал-пэлас в Лондоне. Он курсировал между этим местом и домом своих родителей, но в конечном итоге тяга к семье оказалась непреодолимой, и он убедил группу переехать в квартиру в Ричмонде, чтобы быть поближе к папе и маме. В то время его поведение стало еще более эксцентричным, и большая часть его решений диктовалась влечением к Дакс. "Он с ума сходил по Дакс, - рассказывает Блейк. - Насколько мне известно, он рассуждал так: "Карл - неандерталец и тебя не понимает; мы с тобой гораздо лучше подходим друг другу в интеллектуальном плане". Между мной и Джоном были какие-то трения на эту тему, но отношений

между ними точно не было". "В то время Джон начал понимать, что надеяться ему со мной не на что,- добавляет Дакс. - Он стал унылым, злым, обиженным, начал скрывать еще больше и уходил от разговоров о делах".

"К сожалению, мы со Стивом начали отдаляться, поскольку я больше занимался The Lemon Kittens, - подтверждает Фозергилл. - Сейчас я думаю, что с моей стороны это была большая ошибка. Даниэль очень привлекательная и харизматичная, и хотя в то время я никогда бы этого не признал, ее обаяние слишком сильно вскружило мне голову". "Я разошелся с Lemon Kittens при довольно печальных обстоятельствах поздней осенью 1981 года, - рассказывает Майк Барнс. - И я отлично помню эпизод, который стал для меня показательным в плане точки зрения некоторых экстремальных музыкантов на "нормальных". Однажды Пол Бонавентура, водитель The Lemon Kittens, пришел к ним в квартиру и без всякой задней мысли спросил: "Кто-нибудь смотрел вчера концерт Боба Марли?" Фозергилл, который, как я к тому моменту уже понимал, был ужасным снобом, начал просто-таки плевать от отвращения. Он напомнил мне этакого раздражительного старшину, чей монокль выпал от ужаса. Высокомерие, которое послужило причиной такой реакции, навело меня на мысль, что лучшее, что я могу сейчас сделать, это не обращать внимания на его музыку и пойти купить *Catch A Fire*".

События достигли своей кульминации после выхода сборника *Hoisting The Black Flag* на United Dairies. В названии Блейк цитировал дерзкого американского критика Г. Л. Менкена (1880 - 1956), который писал: "Каждый нормальный мужчина должен иногда чувствовать искушение плюнуть на руки, поднять черный флаг и начать резать глотки". В альбом вошли композиции Whitehouse, The Lemon Kittens, Nurse With Wound, Truth Club, Дэвида Кросса, Гамильтона и Дуарте (то есть Ники Роджерса и Вика Болла - The Bombay Ducks), а также The Mental Aardvarks. "Я ненавидел Whitehouse, и это не было связано с музыкой, - говорит Блейк. - Все дело в содержании текстов и в выступлении. На *Hoisting The Black Flag* мы столкнулись с ними впервые. Дакс написала тексты и составила информацию к треку The Lemon Kittens "Funky 7" для запланированного вкладыша, и тут я заметил посвящение Whitehouse кому-то, о ком я раньше ничего не слышал. Этого человека звали Питер Сатклифф. Поначалу я не знал, кто это, поскольку тогда его называли йоркширским потрошителем. Трек назывался "Her Entry". Я очень разозлился и хотел, чтобы на вкладыше была указывающая на него стрелка и предупреждение, что мы не имеем к этому отношения и не одобряем подобных вещей. У нас состоялась яростная дискуссия о свободе выражения, и Джон, разозлившись, уничтожил вкладыш, так что альбом выпустили без него".

Беннет не собирается извиняться. "Я ни о чем не жалею, - заявляет он, - и на самом деле горжусь каждой выпущенной вещью. Я твердо убежден, что они вечны, что до сих пор звучат свежо и не устарели. "Степень эпатажа" - термин, который постоянно употребляют, но обозначает он нечто гораздо более сложное: в основном это субъективная реакция с точки зрения потребителя. Подумайте о тех видах искусства, которые "шокировали". Человеческие реакции, положительные или отрицательные, не имеют для творца непосредственного значения. Тем не менее, принятие решений в процессе представления может быть направлено на создание определенного эффекта. Это как момент преступления, когда не думаешь о последствиях. Музыка создается потому, что я в нее верю, люблю ее и хочу слушать; она выражает мои интересы и все то, что имеет для меня значение... дух полностью свободной воли наполняет все аспекты моей работы".

Фозергилл усложнил ситуацию, напечатав обложку *Hoisting The Black Flag* боком, чтобы название The Lemon Kittens оказалось наверху. Стэплтон пришел в бешенство. "Это меня просто убило, и мы с Джоном перестали общаться, - говорит он. - Еще была всякая фигня, когда он создал свой лейбл и начал выпускать Experiments With Ice, The Shiny Men и тому подобное. Издал кошмарный альбом Bombay Ducks с Ники Роджерсом и его приятелями. Я хотел, чтобы лейблом United Dairies можно было гордиться, а он собирался выпускать альбом Two Daughters, и тут уж я не стал молчать". "По причинам, которые сейчас трудно объяснить, я выпустил два альбома на Experimental Records, - признается Фозергилл. - Музыка была не та, которой мне бы хотелось заниматься, но я чувствовал, что меня ведет судьба, и название лейбла выбрал с определенной иронией, чтобы было ясно - у него нет музыкальной связи с United Dairies. Крис Лавелл и его группа, которую они позже назвали The Shiny Men, записала великолепную эксцентричную композицию в исполнении Роберта Уайетта и Даниэль Дакс. Еще у них был очень неплохой материал в стиле Уайетта и Matching Mole. Но в студии они оказались очень консервативными, безжизненными и напыщенными - вся их эксцентричность и спонтанность исчезла, и пластинка получилась ужасной. Полезный урок. А Experiments With Ice был довольно заурядным рок-альбомом Ники Роджерса и его группы, который я

сделал в благодарность Ники и Вику за их поддержку United Dairies - не только за опыт работы над предыдущими альбомами, но и за их материал для UD, выпущенный под названием *Bombay Ducks*, потрясающе изобретательный и необычный".

Дела с Kittens совсем разладились после спора о гонораре и авторских правах. Фозергилл покинул квартиру в Ричмонде, забрав оборудование, которое купил группе на их деньги, нередко вообще не обсуждая с ними подобные покупки. Kittens в свою очередь перестали оплачивать квартиру, которая была снята на имя Фозергилла, и оставили себе мастер-копии записей. "Джон дал Карлу, Стерджессу и мне всего неделю, чтобы освободить квартиру, хотя переезжать нам было некуда, - утверждает Дакс. - В результате мы оказались без гонорара, без оборудования и без дома!" "Мы перестали платить за квартиру, не увидев обещанных выплат, и подозревали его вполне обоснованно, поскольку Фозергилл объявил себя владельцем авторских прав на наш материал, - объясняет Блейк. - Мы не обращали внимания на ситуацию с авторскими правами до тех пор, пока Стерджесс нас не просветил. Мастер-записи, которые мы взяли, Фозергилл оставил как завуалированный акт спасения собственности. Мы взяли их и вернули музыкантам. У нас были пленки *Hoisting*, поскольку нам хотелось вернуть наш вклад, но средства для разрешения проблемы исчезли вместе с магнитофоном, который забрал Фозергилл". Дело закончилось работой адвокатов. Мрачный конец большого приключения.

"В результате Даниэль и Карл все это прекратили, - пожимает плечами Стэплтон. - Фозергилл был увлечен делами The Lemon Kittens, желая быть поближе к Даниэлю. После того, как все закончилось, Джон позвонил мне и извинился. Я тогда завершал *Homotopy To Marie*. Он рассказывал мне об ужасных вещах, которые с ним происходили, о разных плохих событиях, говорил, что никогда уже не будет прежним. Создавалось впечатление, что он эмоционально истощен, что всю дурь из него выбили, и он полностью изменился. Мы больше не могли общаться. По-моему, он надеялся вернуться, но с тех пор много воды утекло. Это был конец". После того, как Фозергилл выпустил диск *Again!* группы The Shiny Men на лейбле Experimental, он постепенно начал уходить со сцены. Но еще несколько лет Стэплтон с Фозергиллом периодически общались. "Мои музыкальные вкусы не изменились, - говорит Фозергилл. - Я все еще люблю экспериментальную музыку и фильмы, но 5000 книг, 500 DVD и 500 CD занимают в моей жизни лишь три часа в неделю, когда я не на работе, не в дороге и не прихожу в себя после работы. Почему? Двадцать лет назад сестра подарила мне брелок, на котором написано: "Я должен, я должен, и я иду на работу". Когда это окажется правдой, я устрою церемонию сожжения брелока. Свет в конце туннеля есть, но это вполне могут быть огни поезда".

После ухода Фозергилла бразды правления United Dairies взял на себя Стэплтон, заручившись поддержкой Джима Тирлвелла и Тренора Рейди из The Truth Club, и записал четвертый альбом *Nurse With Wound Insect And Individual Silenced*. "Мы трудились там же, в лондонском Вест-энде, - говорит Тирлвелл. - Тогда я работал в Virgin на Оксфорд-уолк - это такая торговая улица, где возле магазинов стояли колонки. Мне всегда нравилось завлекать публику танцевальной музыкой, а потом оглушать их нойзом. Когда вышел первый альбом Nurse, Стэплтон поинтересовался, нравится ли мне диск, не сказав, что это его пластинка. Я знал эту музыку, и тогда он признался, что диск его. Мы подружились, начав вместе путешествовать тайными тропами. Стэплтон очень увлекался краут-роком, авангардным нойзом, классикой XX века и познакомил меня с отличной музыкой. На ранних пластинках Foetus приводится адрес, по которому жила мама Стива - я скитался по сквотам и не мог гарантировать, что все время буду на том же месте, если кто-то решит мне написать. Через него я познакомился с Уильямом Беннетом, которого видел в Essential Logic, в то время одной из моих любимых групп. Беннет обожал маркиза де Сада, постоянно всё испытывал на прочность - был настоящим нарушителем, хотя довольно забавным и обаятельным. Иногда мы вместе с Беннетом и Стэплтоном шли в паб пообедать и пообщаться". Но все же Тирлвелл мало что помнит о записи *Insect And Individual Silenced*. "Дни записи сливаются воедино, - говорит он. - Если мы работали над чем-то конкретным, то когда Стив заканчивал, это было неотличимо от того, с чего начиналось. Я не мог понять, какой трек мы записываем. Думаю, это определялось позже, но, возможно, я ошибаюсь. Работая в Virgin, я познакомился с Тревором Рейди; мы оба стояли за прилавками с синглами. У него были совершенно иные вкусы. Он увлекался танцевальной музыкой, импортными синглами и всякой всячиной. Тревор отличный парень, очень веселый, и к тому же хороший ударник".

"Пластинка просто ужасная, - стонет Стэплтон. - Куча дерьма. Тирлвелл - парень хороший, но эта пластинка - самая большая ошибка в моей жизни. Завершив ее, я сжег мастер-записи. Никогда не

выпущу ее на CD". Впрочем, бутлеги существуют, и диск совсем не так ужасен, как утверждает Стэплтон. Название переключается с записью композитора Альвина Люсьера 1975 года *Bird And Person Dyning, Insect And Individual Silenced*. Эта запись с фрагментами обработанного звука и ревущими горнами, то и дело нарушающими стену ударных, звучит грязнее трех предыдущих; на ней не хватает обычного для Стэплтона динамизма и контроля.

Своей первой настоящей записью Стэплтон называет *Homotopy To Marie* 1982 года. Работая над этим альбомом, он впервые понял, как надо монтировать и динамически оформлять звук. Вместе с эксцентричным изобретательным звукорежиссером Питом Макги он трудился тогда на IPS в маленькой простой студии в Шефердс-буш. В течение года каждый пятничный вечер с шести до полуночи Стэплтон проводил в студии - можно сказать, приходил развеяться после работы. Все сбережения он вкладывал в оплату времени записи, за исключением денег на еду и счета. "Это самое счастливое время, какое я когда-либо проводил в студии, - улыбается он. - Было очень весело; каждую неделю я приглашал разных людей, все казалось просто замечательным. И из этого получился *Homotopy To Marie*".

На черной обложке изображалась расчлененная кукла - ссылка на пластинку Джули Круз *Floating Into The Night*, любимый диск Стэплтона и Тибета. *Homotopy To Marie* получился тревожной пластинкой. Название и большую часть вдохновения Стэплтон почерпнул из записей композитора Франца Камина 1980 года *Behavioral Drift 2 & Rugumool*. Она менее "музыкальная", чем ее предшественники - резкий монтаж фрагментов, жутковатые стыки. Детские голоса блуждают в тумане; эхо гонгов и металлических ударных сгущает атмосферу. Тишина способна вызвать мурашки по коже, особенно когда в нее впадают далекие стоны и долгий неровный гул. Композициями Стэплтона руководит неумолимая логика. Иногда он выстраивает части на основании едва уловимой тембровой схожести, а где-то одним-единственным словом или неясным звуком запускает цепь музыкальных событий. Стэплтон называет это "автоматизацией" - эвфемизм мастурбации, заимствованный из романа Твиггса Джеймсона 1968 года *Billy And Betty*, и ссылка на автоматическое письмо, изобретенное Андре Бретеном.

"Nurse With Wound - группа, говоря о которой невозможно быть объективным, - настаивает Тирлвелл. - Они могут быть фигней, а могут быть гениями, и то, что один воспринимает как фигню, другой считает гениальным. Как это можно сравнивать? Здесь работает извращенная стэплтоновская антилогика, которую я периодически наблюдаю. У кошки есть чувство юмора".

#### 4. Равноденствие псов

*"Иногда следует совершать странные, необычные действия, чтобы выбить ум из привычной колеи. Тогда вы увидите великий мир".*

- Дэвид Линдсей

*"Магия любит голодных".*

- Баффи Сент-Мэри

"Равноденствие" каждый вспоминает по своему: современные примитивисты, нацистские фанаты, комнатные оккультисты, гопники, аутические нойзовые рокеры, пиво со вкусом мочи. В причудливом движении обратной логики или просто глупой ошибки событие под названием "Равноденствие", наиболее значимое собрание пост-индустриальной сцены, происходило в ночь летнего солнцестояния, 21 июня 1983 года, в Лондонском кооперативе музыкантов в Камдене, пропустив весеннее и осеннее равноденствие. Казалось, они боролись с восходом солнца ночным лунным ритуалом, представив происходящее как оккультную операцию ради тьмы. Действительно, начало восьмидесятых стало временем третьего великого современного магического возрождения после конца 19 столетия и конца 1960-х годов - тогда совпало множество способствующих этому культурных событий. Сочетание растущего ощущения беспомощности и разочарования политическим процессом периода правления Тэтчер, сужение доступных выборов стиля жизни, разрушение социальных связей и повсеместное использование легких наркотиков, скрашивавших бесконечно жалкую природу реальности, привели к тому, что часть населения пожелала

"запрограммированного изменения сознания в условиях группы", как описали бы это в ОТО. В результате энергия, которая могла бы расплыться на саморазрушение, оказалась направлена на сосредоточенное неприятие через панковские ритуалы. Тайные общества и подпольные ячейки возродились как стратегии ухода от глаз государственной цензуры, становившейся все более жесткой а также как альтернативные способы организации опыта и интерпретации информации.

В 1983 году пост-индустриальный андеграунд достиг своего пика в резком росте числа кассетных лейблов, фэнзинов и выступлений. "1980 - 1985 годы были потрясающими, - соглашается Уильям Беннетт. - С творческой точки зрения они очень насыщенные. В то время в Лондоне находилось множество интересных людей. Мы часто выступали, у нас были большие ожидания и предвкушения. Мы видели нечто совершенно новое в плане содержания и музыки. Однажды все это откроют, как испанцы открыли ацтеков и инков. Но, следуя исторической аналогии, пока этого не замечают, будет только лучше". "Время было отличное, - говорит Филип Бест. - Особенно если вам 15 лет, и вы сбежали из дома. Все, кого я встречал, имели какие-нибудь необычные проекты или смутные планы, практически без исключения связанные с сексом и смертью, или какой-нибудь уникальный личный закидон. Позже последователи индустриальной культуры многое упростили и превратили в правила. Но в те несколько месяцев возможным казалось все, и многие, кто там был, вынесли из происходящего какие-то уроки".

Стэплтон все это ненавидел. "Музыка была основана на синтезаторах, а я их терпеть не могу, - говорит он. - Я никогда их не использую. Только Химан играл на первом альбоме, но это все. Я не имел к отношения к той тусовке. Знаю, создается впечатление, будто на самом деле это не так, но тогда меня полностью поглощало происходящее в Европе, и вся индустриальная музыка казалась полной ерундой. Мне ничего не нравилось. Фозергиллу тоже, и он никогда не считал, что наша музыка имеет отношение к Throbbing Gristle и остальным группам".

И все же в конце работы Throbbing Gristle, задававших уровень всем остальным, появились бесчисленные фэнзины и кассетные лейблы, стремящиеся запечатлеть настоящее наводнение немзыкального искусства, черпавшего в них вдохновение. Одним из наиболее интересных лейблов такого рода был Third Mind, основанный Гэри Левермором. "Я узнал о Nurse With Wound примерно в 1980 году, в шестом классе школы, когда читал рецензии на альбомы в *Sounds*, хотя моим первым приобретением стал альбом *Homotopy To Marie* в начале 1982 года, - рассказывает он. - Это произошло в самый разгар подросткового периода открытий, когда я активно искал другую музыку и покупал все, что мог найти на некоммерческих лейблах вроде Ralph, Recommended и Atatak, а также то, что мог пропустить на индустриальной сцене. United Dairies Стива Стэплтона и Джона Фозергилла стали главной целью поисков, и *Homotopy To Marie* был явно другим, особенно для подростка, ничего не знающего о конкретной музыке, дадаистах или других левых влияниях на Стива Стэплтона".

Вдохновившись новыми группами, о которых он вычитал в фэнзине Бэланса *Stabmental*, Левермор решил заняться тем же, несмотря на работу в банке Barclays в Кенте. Вместе с несколькими друзьями он почти в насмешку собрал Herne Bay Temple Ov Psychick Youth, воодушевленный пропагандой Храма еще до выхода первого альбома PTV. Кроме того, он сделал несколько интервью для первого выпуска *Tone Death*, получив материалы от Криса и Кози, The Legendary Pink Dots, SPK, Whitehouse и Nurse With Wound.

"В то время я собирался выпускать второй *Tone Death*, - рассказывает он, - и спросил у групп, с которыми состоял в контакте, было бы им интересно предоставить треки для сборной кассеты, отражающей, по моему мнению, то, что являлось второй волной индустриальной музыки. Я хотел включить в нее музыкантов всего спектра андеграунда, от уже известных корифеев вроде Криса и Кози и Nurse With Wound до экспериментальных рок /поп групп вроде The Legendary Pink Dots и мутирующих секвенсерных ритмов Portion и Control Attrition. К моему удивлению, почти все, кому я написал, согласились участвовать, и Стив Стэплтон прислал три замечательных композиции Nurse, две из которых вошли в двухкассетный сборник".

Этими композициями Nurse были "Someone Others Garden" и "The Strange Play Of The Mouth", последняя - измененная сентиментальная песенка Лоры Феррари, итальянской подружки приятеля Стэплтона Дэвида Эллиота, в то время писавшего для *Sounds*. Благодаря 500 фунтам, вложенным родственником, в феврале 1983 года кассета вышла на лейбле Левермора Third Mind под названием *Rising From The Red Sand* - парафраз из романа Берроуза "Города красной ночи". Первый тираж из 250 копий разлетелся благодаря помещенной в *Sounds* восторженной рецензии Дейва Хендерсона, который использовал этот релиз для запуска рубрики Wild Planet! - дружественной карты новой

музыкальной территории. В ней рассказывалось о Nurse With Wound, United Dairies, Whitehouse, Foetus, The Legendary Pink Dots и Throbbing Gristle, а также об их потенциальных предшественниках AMM или The Velvet Underground. "Андеграунд, свободная форма, эксперименты, авангард, индустриальное направление - называйте это как угодно, - писал Хендерсон, - но в мире существует процветающая подструктура групп, стремящихся создавать совершенно иную музыку. Они не являются каким-то четким объединением, а представляют собой сеть друзей, находящихся в случайном и периодическом контакте". Следом за Wild Planet! Хендерсон выпустил сборник *The Elephant Table Album*, где было представлено множество групп, о которых он писал - включая Nurse With Wound и Coil, - и которые неудачно окрестил "сложной музыкой".

"Равноденствие" стало попыткой определить это неясное новое движение. Его организаторами были Мэри Дауд, ее тогдашний приятель Джон Мерфи, парикмахер Роджер Смит и вездесущее трио Produktion, причем двое, Херст и Гловер, помогли координировать это событие, находясь в Австралии. "Мэри Дауд была странной, - рассказывает Бэланс. - Она жила с Джоном Мерфи и иногда дожидалась, пока он уснет, а потом начинала колотить его, тыкать кулаком в лицо и бить об него посуду. Жуткая тварь. Уверен, она бы с этим согласилась. Помню, как Дауд подралась на "Равноденствии". Она носила ожерелье из колючих шариков, у нее была бритая голова, и в какой-то момент она стала наезжать на аудиторию. Еще там бродил Джорди Валлс, который тоже периодически бил тех, кого не узнавал. В общем, все было экстремально", Валлс ничего не помнит о "Равноденствии", но в его дневнике за тот вечер есть замечательно краткая запись: "Кооператив музыкантов до трех ночи".

"Я знал кое-кого, кто был связан с Кооперативом, и так сложилось, что нам удалось арендовать это место на вечер, - рассказывает Мерфи. - Некоторые из имевших отношение к Кооперативу были против. Наверное, им просто не нравилось индустриальное движение и его культура. Толпа была агрессивна, любила подраться, и люди из Кооператива это не одобряли. Помню каких-то пьяных деловых парней, которые свое уже отвыступали и начали ругаться с другими группами, которые выходили на сцену, включая меня и Роджера Смита. Им не нравился наш звук, само выступление, и Дэвид Тибет чуть не полез в драку с одним из этих идиотов". "Места в Кооперативе было крайне мало, - говорит Дауд. - Площадь маленькая, без сцены, сесть негде. Люди периодически выходили в соседний паб, еще и потому, что туалеты были кошмарными. В конце концов, это же просто репетиционная комната".

Список участников заявлял едва ли не всех, кто составлял тогда мировой нойзовый андеграунд, а Тибет использовал "Равноденствие" для дебюта своего проекта. На том этапе у группы была двойная идентичность. Подобно Coil и Zos Kia, Current 93 родилась двухголовой, вместе со своим альтер эго Dogs Blood Order.

"Dogs Blood Order появился благодаря моей растущей дружбе с Тибетом в апреле или мае 1983 года, - утверждает Джон Мерфи. - Помню, как мы говорили об этом в сквоте в северном Лондоне, где я тогда жил. Мы обсуждали запись кавер-версии песни Мэнсона "Cease To Exist" для какого-то сингла, но из затеи ничего не вышло, хотя, возможно, мы ее репетировали, поскольку помню, как Тибет сидел у меня в комнате, бренча на соседской бас-гитаре". Воспоминания Мерфи соответствуют действительности. Dogs Blood Order действительно собирались записать "Cease To Exist", но вскоре вещь превратилась в ранний прототип "Maldoror Is Dead", что подтверждает кассетный сборник выступлений на "Равноденствии", выпущенный собственным лейблом Produktion. "Каким-то образом в группе оказался Роджер Смит, поскольку в то время я видел его довольно часто, - продолжает Мерфи. - Мы провели дополнительную репетицию и записали некоторые треки в квартире Роджера недалеко от Фулхэм-бродвей всего за несколько недель до "Равноденствия". Смит контролировал пленки с микшерского пульта, а мы пытались импровизировать. Я ввел гитару с обратной связью, цифровую задержку и свой модульный синтезатор, а Тибет пел, занимался обработкой бас-гитары и гудел. Возможно, мы обсуждали и эстетический подход, но деталей я не помню и сомневаюсь, что Роджер интересовался такими вещами. Хотя одно я запомнил точно - мы старались избегать музыкальных и эстетических клише, которые начали возникать среди музыкантов и групп, попавших под влияние Whitehouse. Одни просто механически повторяли всю эту индустриальную ерунду о серийных убийцах, а другие без особых мыслей использовали случайный бессистемный нойз". Это вполне объясняет кавер Мэнсона.

"Джон Мерфи приносил невероятные жертвы, чтобы быть музыкантом, - рассказывает Дауд. - Он

восхищался людьми вроде Стэплтона и поклонялся его работам и идеям. Каждую секунду Джон отдавал музыке, особенно экспериментальной музыке, которой он посвятил свою жизнь. В то время он жил в полузаброшенном насквозь промерзшем сквоте в Ислингтоне с другими благородными эстетамы, которые испытывали нечто вроде просветления и чистоты бытия, питаясь овощами из недр ислингтонского рынка, и костями, которые выпрашивали у мясников, чтобы сварить из всего этого пресный суп. Дни, ночи, недели и месяцы они проводили в творческом музыкальном сотрудничестве, создавая электронную зубодробительную музыку, которую рьяно записывали, каталогизировали и исследовали. К счастью, все, кто еще мог передвигаться, покинули соседние дома. Джон не мог найти лучшей лаборатории и площадки для выражения своих страстей. Он чувствовал, что единственный способ обрести третий глаз - это отречься от суетных удовольствий тактовой музыки. Минималистский стиль жизни в самоотречении был связан с долгими периодами осознанного воздержания, и Джон никогда не получал материальной или какой-то иной платы за свои весомые услуги в записи, неважно, с кем из музыкантов он сотрудничал. Его глубокое отвращение к материальному миру было всепоглощающим, как и его склонность не мыться и чистить зубы раз в два месяца, когда те, кто с ним общался и кто был невероятно терпим, больше не могли выносить его вида и насильно заталкивали в ванную с куском мыла, украденным из общественного туалета. Заявлять о каких-либо отношениях для Джона было бы несправедливостью к его целеустремленной, целостной, вечной преданности искусству".

На "Равноденствии" Dogs Blood Order в составе Тибета и Мерфи исполнили "Maldoror Ceases To Exist", используя пленки, две костяных трубы, пигмейский горн охотников за головами, а также то, что ныне Тибет называет "глупыми ссылками на Кроули и Мэнсона". Весь вечер был снят на пленку, но местонахождение видео неизвестно. Whitehouse заявили как "тайнственную приглашенную группу". Они собирались выставить "супер-мощный" состав с участием Филипа Беста из Consumer Electronics и Кевина Томкинса из Sutcliffe Jugend, но Дауд обнаружила на их альбоме *Right To Kill* трек под названием "Tit-Pulp", где хор пел: "I've got tit-pulp in my hands", заканчивая криком Беста, который год назад недолгое время жил в квартире Дауд в Кенсингтоне: "Следующая ты, Мэри Дауд!" Дауд немедленно исключила их из списка выступавших, а вечером в качестве мести вылила на голову Беста ведро воды. "Он это заслужил, - смеется Бэланс. - Ему тогда было 16, и он был забавным типом". "Whitehouse уже запрещали выступать в Лондонском кооперативе за то, что они якобы оскорбили чувства жалких хиппи, любителей джаза, - объясняет Бест. - Мэри пригласила нас в качестве гостей, чтобы обойти запрет. Потом, не сознавая всей иронии ситуации, она сама не пустила нас на сцену. Как она сказала, за то, что мы упомянули ее имя в "Tit-Pulp", вышедшей за неделю до шоу. Поведение Мэри к тому времени стало, мягко говоря, еще более эксцентричным - или, если угодно, безумным. На вечере она несколько раз пыталась на меня напасть, а затем приказала своему приятелю Джону Мерфи избить меня. Даже он обалдел, услышав это. В конце концов, Мэри совсем слетела с катушек, когда мы с Беннетом хохотали над каким-то жалким бельгийским перформансом. Она вылила на меня целое ведро воды, промочив с ног до головы и еще больше насмешив Беннета. Как обычно, вечер кончился большой дракой, к которой я не имел никакого отношения, но Мэри налетела на меня со шваброй и воплем: "Это всё ты виноват, это всё ты виноват!" Разумеется, я был не при чем". "Я очень тронута, что Филип делает вид, будто он не имеет отношения к своей тщательно подготовленной роли в этом перформансе, - парирует Дауд. - Как мило, что он до сих пор настаивает, будто его купание было частью выступления Etat Brut. Бельгийский дуэт был единственным распространителем продукции Whitehouse в своей стране. Конечно, аудитории понравился тот момент, когда Филип подпрыгнул в притворном ужасе, весь промокнув, и еще больше их впечатлило, что он умудрился удержать горящую сигарету между дрожащих губ. Все это выглядело идеальным переходом от Etat Brut к следующему выступлению. Лично я думаю, что этот эпизод прошел безупречно. К сожалению, несмотря на то, что я писала Уильяму Беннету страстные фанатские письма и выражала Филипу Бесту свое удивление и интерес к тому, что он продолжает петь мне дифирамбы в "Tit-Pulp", ни один из них так и не прислал мне экземпляр альбома".

Тем вечером место было заполнено до отказа; повсюду были брутальные прически, костяные украшения и одежда в стиле "Безумного Макса", ставшая тогда повальным увлечением. В аудитории находились Джим Тирлвелл, Грэм Ревелл и Синан из металлической пост-индустриальной группы SPK. Бэланс вспоминает происходящее как "жесть". Coil были в списке выступавших, но им не хватило времени написать хоть что-нибудь. Им приглянулась идея разместить за каминной решеткой машину для уборки листьев, так что при выходе на сцену вы получали резкий выстрел горячим воздухом прямо в брюки. Таким бы оказалось первое выступление Coil в составе Бэланса и нового

участника Джона Гозлинга из *Psychic TV*. На самом деле Бэланс даже не явился на первую встречу, где они собирались обсудить свой выход, списав непооявление на "фундаментальный нигилизм и полную апатию".

"Это была очень нигилистическая тусовка, - продолжает он. - Однако мы развивались, менялись, и наша творческая активность была долгоживущей, хотя дела могли пойти совсем иначе, и все были вполне способны совершить самоубийство. Например, Пола Доннана, одного из друзей Тибета, у которого он периодически жил, звали Полом Ворюгой. Когда его арестовали, он отказался написать признательные показания на листе бумаги и написал их внутри обложки книги Лотреамона, которую всегда таскал с собой. У меня какое-то время лежал экземпляр с его признанием. Он ел горелую еду, сжигал страницы Библии - настоящий персонаж Гюисманса. Он был взломщик, профессиональный магазинный вор". Тибет видит это несколько иначе, развенчивая происходящее и описывая "толпу людей, которые не умели играть и создавали сплошные потоки нойза". Джон Мерфи выступал с Роджером Смитом, назвавшись *Krank*, а также с Тибетом; на сцене появлялись такие андеграундные знаменитости того времени, как Алекс Бинни, Алекс Винзор, *Pure* Мэтью Бауэра (вскоре распавшиеся на *Total* и *Skullflower*), Джон Гозлинг и Мин Кент с группой *Ake*, электронная группа Гэри Мунди *Ramleh*, *Etat Brut*, *La Droesse*, Джил Вествуд из *Fistfuck*, *Death And Beauty Foundation* Вэл Денам, бельгийские Дэнни Девос и *Club Moral*. "*Pure* и *Ake* создавали нойз без всяких пленочных лупов, - вспоминает Тибет. - Насколько я помню, это был либо сплошной нойз, отдаленно напоминающий *Whitehouse*, громкий, с искажениями и криками, либо нечто вроде *AOR*, то есть чуть тише и с пленками. Вот и все, что я помню. Потом я услышал, что *Nurse With Wound* отменили свое выступление, поскольку кто-то помочился на Стэплтона. Я отправился в паб через дорогу, куда он ушел, и Джорди Валлс представил нас друг другу. Стив что-то слышал обо мне в связи с *PTV* и сразил меня наповал".

"Я заходил в *Produktion* пообщаться с Полом, Кристин и Россом, - вспоминает Стэплтон. - Мы познакомились через Уильяма - они были большими поклонниками *Whitehouse*, очень милые люди. Россу все это нравилось из-за тусовок. Они всегда разыгрывали хэппенинги и тому подобные представления. Я не интересовался сборищами вроде "*Равноденствия*", но они умоляли меня выступить. В то время я начал работать над *The Sylvie & Babs Hi-Fi Companion*, и у меня было кое-что на кассете, так что я сказал: ладно, нарисую картину, пока будет играть пленка; собирался сделать нечто в духе Рольфа Харриса. Вечером у меня было с собой все, что нужно, и я уже готовился выходить, когда поссорился с парнем, который меня обоссал. В те индустриальные времена, в 1983 году, был сплошной пофигизм - пошли все к черту, наплевать на то, наплевать на сё. В общем, сидел я впереди с Уильямом Беннетом, и тут какой-то парень вдруг вынул свой член и начал ссать на сцену, а потом повернулся и окатил мне все ноги. Меня это очень сильно задело, а в те дни я был довольно злобным. В результате я взорвался и полез в драку; помню, как сказал ему: "Пошел отсюда на хуй, или я тебе всю башку разнесу", а он говорит: "Никуда я не пойду, пока не выступят *Nurse With Wound*", а я отвечаю: "Так это я *Nurse With Wound* и играть не буду!", и ушел в паб через дорогу, ужасно разозленный. Я не собирался возвращаться и играть, если этот мудака будет все еще там". По словам Мэри Дауд, Стэплтон отказался от выступления за несколько недель до "*Равноденствия*". "Может, он и планировал импровизированное выступление, но в окончательном списке его не было, - говорит она. - Поскольку мне пришлось разбираться с двумя нарядами полицейских, которых вызвали соседи, воображившие, что находятся в осаде каких-то жутких мучителей, я не слышала всего шоу - всех шести часов, - и не видела, что происходило у сцены. Но на следующий день мне позвонили из Лондонского музыкального кооператива и сказали, чтобы я пришла и вымыла пол, так что я знаю об этом инциденте. Уборщик ругался на меня целый час и воспринял случившееся очень лично".

"Это Джон Гозлинг, на нем еще была серая шинель, - вспоминает Бэланс. - Он был совершенно невменяем и стал мочиться на первый ряд, на всех, кто там сидел. Конечно, Стив это так не оставил, встал и дал ему в морду".

"Вечер был отменным, - ухмыляется Гозлинг. - Я там много кого обоссал. Сперва своего приятеля - помню, как он смотрел на меня и говорил: "Джон, ты что творишь, я же твой друг!" Тогда выступали *Ake*, и это произошло довольно спонтанно. Практически ничего не срабатывало, и я просто начал это делать. Я понятия не имел, что среди тех людей был Стэплтон. Помню, что кто-то рядом с ним поднялся и дал мне стулом по башке. Я вышел из прохода, совершенно съехавший с катушек, весь в крови, и попал прямо в руки полиции. Полный бардак. Но я поверить не могу, что Стэплтон из-за этого отменил выступление. Ну и лох". Кроме *Ake* и *Psychic TV*, Гозлинг играл в *Zos Kia*. *Ake*



выступили на "Равноденствии" с "Rare", треком, где приглашенная вокалистка Мин рассказывает о случаях устрашающего сексуального насилия, от которого она пострадала. Гозлинг, Мин и Бэланс собирались записать эту песню в качестве первого сингла Zos Kia.

Для Стэплтона негативное событие того вечера обернулось встречей с Дэвидом Тибетом. "Сижу я, значит, в пабе через дорогу и злюсь, - вспоминает он, - и тут ко мне подходит Тибет. А в то время он одевался так, что я мгновенно решил, что не хочу с ним общаться. Много пирсинга, кожаные шмотки, может, даже футболка с Мэнсоном. Мы пожали друг другу руки, и он сказал: "Я люблю твою музыку с того времени, как жил в Ньюкасле". Он сел, и мы разговорились. Помню, он сказал: "Я только что раздобыл записи Алистера Кроули и ищу человека, который мог бы их выпустить", а я подумал: "Только не на моем лейбле!" В общем, несмотря на его одежду, мы пообщались неплохо. С ним был Пол Доннан, на тот момент лучший друг Дэвида. Очень любопытный человек, очень крутой".

Вскоре после этого Стэплтон встретился с Тибетом и Доннаном в пабе на Поланд-стрит в Сохо. Стэплтон ушел рано, пропустив драку с кучей пьяных мужиков, которую спровоцировал Доннан. Услышав о нападении, Стэплтон немедленно связался с Тибетом, тем самым скрепив их дружбу. "Его довольно сильно избили, - вспоминает Стэплтон. - С тех пор мы стали очень близкими друзьями. В то время он увлекался наркотиками, спидом, много пил и постоянно попадал в неприятности - в общем, был совершенно другим человеком. За прошедшие годы он очень изменился, постепенно вырос".

6 октября в Хаммерсмит Кларендон Стэплтон помог Тибету, сев вместе с Фозергиллом за микшерский пульт на выступлении Dogs Blood Order в поддержку Death In June. Группа Death In June родилась из пепла леворадикальных политических панков Crisis, которых Тибет любил со студенческих времен. Переехав в Лондон, он начал ходить на концерты Death In June, и однажды вечером к нему подошел вокалист и гитарист Дуглас Пирс, узнавший его по фотографиям Psychic TV. "Он был очень приятный парень, - говорит Тибет. - Веселый, энергичный и весьма впечатляющий. Мы подружились. Вскоре после нашей встречи он попросил меня написать тексты для нового альбома Death In June, поскольку казалось, что у нас действительно много общего в смысле природы того, что нами двигало. Я сказал Сэнди Робертсон, журналистке из *Sounds*, с которой я какое-то время жил, что одна из моих любимых групп попросила меня написать для них тексты". Death In June выпустили свой первый альбом *The Guilty Have No Pride*, когда Тибет встретил еще одного члена группы Тони Уэйкфорда, будущего участника Nurse и Current; правда, в тот момент дружба не завязалась. Вскоре после начала работы Тибета с Death In June Пирс выгнал Уэйкфорда. Некоторые друзья Уэйкфорда были убеждены, что увольнение спровоцировал Тибет.

"Мне очень нравились Crisis, - говорит Тибет. - Я помню их музыку, мощную, сильную, никакой не рок-н-ролл. Это был панк, но мелодичный, напоминавший The Buzzcocks. Death In June от них отличались, но были такими же сильными, хотя ранний материал группы очень отличался от того, что создавал я. Не думаю, что у нас была схожая музыкальная эстетика, однако с Дугласом у меня действительно было много общего. Я чувствовал, что мы похожи и близки. Как и я, он был большим поклонником Мисимы. У него был апокалиптический вид, как и у меня, но его специфических интересов - к примеру, восхищения Второй мировой войной, - я не разделял, хотя интересовался ее мифологией".

Пирс продолжал создавать собственную космологию, сочетая тягу к военной образности с элементами северных мистерий, жизнью и творчеством Юкио Мисимы и помешательством на Sixties West Coast.

Большая часть индустриальной сцены восхищалась тоталитаризмом, будь то коммунизм или фашизм, представляя его как всеохватную систему тотального контроля - тот самый вид системы, которую собрались разрушать индустриальные провокаторы. Быстрые рейды за линию врага казались лучшим способом сбора информации. Некоторые шли еще дальше, уравнивая тоталитарные идеи дисциплины со свободой. Часть риторики ТОРУ была основана на этом явно противоречивом уравнении. Однако никто и никогда не сохранял то расстояние до своего объекта восхищения, как дознаватели от искусства Throbbing Gristle.

Открывая выступление Death In June, Тибет играл на костяной трубе, выйдя на сцену вместе с Роджером Смитом, Джоном Мерфи и Дерекотом Томпсоном; двое последних работали тогда с SPK. Троица сдружилась. По словам Тибета, они были "саркастичными". Dogs Blood Order исчез после

унылого шоу в поддержку Энни Энкзайети, случившегося в Брайтоне в мае 1984 года. Трек с того выступления оказался на CD-переиздании *Nature Unveiled*, импровизации на основе текстов "Maldoror", в основном состоящих из строк, вдохновенных или почерпнутых у самого графа де Лотреамона из его яростного визионерского романа "Песни Мальдорора". Самые ранние выступления Тибета действительно были основаны на одном и том же наборе текстов, на сплетениях фраз из "Maldoror", "Falling Back In The Fields Of Rape" и "Reaping Time Has Come".

Тибет встретил Энни Энкзайети, работая музыкальным журналистом. "Впервые я увидела Тибета в редакции журнала *Sounds*, где он тогда работал, - вспоминает Энкзайети. - Я привезла туда несколько экземпляров своей пластинки *Soul Possession*, и он представился мне в коридоре. Я подумала: какой он милый". Покинув пугающий сквот, где он проживал с командой Produktion, Тибет ночевал где попало, пока не переехал к Энкзайети в печально известный сквот Воксхолл-гроув, занятый анархо-панк-группой Crass. Тибет рассказывает: "Я встретил Стива Игноранта из Crass потому, что... хм-м, я хотел сказать, что Стив встречался с одной из девушек из соседнего дома, но на самом деле он встречался со всеми девушками из всех сквотов". Работая с 1977 по 1984 год, Crass обеспечили себе героический образ. Их существование служило доказательством возможности отказа от компромиссов по части собственного видения и при этом не только выживания, но и процветания за рамками основного направления музыкальной индустрии.

Первоначально являясь панк-группой, Crass серьезно отнеслись к манифесту движения и использовали его как платформу для собственной программы, корнями уходящей глубоко в контркультурную революцию конца шестидесятых. Они были коммуной воинствующих хиппи, преданных идеалам совместного проживания и вегетарианства, правам животных, пацифизму и политической агитации через удивительные дерзкие пластинки - *The Feeding Of The Five Thousand* 1978 года, *Christ - The Album* 1982 года и *How Does it Feel To Be Mother Of A Thousand Dead?* 1984-го. Их агрессивно атональная музыка превращалась в разрушающий форму авангард из чистого буйства и восторга. На обложке третьей части сборника *Bullshit Detector* они заявили: "Не ждите музыки, когда мелодия - это гнев. Когда послание - вызов и непокорство. Три аккорда - разочарование, если слова идут от сердца". Они способствовали возникновению нескольких важнейших групп, в том числе Conflict, Flux Of Pink Indians и Kukl, возникшую до Sugarcubes, куда входили Бьорк и Эйнар Эрн. "Я не могу представить ничего такого, что бы не вдохновляло меня в Crass, - говорит Тибет. - Мне нравились обложки, выступления, идеи, ярость их музыки. Единственное, что мне не нравилось, это ругань. Не то чтобы я ханжа, просто мне казалось, что это мешает услышать их послание. Думаю, они протестовали слишком активно, и бесконечные ругательства затемняли ясность видения, которое, хотите вы того или нет, было страстным и продуманным. Crass очень сильно на меня повлияли. У них была своя точка зрения, отличный звук и волнующая эстетика. Они верили в то, что делали, и могли себя организовать, что восхищает меня в каждом. У них не было контракта с лейблом, они были по-настоящему независимыми и андеграундными. В этом на них похожи Throbbing Gristle, и ими я тоже восхищался. Они делали то же, что и Crass, но в другой эстетике. Хотя в музыкальном смысле я предпочитал Crass".

По приглашению Стэплтона Тибет присоединился в студии к Nurse With Wound для создания альбома *Ostranenie 1913*, переработке частей второго и третьего альбомов Nurse, которыми Стэплтон не был доволен. Он попросил Тибета взять с собой любые имеющиеся инструменты, и тот принес бедренную кость, деревянную трубу и костяной рог. "Стив тут же сказал, что о кости я могу забыть, - смеется Тибет, - так что я дудел в остальные. По правде говоря, не думаю, что Стиву требовались мои музыкальные умения, которых не было вообще. Он просто хотел, чтобы я участвовал, и в то время не знал, что я умею, помимо игры на духовых".

Гэри Левермор выпустил *Ostranenie 1913* в конце 1983 года; это был второй выпуск на его лейбле Third Mind. "До сих пор я благодарен Стиву за то, что он дал мне ту запись и позволил выпустить 2000 экземпляров, продажа которых помогла финансировать Third Mind, ставший делом моей жизни, - говорит Левермор. - Помню, как мы с Тибетом работали над пластинкой в Utopia Studios на Примроуз-хилл и с нетерпением ждали вердикта Стива относительно тестовых отпечатков. Насколько я знаю, это был первый диск Nurse, который печатали не на Nimbus, и качество звука оказалось не на том высоком уровне, которого Стив придерживался в прежние годы".

"Тогда Тибет занимался не только Current 93, - утверждает Стэплтон. - Это началось примерно через полгода. Как Nurse With Wound мы записали вместе несколько вещей - *Ostranenie 1913* и *Gyllenskold, Geierstam And I At Rydbergs*". *Gyllenskold* - название, взятое из введения в потрясающий

"Оккультный дневник" Августа Стриндберга, - кажется огромным футуристическим шагом Nurse, предвещая области, которые они начнут исследовать позже. Несмотря на странную репутацию одного из самых холодных альбомов Nurse, голос Тибета возвещает более яркую стадию творчества, а Стэплтон вставляет мрачные заготовки - ярмарочную музыку, испуганные голоса, - в звуковое полотно, напоминающее толпу нездоровых персонажей из мультфильмов. "Тибет хотел создать собственную группу и думал пригласить в нее бывших участников 23 Skidoo, а возможно и Бэланса, - говорит Стэплтон. - Но с момента нашего знакомства он решил, что группа будет состоять только из нас двоих". После окончательного формирования Coil в том же году триумвират был создан.

## 5. Zos Kia и далее

*"В любви я наделяю особой ценностью все, что называют извращением и грехом. Извращение и грех я считаю самыми революционными формами мысли и действий, а любовь - единственным отношением в человеческой жизни".*

- Сальвадор Дали

"Наша логика иррациональна, - писал Бэланс в манифесте Coil 1983 года *Цена Существования - Вечная Борьба*. - Галлюцинация - истина, в которой выкопаны наши могилы. COIL - это принуждение. СТРЕМЛЕНИЕ и конструкция. Мертвые буквы осыпаются с нашей распадающейся кожи. Каббала и ХАОС. Танатос и Телема. Архангелы и Антихрист. Открытие и Заккрытие. Истина и Размышление. Ловушки и Дезориентация". На этой стадии Coil были просто идеей, но для Бэланса всё всегда начиналось с видений и манифестов, словесной игры и неправильных интерпретаций.

Первой записью Coil явилась сольная работа Бэланса, примитивная композиция для драм-машины и синтезатора, созданная в 1983 году и названная "On Balance". Сперва он послал ее Лейвермору, чтобы тот включил ее в *Rising From The Red Sand*, однако ее отвергли, и лейбл упустил свой шанс выпустить первую официальную запись Coil. Нимало не расстроенный, к 11 мая Бэланс создал еще три сольных трека: "S Is For Sleep", "Red Weather" и "Here To Here (Double Head Secret)". 4 августа 1983 года идея Coil, наконец, воплотилась в дуэтом выступлении Бэланса и Слизи в лондонском клубе "Magenta". Это событие было связано с демонстрацией фильмов Керита Вин Эванса и Дерека Джармена. На выступлении присутствовали обычные для таких сборищ неформальные личности от нойза и перформанс-арта вроде Pure и Ake. Пи-Орридж представил Бэланса Джармену - режиссер тоже входил в круг людей, работающих с PTV. Позже Бэланс встречался с ним в гей-клубах, продолжая флирт, который завершился неистовым сексом в туалетах лондонского клуба Heaven. "В то время была шахтерская забастовка, и все ходили "откапывать шахтера" [*miner* означает и шахтер, и гомосексуалист]. Тогда я был просто помешан на удовольствиях, да к тому же сидел на амфетаминах, - признается Бэланс. - Вероятно, этим объясняется моя беспорядочная дружба, но общение с Дерексом было главным, и я виделся с ним дважды в неделю, заходил на чай". Перформанс в клубе "Magenta" основывался на пьесе "Тишина и тайна", которую называли "опытом длительного напряжения". Она продолжалась порядка тридцати минут, и все это время испуганный Бэланс робко перемещался по сцене, едва раскрывая рот. Слизи ставил пленки с голосами волков, птиц и колокольным звоном, которые использовал в PTV, а Бэланс извлекал резкие звуки из подержанной скрипки в рубленом стиле Пи-Орриджа. Уже тогда они старались создать на своих представлениях особую атмосферу, используя благовония и стробоскопический свет. Сцена погружалась в галлюциногенный туман, а Бэланс воображал, что видит призраков, просачивающихся между досками пола.

Обязательства Слизи перед PTV ограничивали его участие в Coil, поэтому Бэланс объединился с Джоном Гозлингом из Zos Kia. Название группе дал Пи-Орридж, взяв магический термин, изобретенный оккультистом Остином Османом Спэром, который уже тогда превратился для Бэланса в настоящее наваждение. "Мы с Гозлингом ходили в книжный магазин "Атлантис" и на рынок Портобелло, где искали его книги и картины, - рассказывает он. - Как-то раз я по наитию зашел в галерею, поднялся в магазин на втором этаже и обнаружил там шесть картин Спэра. Я нашел их интуитивно, у меня всегда это получалось. Конечно, мы не могли их себе позволить, и картины купил Джenezис или кто-то еще. Но смысл в том, что я ощутил с ним мгновенную связь, и поэтому мы использовали название Zos Kia. Это было не просто так. Мы действительно собирались следовать

пути этого человека. Впрочем, возможно, в тот момент для меня была важна новизна Спэра. Я никогда о нем не слышал, и вдруг в "Атлантиде" появились эти замечательные картины. Майкл Хоутон, тогдашний владелец магазина, знал Спэра лично и рассказал нам, как важен он был и как важен станет в будущем, поэтому мы должны найти и прочесть все его книги. Так мы и сделали".

Остин Осман Спэр (1886 - 1956) - один из самых харизматичных персонажей оккультного возрождения конца 19 - начала 20 века. Одиноким шаман, он начал свою творческую жизнь в 1904 году как самый молодой художник, чьи картины были представлены на выставке в Королевской академии, а закончил ее отшельником, живущим со своими кошками и картинами в захудалом доме в Брикстоне, лишь изредка выставляясь в пабах Южного Лондона. Спэр входит в число величайших художников бессознательного и создал одну из наиболее эффективных и целостных магических систем. Выросший в тени лондонского рынка Смитфилд, Спэр, сын ночного полицейского, с детства испытывал отвращение к ловушкам будничной жизни и взращивал в себе интерес к миру тайн. Свою оккультную философию он впервые описал в книге "*Земля Инферно*" (1905 год) и расширил ее в таких трудах, как "*Книга наслаждений (Любовь к себе): Психология экстаза*" и "*Средоточие жизни*". Хотя Спэр отрицал чье-либо влияние, вдохновляющие тексты и уникальная космология ставят его в один ряд с такими представителями трансцендентного английского искусства, как Уильям Блейк.

Центром магической системы Спэра стала его теория отношений Zos и Kia. Он описывал Kia как состояние "ни то, ни то", первичное единство, Дао, источник всего. Zos - это человеческое тело, ум, воля и воображение. Его Спэр выбрал в качестве собственного магического имени. В основе диалектики Zos и Kia лежит возможность прямой связи с бесконечностью. Используя метод, названный "атавистическим восстановлением", Спэр пытался пройти назад, через все свои человеческие и животные воплощения, информация о которых, по его мнению, крылась в подсознании, к самому началу и воссоединиться с Kia в блаженстве отсутствия сознания. Спэр привлекал силы предыдущих воплощений, чтобы завершить магическую работу; кроме того, есть множество историй о его способностях придавать форму призракам и управлять силами природы. Чтобы достичь этих целей в материальном мире, он ввел систему сигил, где создавал символическую диаграмму, воплощающую его желания, после чего разрушал символ, заставляя себя осознанно забыть поставленную цель, которая должна была отложиться в подсознании и начать свою работу. Такой процесс осознанного забывания в нормальных условиях практически невозможен, и Спэр разработал соответствующие техники, направленные на опустошение ума и облегчение подавления желаний. Эти техники варьировались от сексуальной магии до трансовой медитации. Он описывал мастурбацию как "совокупление с атмосферой", где "взвизывал шлюх, ведьм и сук всех мастей, а также нескольких дев". В конечном итоге он заявил, что получил руководство от Дельфийского оракула, благодаря чему овладел техникой совершенной магической работы. В нее входило создание урны, внутри которой было свободное место для формирования вакуума, когда в нее вставляли пенис. В момент оргазма сигилы освящаются, а вероятный маг как можно дольше остается сосредоточен на объекте своего желания, что совсем непросто из-за силы и продолжительности оргазма, запущенного вакуумом. Чтобы гарантировать успех, Спэр советовал герметично запечатать урну, закопать во время определенной фазы луны, затем опустошить содержимое на землю в качестве возлияния и перезахоронить ее. Он утверждал, что эта техника, "Глиняная Дева", крайне опасна и никогда не подводит.

Самым важным аспектом любого магического акта является абсолютная преданность и твердое убеждение участника, что ритуал сработает. В свете этого многие методы Спэра можно рассматривать как прозаические выдумки для концентрации бессознательных энергий ума. Это магическое мировоззрение Спэр распространил и на свои картины: сумрачные, залитые лунным светом пейзажи, населенные танцующими ведьмами, и "звездные" портреты, чьи пропорции были искажены, раскрывая незаметные аспекты характера изображенных людей. В его системе много общего с сексуальной магией Кроули и ОТО. Действительно, Спэр был участником *Argentum Astrum* Кроули, но вскоре бросил это дело, так и не постигнув его учений. Спэр предпочитал магическую систему, которая была бы достаточно гибкой, чтобы отразить контуры человеческой души, тогда как Кроули предпочитал ту, что отражала его.

В *Fortean Times*, британском журнале о паранормальных явлениях за январь 2001 года, Бэланс рассказывает Марку Пилкингтону о своих отношениях с этим художником. "У меня очень личные отношения со Спэром, - начинает Бэланс. - Он мой учитель. Я общаюсь с ним через его картины и часто прошу совета как у предка. Многие его верования были шаманскими, связанными с

поклонением роду. У меня нет какой-то тесной связи с моими предками, реальной семьей, за исключением родителей моей матери. Поэтому я обращаюсь за советом к Спэру. Мне представляется, что он до сих пор живет в своем искусстве и в эфире. Он рядом как помощник. Звучит, конечно, странно... наверное, лучше сформулировать это в кибер-терминах! Хотя картины Спэра зачастую декоративны, вас поражает намерение, скрывающееся за этой декорацией. Большинство людей, соприкасавшихся с работами Спэра, выносят из этого общения что-то позитивное. В них кроется огромная сила. Он осознанно наполнял силой каждую картину. Одни больше, другие меньше, но сила есть во всех них, и она передается вам. Можете побеседовать с ними, и они изменятся. Вы смотрите на его хаотические картины с одним человеком и видите одно, а потом смотрите с другим и видите совсем другое. Картины откликаются и реагируют. Как Берроуз или Спэр, мы не видим разницы между нашей философией, нашим стилем жизни и нашим творчеством. Мы то, что мы делаем. То, что Спэр делал в живописи, мы хотим сделать в музыке. Поэтому мы создаем потусторонний звук. Мы пытаемся сделать со звуком то, что он делал с изображениями, искажая и искривляя их геометрию, и создаем странную геометрию в звуке, словно он идет к нам по каким-то иным путям. Для этого мы используем технологию - 3D-приборы, фейзеры, разные другие примочки. Нет какого-то одного конкретного прибора - мы обращаемся к любым доступным нам способам... Спэр совершал разговорные битвы (на самом деле он рисовал на экранах колонок [Бэланс сказал: speaking battles, Кинан пояснил: speaking baffles]), где проецировал звук в эфир, который, по моему мнению, есть реальная, физическая вещь, нечто вроде космического клея, истинное вещество - или не-вещество, - которое все связывает и позволяет распространять идеи и даже пересылать предметы".

На момент своего знакомства с творчеством Остина Османа Спэра Бэланс уже занимался сексуальной магией. После принятия системы Спэра конкретные результаты начали возникать незамедлительно: ее эффективность оказалась невероятной. "Мы сделали сигилу, чтобы найти работы Спэра и узнать о них больше, - рассказывает Бэланс. - Но работа с сигилами - это как в "Ученике чародея", когда начинают опрокидываться ведра, и вам надо немедленно что-то сделать, чтобы это прекратить. Работа с энергиями в сексуальной магии, совокупление с атмосферой и торговля с обитателями тех мест крайне опасны в том смысле, что легко могут превратиться в зависимость. Для меня так оно и есть. Кажется, что последние двадцать лет вокруг моей головы обернута большая, ленивая, мокрая летучая мышь. Это не означает что-то плохое - просто я так чувствую. Хотя приятного в этом мало, - признается он. - Но я привык к неприятному. Все неприятное я кладу в ящик с надписью "неприятное". Мы действительно играли с опасными вещами. Мы проводили ритуалы, и поскольку они были химически, физически, магически и эмоционально заряжены, то сплетались в один огромный шар энергии, который легко мог выйти из-под контроля. Поэтому так болезненно распадались RTV, и поэтому некоторые люди, имевшие к ним отношение, снова стали нормальными, притворившись, будто никогда ничем подобным не занимались; или, скажем, неонацисты-скинхеды, которые снова начинают курить дурь и тусоваться с черными - все это выявляет полярности человеческого характера. Поэтому я стал Джоном Бэлансом. Я понимал эту полярность и должен был находиться либо полностью наверху, либо полностью внизу".

Жизнь Бэланса представляла собой череду радикальных переворотов. Им способствовал и растущий интерес к сюрреалистам; Бэланс поглощал истории о художниках, которые пытались убить себя, простреливали себе ноги и отравлялись алкоголем. Он сосредоточил внимание на Рене Кревеле, художнике-гомосексуалисте, чьи исследования сомнамбулических трансовых состояний в начале 1920-х годов определили "эру сновидческой работы" сюрреализма. Опиумоман и алкоголик, в 1935 году он отравил себя газом. "Друзья брали его на поруки, - рассказывает Бэланс. - Каждые два года он отправлялся в сумасшедший дом в Швейцарии, а потом выходил оттуда и продолжал все то же самое. Так было 8 или 10 раз, и я понял, что та же модель есть и у меня. Я думал, сколько же возможностей у меня было... В результате он покончил с собой, поскольку вряд ли осознавал эту модель. Я свою отлично понимаю, но все равно должен оставаться начеку".

24 августа 1983 года Coil играли в лондонской галерее Air в следующем составе - Бэланс, Гозлинг и Марк Алмонд из Soft Cell, - представив "A Slow Fade To Total Transparency". Гозлинг и Бэланс ставили друг другу фальшивые клизмы, а Алмонд читал фрагменты из своего дневника, придавая названию новую форму победной песни, обнажая сокровенные мысли и исполняя ритуалы в стремлении разрушить психологические барьеры и сделать внутреннее внешним. В аудитории находились Ник Кейв, Лидия Ланч и Джим Тирлвелл, который вместе с Алмондом отыграл в тот год

три шоу *Immaculate Consumptive* в Нью-Йорке и Вашингтоне. Алмонд подружился с Бэлансом во время их совместного участия в PTV. На момент выступления *Coil* в галерее *Air* Алмонд был поп-звездой с мировым хитом *Tainted Love*.

Событие организовала будущая жена Стэплтона Диана Роджерсон, известная как Дидо или *Crystal Belle Scrodd*. "Диана Роджерсон участвовала в этом с самого начала, - рассказывает Тибет, который познакомился с ней первым. - Она знала *Produktion*, и через них я ее и встретил: на последнем этаже Кенсингтон-маркет у *Produktion* был магазин, а у Дидо - прилавок на первом, где продавались садомазохистские фетиши и материалы". Роджерсон и ее подруга Джилл Вествуд составляли перформанс-дуэт *Fistfuck*. Многие из тех, кто видел выступление *Fistfuck*, называли их женским *Whitehouse*. "По моему мнению, Джилл Вествуд была наикрутейшей, - говорит Гозлинг. - Совершеннейшая оторва. Ничего не боялась. Она выходила на сцену и делала сумасшедшие вещи, просто дикие штуки. *Fistfuck* были психами". Их живые выступления вполне соответствовали названию: доминатрикс ритуально унижала мужчин, мочилась на них и привязывала к стульям под экстремальный нойз и звуковые коллажи.

"Женский *Whitehouse*? Такое описание о многом говорит, - соглашается Тибет. - И все же я думаю, что *Fistfuck* гораздо театральнее, хотя *Whitehouse* тоже были театральными в своем роде; но они такие сами по себе, без игры. Ребята из *Whitehouse* ходили в чем попало. Уильям мог надеть кожаную шинель, но идея состояла в том, что они были как все и одевались обыкновенно, если только вы не знали, что под этим скрывается. Относительно *Fistfuck*, конечно, тоже можно было думать, что прячется под их резиновыми облегаяющими одеждами, но понять это было невозможно". Кроме музыкальной карьеры, Роджерсон занималась и съемкой фильмов. Ее самой известной короткометражкой стал *Twisting The Black Threads Of My Mental Marionettes*, мучительное исследование мазохизма, звуковой ряд к которому написал Стэплтон и его друг Джефф Кокс. Стэплтон уничтожил пленку, но те, кто видел фильм - показывавшийся публично в некоторых арт-кинотеатрах Лондона, - описывают его как экстремальную версию выступлений *Fistfuck* с множеством сексуальных унижений с использованием молотков, лезвий и сырных терок. "Я едва смог его смотреть, - говорит Стэплтон. - Для меня это чересчур. Я сделал приятный саундтрек, но это не мое. Мне было неуютно даже хранить пленку у себя дома. Он слишком жесткий. Если бы власти его увидели, Дидо наверняка оказалась бы в тюрьме". "Это синхрония, - продолжает Роджерсон. - Что бы вы ни думали о тяжести, вас влечет, а вокруг меня в то время было полно молодых людей, склонных к саморазрушению. Меня привлекала идея того, что в нашем обществе нет ритуала, и этим фильмом я хотела объяснить, что такое быть молодым, потеряннным и запутавшимся. Фильм полностью их собственный. Я никого не заставляла это делать. Не было никакого сценария. Я просто задала процесс в очень мрачной, гнетущей обстановке и посмотрела, что из этого выйдет".

Другая короткометражка, чье название ныне забыто, состояла из статичной съемки мужчины, который достает из-под одежды сердце и начинает медленно ласкать его - и себя, - в конце концов впадая в иступление и начиная его трахать. "Меня с детства привлекало все странное", говорит Роджерсон. Действительно, ее детство было невероятно сложным. Выгнанная из нескольких школ-интернатов за плохое поведение, она сбежала из дома и до сих пор едва знает своих родителей. "Нам тяжело общаться; они думают, что все, что я когда-либо делала - настоящая катастрофа, - рассказывает она. - Они постоянно говорят - смотри, что сотворили с тобой эти наркотики! Сейчас я с ними не спорю, но знаю, что не смогу на них положиться или обратиться к ним, если у меня возникнут проблемы. Они меня просто не слышат".

"У Дианы действительно была вызывающая репутация и грозный характер, - соглашается Джон Мерфи. - Ее считали довольно жестокой. Мы с Роджером Смитом создали звуковые пейзажи и шумы по крайней мере к одному ее шоу. По сути выступление *Fistfuck* было фетиш-перформансом, где Диана и Джилл выполняли различные садомазохистские ритуалы с несколькими жертвами и комментировали происходящее. Все это сопровождалось неземным нойзом, напомиавшим *Whitehouse* с врезками вокала и отдельными фразами Дианы и Джилл".

Концерты в *Air*, где выступали *Fistfuck*, продолжались два дня и оказались сумасшедшим событием. Гозлинг, как всегда, буйствовал, катая в аудитории большие металлические барабаны, на которые его только что стошнило. Бэланс окрестил его Жанной д'Арк, а себя назвал "Легион". "Понятия не имею, откуда это взялось, - пожимает он плечами. - Это было время, когда крышу из-за наркотиков сносило настолько, что каждые пять минут вы изобретали себя заново. Представление было довольно экстремальным. Помню, как однажды я обернулся, а у Гозлинга в руке оказался скальпель, и он начал себя резать вокруг черепа, по всему телу, а когда дошел до языка, то резанул прямо по нему! У

него по языку шла кровавая полоса, покрытая блестками".

"В ту ночь я совершенно съехал с катушек, - соглашается Гозлинг. - Это был перформанс, искусство, которое для меня всегда являлось точкой отсчета, но я старался внести в него элемент футбольного хулиганства. Сейчас мне трудно объяснить или понять подобный тип нигилизма. Вспоминая того себя, не понимаю, почему я был таким. Мне повезло, что я выжил. Либо у меня были какие-то серьезные проблемы с психикой, либо я просто любил выпендриться, хотя, возможно, тут есть и то, и другое".

"Aig казался настоящей импровизацией, и атмосфера была невероятно заряженной, - вспоминает Роджерсон, оценивая внутреннюю силу ранних выступлений Coil / Zos Kia. - Это было замечательно. Два симпатичных, обнаженных по пояс молодых человека режут себя на кусочки. Бэланс на сцене поставил себе клизму. Он до сих пор меня дразнит, потому что я за ним убирала. Бэланс был шикарным мальчиком. Я знала, что он бойфренд Слизи, но Джон всегда торчал с кем-нибудь в туалете. Мне казалось, он просто помешан на сексе, шел с любым, кого там находил. Он был как плюшевый медвежонок, а Слизи называл его "щенком". В их отношениях он был малышом, а Слизи - мамочкой, но Бэланс всегда создавал вокруг себя атмосферу тайны. Он говорил, что у них со Слизи есть таинственная комната, куда они водят парней и колют их палками для скота! Еще он сказал, что я довольно часто возникаю в их фантазиях, и я тогда подумала: "Бог мой! В какой же роли они меня представляют?"

12 октября Zos Kia - Бэланс, Гозлинг и Мин, - играли в лондонской Recession Studios. Гозлинг был на MDMA и на протяжении всей записи издевался над скрипкой. В следующем месяце на Берлинском фестивале Atonal Zos Kia выступили на одной сцене с PTV. Судя по записи, группа была в своей агрессивной фазе звучания, представив композицию "Sicktone", настоящую атаку на уши аудитории. Однако другие вещи граничили с индустриальным попурри. Худшей оказалась "Truth", где использовались записи Мэнсона. Насмешливый тон Гозлинга в начале шоу подозрительно напоминал голос Пи-Орриджа: "Мы - свидетели ваших многочисленных и разнообразных форм контроля. Они эффективные, они замечательные". Было ясно, что им предстоит пройти большой путь, чтобы выбраться из тени своего учителя. Однако несколько композиций предсказывают будущее направление Coil, особенно версия сингла "Rare". Этот тяжелый трек, замысленный как первый материал Coil, предвосхитил зловещую хоровую основу, которую можно услышать на *Scatology* и *Horse Rotorvator*.

Попав в Берлин, Слизи и Бэланс большую часть времени проводили в городских гей-саунах, а Пи-Орридж и его жена Пола общались с Кристианой Ф, школьницей-наркоманкой, чья биография была экранизирована, став международным кинохитом. На фестивале Бэланс и Гозлинг сыграли в составе Psychic TV; концерт записали и выпустили на диске *Berlin Atonal Volume 1*. Однако растущее напряжение между Пи-Орриджем и Coil достигло в Берлине своего пика. "Вместо того, чтобы оставаться в сквоте, большой открытой комнате, где все мы спали на матрасах, он отправился к Кристиане Ф", жалуется Бэланс.

Официально Пи-Орридж утверждает, что в первую ночь оставался в сквоте, но потом действительно переехал к Кристиане. "У нее были тяжелые времена, и она нуждалась в компании и поддержке. Это никак не было связано с общей комнатой, - утверждает он. - Вы думаете, мне так надо уединение? Да ладно, меня волновала только верность дружбе".

"Приехав в Нью-Йорк, мы отомстили, поселившись в апартаментах Мадонны, - продолжает Бэланс. - Я встречался с ее лучшим другом Мартином Бердженом, который рано умер от СПИДа. Мы общались с ним в Лондоне, а жил он в Нью-Йорке. Самой Мадонны не было, и мы трое спали в ее постели. Я даже пользовался ее зубной щеткой".

Первый сингл Zos Kia, отредактированную версию "Rare", продюсировал Пи-Орридж, но после разрыва Бэланс на запись не пришел. Завершив турне Psychic TV 1983 года World Detour с концертами в Манчестере, Исландии, Америке и Берлине, Слизи и Бэланс решили, наконец, покинуть группу. "Нас просто бесил Дженезис и его отношение, - вспоминает Бэланс. - Он считал себя на две головы выше нас. Он купался в лучах славы, а мы делали всю работу. Но у Дженезиса всегда была удивительная способность двигать себя вперед. Не знаю, откуда она взялась, но, в общем, мы решили, что нам сложно оставаться вместе. Помню, как я сказал ему по телефону о нашем уходе. Слизи не мог или не хотел это делать, так что выслушивать его мысли по этому поводу пришлось мне".

После разрыва Бэланс больше не принимал участия в Zos Kia, поскольку Гозлинг остался в Psychic

TV.

В 1984 году Стэплтон все еще работал в гравировальной студии на Поланд-стрит, большую часть вечеров и иногда все выходные проводя в студии. Он уже начал создавать *The Sylvie & The Babs Hi-Fi Companion* и регулярно обыскивал коробки с записями 1950-х годов в поисках "клубнички" и экзотики, которые можно было бы использовать как заготовки. Гэри Левормор вспоминает, как Стэплтон познакомил его с двумя девушками в пабе "Джон Сноу", где они регулярно "охотились", утверждая, что создал Sylvie & Babs в их честь. Также он рассказывает, как отчаянно Стэплтон хотел добыть экземпляр "King Of The Road" Роджера Миллера, чтобы включить его в грядущую пластинку.

Тем временем Роджерсон, наконец, услышала Nurse благодаря сырой записи Sylvie & Babs, беспрепятственно крутившейся в Produktion. Когда приятель-продавец упомянул, что собирается занести Стэплтону немного гашиша, Роджерсон попросилась с ним, желая увидеть того маньяка, что скрывался за "Registered Nurse". Офис был закрыт, но Стэплтон просиживал в нем допоздна, работая над обложкой Sylvie & Babs. "Оксфорд-стрит всегда казалась мне невыносимой - слишком много народу, очень шумно, - говорит Роджерсон. - Но Поланд-стрит представляла собой замечательный контраст, и там был Стив, спокойно работавший среди этого внешнего хаоса, где все заиклены на своем имидже. Мы посмотрели друг на друга, и как будто зажегся свет, словно вы встретили человека, который обязательно вам понравится, хотя вы даже не знаете, почему. Внезапно в комнате стало светлее. Это было похоже на фильм "Голова-ластик".

На следующий день Стэплтон позвонил Тибету и рассказал об удивительной женщине в ярко-красном парике на бритой голове и в облегающем резиновом платье, которая пришла к нему на работу и представилась как Кристал. "Я сказал ему, что она из группы Fistfuck, и Тибет едва не поперхнулся", вспоминает он.

"Когда после этого мы встретились с Тибетом, он заявил, что я украла его лучшего друга, - говорит Роджерсон. - Также он сказал, что будь он девушкой, у меня бы не было шансов. Я знала Тибета очень давно, и он казался мне жалким типом, хотя и с хорошим чувством юмора. Позже я увидела, что он хитрый и непостоянный, что он сталкивает между собой людей и играет с ними в игры. Сегодня он стал гораздо сложнее. Сейчас я его действительно люблю. Когда я вижу человека с такой болью, я узнаю ее немедленно, поскольку практически вся моя работа посвящена боли. Он говорил о Кроули и подобных вещах, но дело было не в этом. С ним происходило что-то, что невозможно объяснить. Он был очень темным, этакий Леонард Коэн в группе".

Роджерсон не могла поверить своей удаче. Всего несколько месяцев назад она практически забросила сцену, избавившись от большинства друзей из-за кризиса уверенности. И вот теперь она встречалась с парнем из Nurse With Wound, а кроме того, в лондонском журнале *The Face* появилась обложка с ее довольно угрожающим изображением. Она вновь оказалась на коне. "Это было замечательно, - вспоминает она. - Я пошла в эту темноту одна и внезапно возродилась, словно феникс. Что произошло? Я оказалась во "внутреннем круге" андеграунда, со Стивом и Уильямом Беннетом. Я шла по улице со Стивом и Whitehouse, все в длинных пальто, словно персонажи какого-нибудь спагетти-вестерна, и я, вся в резине - это просто *A Fistful Of Fuckers!* Все вокруг очень уважали Nurse With Wound и Whitehouse. Я любила общаться с мужчинами и была сильной личностью, так что вполне могла слушать, как Whitehouse делают материал вроде "Tit Pulp" - это меня совсем не беспокоило".

Whitehouse постоянно ломали любые ожидания. Роджерсон вспоминает их удивительное выступление в Испанском анархическом центре Иберико на Харроу-роуд, куда они пригласили группу нео-натуристов, соблазнительных девушек с пышными формами, которые покрыли себя зеленой краской и вышли перед зрителями в таком виде. "Со стороны Whitehouse это было очень умно, поскольку они представили свою противоположность, - считает Роджерсон. - С одной стороны - богини, сексуальные, округлые, любящие готовить и кормить, с другой Whitehouse - ярость, отношение "пошли все на фиг". Отличное чувство юмора".

На первое свидание Стэплтон и Роджерсон отправились в гей-глуб посмотреть Эрту Китт, которая им очень нравилась. Выступление оказалось запоминающимся. Китт исполняла свои обычные музыкальные темы, когда внезапное шипение сломавшейся аппаратуры дало понять, что она поет под фонограмму. После пары секунд ужасной тишины зал взорвался аплодисментами и возгласами поддержки, а Китт фантастически пренебрежительно пожала плечами и продолжила с момента остановки, когда пленка заработала вновь. Пара пробралась за сцену, где Роджерсон спросила Китт,



не хочет ли она спеть на следующей пластинке Nurse. Та вежливо отказалась. "Диана в то время была очень крутой, - утверждает Стэплтон. - Я вам столько всего могу порассказать... Когда мы только начали встречаться, то вместе с Джоном Фозергиллом решили сходить на один французский фильм. Маленький кинотеатр был набит до отказа, а какой-то парень уселся посреди четырех пустых мест. Мы хотели сесть втроем, и Дидо попросила его подвинуться, но тот заупрямился и отказался. Тогда она прошипела ему в ухо нечто такое, от чего он просто выпрыгнул с кресла и убежал. Дидо сказала, что если он не подвинется, она вырвет ему яйца".

"Это кажется странным, но я помню, как на некоторые наши свидания действительно приходил Фозергилл, - говорит Роджерсон. - Кроме того, однажды был странный секс втроем, в котором я больше не стала участвовать. Мне всегда нравились эксцентричные мужчины, поскольку все, кого я знала, были совершеннейшими грубиянами, и Джон отлично вписывался в такой тип. Мои братья были психами, и я его понимала. Он всегда был эксцентричным, но его патологии с течением времени только усугублялись, а эта история с Карлом и Даниэль висела на нем тяжким грузом. Я видела человека, который был целиком и полностью подавлен ситуацией, в которой оказался. С другой стороны, Химан Патак был совершенно обычным парнем. Мы со Стивом как-то раз встретили его в автобусе уже после того, как он ушел из группы. Он вообще не хотел говорить о прежней жизни".

В 1983 году Тибет был занят работой над своими песнями. Хотя ему очень хотелось избавиться от выбранного прежде названия *Dogs Blood Order*, он не знал, кто обладает *Current 93*: Бэланс, Хаэман или он сам. Однако к лету 1984-го, когда Хаэман полностью сосредоточился на *23 Skidoo*, а Бэланс работал со Слизи в *Coil*, Тибет решил, что у него есть полное право взять это название, несмотря на свой угасающий интерес к Кроули.

В конце 1983 года Тибет принял предложение использовать дешевое студийное время, чтобы записать "*Maldoror Is Dead*". Для воплощения своих идей он пригласил Стэплтона. В результате в 1984 году вышел *Nature Unveiled*, первый полноценный альбом *Current*. Его темы, взятые главным образом из обширных чтений Тибета об Антихристе, присутствуют и в современных работах *Current 93*. "У меня до сих пор сохраняются те же интересы, - утверждает Тибет, - хотя природа их музыкального воплощения изменилась. Такие композиции, как "*Maldoror Is Dead*" и "*The Mystical Body Of Christ In Chorazim*", не слишком отличаются от того, что я делаю сейчас, в плане силы, эстетики и видения". Запись первой стороны вновь проходила в *The Roundhouse*. "Первые сессии я пропустил, потому что играл в *SPK*, и мы должны были участвовать в телевизионном поп-шоу *The Tube*, - вспоминает Джон Мерфи. - Когда я вернулся, Тибет сыграл мне то, что у него получилось, и в студии я кое-что добавил на своем синтезаторе, а Стэплтон ввел атональные звуки фортепьяно. Кстати, другие музыканты, работавшие тогда в *The Roundhouse*, говорили, что мы звучали как группа сатанистов". Вторая сторона *Nature Unveiled* была записана в начале 1984 года в *IPS* на восьмидорожечном пульте. Звукорежиссер Ник Роджерс был указан как член группы, и Тибет со Стэплтоном настаивают, что он действительно сыграл важнейшую роль. На записи присутствовали Энни Энкзайети, Джон Фозергилл и, необъяснимым образом, Ют из готической группы *Killing Joke*.

"*Maldoror Is Dead*" - композиция, к которой Тибет позже обратится еще раз, организована вокруг простого повторяющегося семпла, где Алистер Кроули поет "Ом". "Я описал это Стиву как гипнотический сон, который начинает ускоряться, когда мы подходим к концу, поскольку в то время я был помешан на апокалипсисе, - вспоминает он. - Мне представлялось, как все словно складывается, крутится быстрее и быстрее, и то же самое происходит с этим треком. Я проиграл Стиву луп и прочел текст. Я подчеркнул, что в начале должно возникать отчетливое ощущение медленного движения, словно во сне. Часто оно действительно бывает очень медленным; жесты людей похожи на движения марионеток, вроде наполнены смыслом, но на самом деле никакого смысла нет. Это как тени на стене, когда горит свеча: они искривляются, искажаются, и все вокруг выглядит значимым и преувеличенным. В финале звуки становятся неистовыми, будто кто-то мешает или сдает карты". Тибет часто описывал Стэплтону то, что он хочет сделать, в образах и картинах, а тот переводил его идеи в звук. Их творческий союз был идеален.

Большая часть материала, вышедшего вслед за *Nature Unveiled*, была создана еще в первую сессию, но атмосфера следующего альбома *Current Dogs Blood Rising* оказалась совсем иной. Если композиции *Nature Unveiled* были плавными и полными достоинства, *Dogs Blood Rising* напоминает амфетаминовый психоз. Такие вещи, как "*Jesus Wept*", создавались Стэплтоном и Роджерсом через активное комбинирование нарезок разных записей. Получившееся обладало неприятной силой, хотя ее обрели не все треки. "*Falling Back In The Fields Of Rape*" без необходимости хулиганистая, с

такими банальными строками, как "Закрой глаза/ Сними с себя ответственность/ Это был не ты", гневно исполнявшимися Стивом Игнорантом, несмотря на эффективное использование фрагментов детских песенок и детских голосов. Тибет заявил себя как Изидор Дюкасс и Христос 777, между образами которых метался в зависимости от жадно поглощаемых книг. Многие упомянутые на альбоме участники просто заходили в студию, не принимая фактического участия в работе. На диске поют Диана Роджерсон, Татита Луис Райзлинг, или Руби Уоллис, ее дочь от первого брака, а также Игс из группы No Defences. "Работая над первыми альбомами Current, я многому научился, - признается Стэплтон. - Когда мы записывались на IPS, я сделал большую часть стороны *Nature Unveiled*. Там были лупы, звуковые текстуры, а ведь раньше я ничем похожим не занимался. Много из того, чему я научился, я использовал на *Homotopy To Marie*. То, что на втором альбоме с нами работал Стив Игнорант, было замечательно. Как Nurse With Wound я гораздо больше ориентировался на Crass, чем на Throbbing Gristle. Они были такими же старыми хиппи, как и я".

После *Dogs Blood Rising* Current 93 и NWW отправились в Европу с серией концертов. Вместе с Энни Энкзайети и D&V в декабре 1984 года они выступили в Амстердаме и Брюсселе. Стэплтон вспоминает это событие как "полный бардак". Тибет играл на клавишах вместе с Nurse и, не будучи великим импровизатором, обратился к заезженным музыкальным цитатам из "К Элизе" Бетховена, что вывело Стэплтона из себя. К тому же, разновидность свободного хаоса, который создавали на сцене Nurse, была очень далека от строгой природы тогдашней музыки Тибета. Помимо него и Стэплтона, в состав Nurse входили Диана Роджерсон, Энни Энкзайети, Тим Спай, а также Пол Доннан, который был с ними "просто ради наркоты". В Амстердаме Стэплтон впервые попробовал кокаин и настолько съехал с катушек, что Тибету пришлось утаскивать его со сцены, поскольку тот ползал по полу и орал в микрофон, когда все давно уже перестали играть. На самом деле свой дебютный концерт Nurse сыграли месяцем раньше, в Брайтоне, вместе с SPK. "Сейчас мне это кажется довольно забавным, - признается Стэплтон. - Мы играли в танцевальном зале в Брайтоне, что было просто нелепо. Вокруг стояли любители диско в клешах, не проявляя к нам никакого интереса. Когда мы закончили, была мертвая тишина. Помню, Диана кружилась по сцене и заворачивала себя в пластик".

Концерты Current длились не более пятнадцати минут. Они включали одновременно множество кассет, где были и деформированные григорианские хоралы, и электронный шум, и традиционная японская музыка. Энди Лич играл на ударных под рев гитарных импровизаций и воющую скрипку Тима Спая, а Тибет пускался в словесные импровизации, основанные на детских песенках и апокалиптических библейских текстах. Хотя реакция на их лондонские шоу была довольно прохладной, европейские концерты оказались более успешными, и каждый вечер на них собирались толпы. В Брюсселе Тибет принес на сцену металлическое распятие, в которое напихал облитую бензином вату, поджег, швырнул его на пол и отпихнул в зал.

Несмотря на разочарование Стэплтона в *Insect And Individual Silenced*, он продолжал работать с Тирлвеллом, который появился на последней пластинке Nurse вместе с Тибетом и Роджерсон. *Brained By Falling Masonry* был посвящен альбому *Cottonwoodhill* легендарной европейской группы Brainticket, напоминающему кислотную галлюцинацию в стиле Funkadelic в сочетании с Faust и женским вокалом Джейн Фри, немного похожим на голос Дианы Роджерсон. Brainticket опубликовали на обложке шуточный совет в качестве предостережения для непосвященных. "После прослушивания этой записи друзья вас не узнают, - заявляли они. - Включайте это раз в день. Ваш мозг разрушится!" Обратившись к ритмам Brainticket, Стэплтон опалил их взрывами электричества, а Тирлвелл ввел свой истерический вокал. "Мы записывались в периоды студийных простоев The Roundhouse, что, по моему тогдашнему убеждению, было для Nurse необычно и довольно престижно, - вспоминает Тирлвелл. - Я никогда не слышал песни Brainticket, и до начала записи мне ее не играли. Мне просто дали листок с текстом и сказали петь. Я еще много лет не слышал оригинала и терпеть не могу там свой вокал, хотя многим он нравится". Кроме того, Тирлвелл обратил внимание на напряжение, постепенно возникшее в студии между ним и Тибетом. "Я никогда не принимал Тибета всерьез, - говорит он. - Наверное, он считает, что я к нему плохо относился, и это, видимо, правда. В то время мне казалось, что он влез в Nurse и всеми силами пытается удержаться; откуда мне было знать, что у него на уме?"

"Я всегда думал, что мы с Джимом ладили, - рассказывает Тибет. - На Бек-руд мы жили практически дверь в дверь, а Дженезис - через дорогу. Он был большим поклонником Стива и его творчества, и Стив отвечал взаимностью, признавая его мастером редактирования и аранжировки.

Однако вскоре выяснилось, что он меня терпеть не может и говорит об этом всем моим друзьям и знакомым. Его ненависть, продолжавшаяся лет пятнадцать, была совершенно непонятной. Стив считал, все дело в том, что они с Джимом были друзьями, а потом пришел я, и мы со Стивом стали неразлучны. Возможно, сейчас эта ненависть поутихла. Пару лет назад, делая с Coil свое первое большое шоу, он какое-то время жил у нас с женой. Тогда я восстанавливался после операции и не мог придти на выступление. Но я видел этот дурацкий комбинезон с блестками, который он носил на сцене и который вешал у двери в свою комнату".

"Запись *Brained By Falling Masonry* была первой, в которой я участвовала, - вспоминает Роджерсон. - Стив работал очень активно, постоянно сидел в студии. Казалось, там он чувствует себя лучше всего. Когда Стив трудится, он весь поглощен делом и точно знает, каким будет результат. Он изменял трек, потом еще, и еще, раз за разом повторяя пленки. Он слушал материал, проходя через одну и ту же фазу в поисках паттернов. Когда записывалась эта пластинка, в студии часто бывал Джим Тирлвелл. Думаю, он действительно хотел стать рок-божеством. Он был просто помешан на себе. Все было для него ступенью, и в конце концов он должен был оказаться наверху. Но все равно в нем было что-то милое".

Тем временем в студии Britannia Row, где записывались Pink Floyd, Бэланс и Слизи трудились над первым диском Coil. Бэланс составил планы для целого ряда тематических выпусков, замыслив серию односторонних дисков, посвященных каждой из планет. Он выискал их каббалистические характеристики, и каждая сессия должна была проходить в соответствующей обстановке. Первая запись 19 февраля 1984 года состоялась под знаком Марса. Бэланс объясняет: "Марс - римский бог весны и войны. Его качества - динамическая энергия в сочетании с необходимой стабилизирующей дисциплиной; если самоконтроля нет, несбалансированная мощь превращается в жестокость и бессмысленное разрушение. Марс - это обожествление сил Человека, которое в том или ином виде можно встретить в любой культуре и по сей день". В результате на Laylah вышел альбом *How To Destroy Angels*, названный "руководством для сверхчеловеческого действия". Запись воплощала стремление использовать звук для целей ритуала и внутреннего укрепления. Молитвенная атмосфера альбома далека от любых представлений о развлечении. Явный гомоэротизм названий сходу навлек на них неприятности: Rough Trade отказались иметь с ними дело, решив, что на альбоме выдвигается мысль о мужском превосходстве, несмотря на то, что его делали геи. Бэланс и Слизи набросали общую структуру с расписанием того, когда должны были происходить определенные вещи, и арендовали 12 гонгов, расставив их в студии вместе с парой трещоток, разрисованных сигилами. Чтобы обеспечить максимальную силу, Coil решили, что обстановка должна быть исключительно мужской. По их просьбе здание во время записи покинули все люди. Такое поведение безусловно внесло свой вклад в дурную репутацию группы и недоверие со стороны Rough Trade.

*How To Destroy Angels* представляет собой галлюциногенную фугу из звуков гонга, сегодня звучащую столь же стихийно и сверхъестественно, как и в то время. Альбом был выпущен на одностороннем диске; другая сторона называлась "Absolute Elsewhere" и должна была напоминать по виду одно из магических зеркал, через которые Джон Ди, маг елизаветинской эпохи, беседовал с ангелами. Звукозаписывающая компания сделала несколько попыток, прежде чем у них все получилось. Они думали, что ошибаются, и на первых вариантах диска имелись тона и дорожки; лишь потом вторая сторона была сделана чистым зеркалом. Оформление альбома предрекало портал, изображенный на обложке альбома *Time Machines*. "Не знаю, почему это так меня привлекает, - говорит Бэланс. - Это единственная область жизни и работы Ди, которая мне интересна: драматические, динамические отношения между ним и Эдвардом Келли. Что там происходило?". Притягивали Бэланса и точные систематические методы, которыми Ди и Келли пользовались в своих исследованиях реальности ангелических существ. Келли был необразованным человеком, но во время совместных сеансов употреблял язык, обладавший логичной грамматической системой - енохианский, - беря его словно ниоткуда. Он уговорил Ди позволить ему спать с его женой. Coil позаимствовали небесную монаду Ди, одиночную сигилу, представляющую весь спектр астрологических, алхимических и каббалистических идей. Она заключает в себе символы всех планет и зодиакального знака Овна, чьим атрибутом был огонь, связывая себя тем самым с алхимическим процессом. В монаде присутствуют священные формы треугольника, круга, квадрата и креста. Фрэнсис Йейтс, ученая и розенкрейцер, утверждает, что в рамках ренессансного герметизма монада рассматривалась как магическая эмблема, чье "объединенное оформление важнейших знаков", наполненное небесными лучами, оказывало дополнительное "объединяющее влияние на

душу". Другими словами, монада дарила вам Равновесие.

"Я воспринимаю музыку в контексте ритуала, - утверждает Бэланс. - Я читал 777 Кроули и другие похожие тексты, чтобы найти там музыкальные параметры. Все это не слишком отличается от того, что делал Джон Кейдж, когда бросал камни в сетку и извлекал из этого музыку. Здесь я вижу возможность подстегнуть себя, а материал Ди и Келли очень вдохновляет. То, что, по их утверждениям, они общались с ангелами - прямая параллель с современным помешательством на пришельцах и поисках внеземной жизни. Это перенос старых идей на почву современной культуры. Но Джон Ди и его занятия - лишь крючок, на который можно что-то повесить. Мы хотели творить музыку, и когда в процессе творчества развивалась какая-то тема, мы представляли некоторые ее положения и следовали им, если люди откликнулись".

"Дело не только в человеческой реакции, - говорит Слизи. - Наша музыка в большей или меньшей степени творится в измененном состоянии сознания. Я имею в виду, что мы выходим в иное ментальное пространство. Насколько мне известно, так происходит у всех композиторов, но я могу опираться лишь на собственный опыт. Пространство ума, в котором вы находитесь, когда пишете музыку, возникает либо под воздействием ритуалов, которые в тот момент проводятся, либо идей, пришедших вам в голову, либо чего-то, что с вами происходит во внешнем мире. Мы пытаемся создать определенное ментальное пространство, состояние или идею, откуда рождается музыка, и говорите ли вы о неких алхимических представлениях или выполняете ритуалы перед началом работы, все это, в принципе, одно и то же".

В 1984 году, к моменту издания первого полноценного альбома *Coil Scatology*, любовь Бэланса к сюрреалистам, особенно к Сальвадору Дали и его параноидно-критическому методу, пробудилась вновь. Этот метод идеально вписывается в практику *Coil*, поскольку и *Coil*, и Дали стремились дискредитировать реальность через целеустремленное исследование иррационального. Они стимулировали способность мозга порождать бредовые и галлюцинаторные явления, питая его интересующей информацией, будь то атрибуты Марса или детали оккультной миссии Ди и Келли. Бэланс собрал огромную коллекцию книг и альбомов Дали, прекрасно понимая, что за фасадом эксцентричного сюрреалиста крылся сложный концептуальный лабиринт. Дали интересовали частицы неощутимого, и позже этот интерес выразился в деталях его картин: полузабытые места, железнодорожные станции, святые в виде мух. По мере текстурного усложнения музыки *Coil* выработали собственную сеть культурных взаимосвязей и точек отсчета, когда мельчайшие детали отсылали вас к чему-то другому и заставляли смотреть глубже.

*Coil* до сих пор вовлечены в спор о правах и деньгах от *Scatology* и *Horse Rotorvator* со Стиво, главой лейбла *Some Bizarte*, где вышли эти альбомы. В 2001 году *Coil* переиздали их на собственном лейбле в серии "Стиво, заплати, что должен". Однако тогда *Some Bizarte* отлично подходил для работы с *Coil*. "В здании, где располагался их офис, была интересная культурная атмосфера, интересные люди, связанные с этой культурой - например, *Neubauten* и Марк Алмонд, наши друзья, - говорит Слизи. - В то время мы не замечали отрицательных сторон человека, вставшего в центре этой культуры". Бэланс продолжает: "У нас было джентльменское соглашение, по которому мы можем расстаться с *Some Bizarte* и забрать с собой наши записи. Это был период неопределенности, поскольку мы ничего не подтверждали и не подписывали никаких контрактов. И когда через десять лет я решил, что пришла пора забрать оттуда нашу работу, у Стиво ее не оказалось: он утверждал, что обладает мастер-записями на постоянной основе. Я ничего такого не подписывал и никогда не подпишу. Дело принципиальное, и он от нас просто так не отделается - мы никогда не отступимся, потому что это наше творческое наследие".

В работе над *Scatology* состав *Coil* пополнился новыми членами группы. Помимо шутника и провокатора Бойда "Non" Райса, которого Слизи знал еще с тех пор, как в конце семидесятых тот помогал *Throbbing Gristle*, в их ряды ненадолго влился Гевин Фрайдей из ирландских андрогинов *The Virgin Prunes*. Бэланс дружил с Фрайдеем со времен интервью для *Stabmental* и до сих пор остается большим поклонником этой группы. "Мне нравилась их кошмарная наивность, - говорит Бэланс. - Они всегда говорили, что "не с пальмы слезли", но создавалось впечатление, что так оно и есть. Они походили на взбесившихся детей и до смерти пугали народ своим антуражем. Со времен панка я не видел ничего подобного. Панк был явлением просчитанным, отвратительным и дорогим, а это - подлинные дублинские сокровища, женщины среднего класса, одетые как женщины среднего класса". Но самым важным пополнением оказался Стивен Трауэр, который взошел на борт в качестве полноценного участника после того, как отправил Бэлансу и Слизи письмо, рассказав,

насколько сильно он нуждается в интеллектуальной компании, живя в маленьком городишке Уэйнфилде на севере Англии. "Он хотел переехать в Лондон, - говорит Бэланс. - Мы со Слизи уже долго работали вместе и решили, что имеет смысл добавить в нашу компанию нового человека. Он был очень резким, вроде Марка Смита - использовал язык как оружие. Я прозвал его Уиндхем в честь Уиндхема Льюиса, издававшего *Blast*, потому что он говорил точно так же. Мне нравятся языковые игры, и в студии из них многое родилось".

Их первый контакт случился благодаря общей любви к фильму Анджея Жулавски "Одержимая" и работам Дэвида Линча. Бэланс и Слизи немедленно предложили встретиться. Трауэр отлично сознавал "плотское любопытство", скоро возникшее в письмах обеих сторон. "Не было никаких неловких попыток соблазнить в прямом смысле этого слова, - утверждает он. - Заигрывание имело форму реплик в сторону, и хотя я прекрасно все понимал, это являлось лишь добровольным дополнением. Думая о нашей переписке сейчас, я удивляюсь, насколько знающими были мои письма; наверное, дело в том, что у нас схожие вкусы и подходы к объектам нашей страсти. Даже когда я начал лучше понимать цену, которую имеют возраст и внешность, у меня все равно оставалось желание наладить контакт, преодолевавшее все эти условности. В одном письме Слизи я переживал по поводу того, что хотя мы могли сексуально эксплуатировать аудиторию через музыку, вряд ли ее можно было вовлечь в наше собственное поле экспериментов. Конечно, эстетика RTV - по крайней мере, отчасти, - была связана с интересами и желаниями Слизи. Уверен, что религиозный, аскетический аспект более важен для Джenezиса, и хотя это могло каким-то образом интересовать и Слизи, образ аколита RTV вряд ли сочетался с игривыми сексуальными фантазиями. Позже, когда мы обсуждали эти идеи с Coil, все проходило на уровне развлечений, взаимного удовольствия от обыгрывания "коварства" тех групп, которые пытаются соблазнить своих поклонников. Конечно, любые реальные возможности были бы использованы, но чаще это оставалось просто игрой".

Впервые Трауэр встретил Бэланса 1 августа 1984 года, когда RTV сопровождали выступление писательницы Кэти Акер. Бэланс и Трауэр продолжили общаться после шоу; к ним присоединился приятель Трауэра Тайни, с которым он образовывал группу Possession. Позже Тайни возглавил индигруппу Ultrasound. Трауэр помнит Бэланса как слегка взволнованного и не вполне от мира сего. "Мое восприятие было тогда на глупом, несерьезном уровне, где возникали невероятные фантазии о том, как могут жить изгои цивилизации, - рассказывает Трауэр. - Бэланс и Слизи жили в Чизвике, и их дом оказался не похож ни на один, виденный мною раньше. В некоторых комнатах действительно было жутковато, но я уже начал знакомиться со своими темными аспектами, и ощущения личной угрозы не возникало. Позже я видел, как боялись приезжавшие туда журналисты, полагая, наверное, что их собираются затащить в спальню и принести в жертву огромному фаллическому козлиному богу".

Восстановление - вечная составляющая творчества Coil, и *Scatology* затрагивает такие темы, как алхимия, де Сад и "сексуальные эксперименты в Марокко". Альбом был создан в состоянии, которое Бэланс называет "амфетаминеманией". Испражнения и их трансформация как предмет и метафора алхимических экспериментов над первичными шумами через ритуал никогда еще не воплощались так полно. "Мы начинали работать дома, на Fairlight Two, - вспоминает Бэланс, - точно так же, как и Кейт Буш. В то время я очень ею увлекался. На альбоме это заметно, если вы взглянете в его структуру. Мне казалось, она каким-то образом стащила мои идеи. В своих блокнотах - дело было в 1982 году, когда вышел *The Dreaming*, - я записывал песни, а когда услышал *The Dreaming*, они все оказались там. Возможно, дело было в каком-то параллельном психическом пространстве".

К тому времени, как в группу вошел Трауэр, запись *Scatology* шла полным ходом. Они уже записали "Ubu Noir", "Tenderness of Wolves" (с Гевинном Фрайдеем, певшим собственный текст), "The Sewage Worker's Birthday Party" и "Cathedral In Flames". Единственный трек, в работе над которым принимали участие все трое - "At The Heart Of It All", нежная, но мощная инструментальная композиция, где кларнет Трауэра сплетает извилистую мелодию на фоне синтезатора Бэланса и фортепиано Слизи. "Казалось, я записывал на пленку собственный дух, - вспоминает Трауэр. - Не было никакого осознанного намерения. В нашем ансамбле чувствовалась хрупкость, но хрупкость необычная - в ней была сила и уверенная мягкость, сочетание, которого сложно достичь специально. Такое впечатление, что собственные аккорды застали нас врасплох, и все же во время записи мы смогли избежать чрезмерного контроля". Дерек Джармен использовал эту музыку как саундтрек к своему фильму *The Angelic Conversation*, но на *Scatology* к ней добавились мощные аккорды Джима Тирлвелла и некоторые сэмплы Слизи. На "At The Heart Of It All" часто не обращают внимания,

уделяя его другим, более ярким и характерным композициям, однако это подлинное предвидение. Нечто вроде живого ченнелинга в студии стало позднее традиционной практикой Coil. Какие-то треки вышли слабее. "The Spoiler", хаотическая смесь барабанного боя, декламаций и взвинченного шума кажется бесцельной и перенапряженной, тогда как "Clap", дерзкий выплеск яркой энергии, представляет более успешную реализацию тех же идей. "Solar Lodge" возвращает слушателя к экспериментам *How To Destroy Angels* благодаря синестетическому использованию текстур, образующих огромное звуковое пространство. Однако в целом *Scatology* звучит скорее как проба пера. Бэланс ищет свой голос, а Слизи разбирается, как лучше применить техники, которые он развивал с Throbbing Gristle и PTV. В результате были созданы треки, которыми чрезмерно восхищаются, и к этим ярким композициям часто имел отношение Тирлвелл. "Он добавлял к музыке карикатурное измерение, - вспоминает Трауэр. - Лично мне это не всегда нравилось; здесь присутствовал дух рок-н-рольной пародии в стиле Вегаса и Ангелов Ада, и хотя это увязывалось с определенной атмосферой, присущей Coil, меня такой подход не убеждал. Но Тирлвелл был забавным, с ним было легко и весело. Он реагировал на случайное замечание и рождал целую вереницу мыслей, не обязательно с каким-то результатом - просто потому, что все мы взаимодействовали на одном и том же серьезном и одновременно эксцентричном уровне. Во время записи он был как член группы, даже в большей степени, чем я. Он обладал гибкостью, которая необходима, если вы хотите помочь кучке своенравных личностей пройти через испытания, которые они сами же себе и придумали, давая советы или продвигая собственные идеи, настойчиво, но без раздражения или пустой траты времени в случае серьезных разногласий. Кроме того, Тирлвелл был страшным пьяницей, осушая любые бутылки, попадающие в поле его зрения, и способный работать даже после пол-литра водки. Были моменты, когда он чувствовал в Бэлансе и Слизи некоторую неуверенность и выступал с собственными предложениями; одни из них были заброшены, не получившись, другие сохранились, поскольку Джим мог быть достаточно убедительным и умел настоять на своем".

"Над своими идеями Слизи всегда работал в уединении, даже без Бэланса, - продолжает Трауэр. - Часто он разрабатывал эти потрясающие идеи дома, а потом играл их, сперва, разумеется, Бэлансу, после чего они испытывали их на мне, когда я заходил в гости. Я честно говорил, если мне что-то казалось слабым, и безоговорочно восторгался тем, что нравилось. Так мы взаимодействовали друг с другом в первый год. Помню, как Бэланс и Слизи играли мне самые первые варианты композиций, позже вошедших на *Scatology*, и как я был потрясен "Ubu Noir", очень ее хвалил, думая, что они плохо представляют, чего достигли". "Ubu Noir" - одна из самых сильных композиций ранних Coil с серией причудливых, постепенно набирающих силу лупов. Сочетание пронзительных труб с барабанным боем составляет основу большинства композиций первых двух альбомов. "Они совсем недавно покинули PTV, и Слизи впервые писал музыку самостоятельно, без Джenezиса, так что, хотя у них была воля и вера в себя, мнение человека, чей вкус они уважали, кто был молод и достаточно высокомерен, чтобы не бояться говорить правду, очень их поддерживало, - говорит Трауэр. - Думаю, поначалу они немного тревожились, особенно Бэланс, на котором лежало бремя вокала и написания текстов. А Слизи должен был отойти от своего концептуального сотрудничества с Джenezисом, рождать и самостоятельно воплощать в жизнь собственные идеи. Throbbing Gristle и PTV были наполнены идеями Слизи, переплетенными, однако, с доминантным эго Джenezиса, поэтому, даже если Слизи дергал в этих группах за ниточки и выступал с плодотворными советами, Coil был его дебютом как открытой творческой силы, без главенства Джenezиса". "Panic" сделали синглом, а 12" содержит похоронную кавер-версию Coil песни "Tainted Love" группы Soft Cell. Это одна из наиболее душераздирающих вокальных партий Бэланса, где оригинальная песня Soft Cell превращается в оплакивание многочисленных жертв СПИДа. Весь доход от продажи диска был направлен в фонд Терренса Хиггинса. В клипе на песню появляется Марк Алмонд, изображающий ангела смерти. Изначальная идея состояла в использовании сорока тысяч мух, которые ползали бы по нему, но когда мух привезли из Лондона, почти все они погибли, и пришлось довольствоваться кучкой сонных остатков. Начав собирать видео, Музей Современного Искусства в Нью-Йорке сделал "Tainted Love" одним из первых своих приобретений.

"The Sewage Worker's Birthday Party" свидетельствует об изобретательности Слизи. Эта образная звуковая композиция, где электронные звуки каплют, словно вода из-под крана, и вновь бьют барабаны, появилась на свет благодаря истории из шведского журнала *Mr SM*. Несмотря на незрелость, *Scatology* обладал жесткостью и силой, так что этот альбом до сих пор вызывает у слушателя некоторый дискомфорт.

Если бы Бэланс настоял, их первый альбом мог бы называться *Funeral Music For Princess Diana* ("Похоронная музыка для принцессы Дианы"). "Это одна из тех вещей в истории Coil, за которые я себя виню, - признается Слизи. - С самого начала нашей работы Бэланс пытался убедить меня, что нам надо сделать альбом, который назывался бы *Funeral Music For Princess Diana*". Когда Бэланс посоветовал это название вместо *Scatology*, Слизи ответил, что это слишком опасно. "Он убедил меня отказаться, - говорит Бэланс. - Мы перебрали много названий. Недавно умерла Лора Эшли, и мы думали назвать его *Laura Ashley Has Fallen Down Stairs* ("Лора Эшли упала с лестницы"). Другим вариантом было *Big Knobs and Broomsticks*, но *Funeral Music For Princess Diana* возникло вдруг, словно ниоткуда". Хотя по сути название было взято у Генри Перселла и его *Funeral Music For Queen Mary*, Бэланс в конце концов решил, что оно неизбежно - и несправедливо, - будет восприниматься как анархо-панковское заявление. "Жаль, что я недостаточно доверял его видению, - жалеет Слизи. - Бэланс довольно часто подглядывает в будущее".

## 6. Любовь всерьез

"Пусть гордецы и пуритане бессознательно поклоняются Сатане; они поймут свою ошибку, поскольку никто не может основывать свою жизнь на отрицании".

- Ральф Николас Чабб

"Я здесь, чтобы спасти Англию, и мой дух не найдет покоя, пока свинья коммерции не падет с утесов Дувра".

- Ральф Николас Чабб

Когда Coil начали работать как группа, а не просто как Бэланс, Слизи и приглашенные музыканты, Стив Трауэр совершил прыжок веры и переехал в Лондон. Свой вклад в это решение внесли предлагаемые столицей сексуальные перспективы. "Когда я впервые приехал в Лондон, то на полном серьезе спросил у Слизи, сколько мне надо платить проституткам, и где я могу их встретить, - краснеет Трауэр. - Мне было двадцать, я выглядел на семнадцать и чем-то сам был похож на них, однако полагал, что мне надо будет платить за секс. Когда мне объяснили, что я могу пойти в гей-клуб и легко найти там кого-нибудь бесплатно, причем делать это регулярно, я был потрясен! Я начал ходить туда вместе с Бэлансом, в 1984 - 1985 годах периодически приезжая в Лондон на выходные или пару недель, и вскоре стало ясно, что лондонские приключения гораздо соблазнительнее, чем жизнь в скучном северном городишке".

Через несколько недель после встречи с Бэлансом Трауэра представили Дереку Джармену, и тот предложил ему сделать следующий шаг. "Я очень любил кино и обрадовался знакомству с Дерекком, - рассказывает Трауэр. - Когда мы встретились, я видел только один его фильм, *Себастьян*, который мне не понравился, но после пары дней в его компании я был в полном замешательстве. Дерек оказался замечательным, щедрым, вдохновляющим человеком, и я отправился в кинотеатр посмотреть другие его фильмы, *Буря* и *Юбилей*. Я боялся, что они тоже мне не понравятся, но был приятно удивлен. *Юбилей* вообще привел меня в восторг, однако Дерек самокритично сказал, что его лучшие работы - не художественные фильмы, и для него гораздо важнее эксперименты в формате "Супер-8". Это было еще до появления волны режиссеров, начавших работать в том же стиле; Дерек послужил для них вдохновением. Для серьезного кинорежиссера непросто было взять и сказать, что его короткометражные фильмы с почти нулевым бюджетом, снятые в самом дешевом формате, и есть настоящая работа, а "большие" фильмы - просто дополнение. Было ясно, что так оно и есть, что это не поза. Он оказал на меня большое влияние, не только через свое искусство, но и как личность. Я вырос в среде, где страсть была редкостью, и встретил уникального, веселого, живого, чуткого человека, который доказал, что искусство и жизненная целеустремленность способны изменить все".

Постепенно Трауэр все активнее вовлекался в работу Джармена, сыграв в трех его фильмах: *Imagining October*, *The Last of England* и *Караважо*. Coil работали над саундтреком к *The Angelic Conversation*, первому полнометражному экспериментальному фильму Джармена, который был снят на видео и в формате "Супер-8", а затем переведен на пленку 35 мм. Озвученный актрисой Джуди Денч, читающей сонеты Шекспира, *The Angelic Conversation* представляет собой "поэтическую

грезу", по словам режиссера, рассказывающую о судьбах двух влюбленных молодых людей. Самым трогательным в фильме можно назвать его экранное воплощение очарованной невинности. В массовой культуре невинность редко ассоциируется с гомосексуальной любовью; общественная мораль всегда рассматривает ее как нечто разрушительное и извращенное. Обращение Джармена к этому качеству делает ленту невероятно волнующей. Название фильма намекает на общение Джона Ди и Эдварда Келли с ангелами на их древнем языке и вызывает в памяти цель магической системы Алистера Кроули, которую тот заимствовал из "Книги священной магии Абрамелина": познание и разговор со священным ангелом-хранителем.

Сотрудничество началось с того, что Джармен предложил Соil сделать саундтрек к своему уже законченному фильму, где показан разрушенный купол в Риме на фоне лица билетера в Институте современного искусства. "Смотреть это было невозможно, - говорит Слизи, - и мы ответили, что да, мы хотели бы сделать музыку к твоему фильму, но сними что-нибудь другое, желательно получше. Он так и сделал. Когда Дерек все переснял, мы пошли в студию и все сыграли в живую". Работали они практически без денег. Плеск воды в фильме записан, когда Джармен параллельно с происходящим на экране моет в тазу руки и ноги Бэланса.

Бэланс и Слизи утверждают, что они в большей степени поклонники самого Джармена, нежели его работ. Его видение английскости сильно отличается - сексуально, политически и артистически, - от того, что предлагает массовая культура, и то, как его фильмы изображали эту тайную историю, принесло множество плодов. "Когда мы делали *The Angelic Conversation*, он вдруг подарил мне первое издание "Книги наслаждений" Остина Османа Спэра, - вспоминает Бэланс. - Я понятия не имел, что он о нем знает. Конечно, он был в курсе, что я увлекаюсь Спэром, но Дерек и сам отлично разбирался в магических традициях и системах. У него была странная библиотека - крошечная комната с полками, между которыми едва можно было протиснуться, и потайная секция, где хранились всякие вещи типа уникальных алхимических трактатов в пергаментных переплетах. Не знаю, откуда он только их брал". Джармен очень увлекался графической поэзией, особенно Домом Сильвестром Уэдаром, поэтом-монахом, который провел большую часть жизни в аббатстве Принкнэш в Глостершире и работал с печатной каллиграфией, творя визуальные дзен-структуры в стремлении выразить невыразимое. Джармен то и дело убеждал Бэланса отправиться в монастырь и поглядеть с ним.

Слизи убежден, что гомосексуальность Джармена, неотъемлемая часть его бытия, позволяла режиссеру видеть мир гораздо более сложным образом, чем это свойственно гетеросексуальному художнику. Как гомосексуалист он напрямую сталкивался с той ложью, на которой была основана общепринятая английская культура, и понимал, что существует множество ее областей, которые либо сознательно игнорируются, либо отрицаются. Действительно, в искусстве есть сугубо гомосексуальный слой, последовательно скрываемый от глаз большинства. Одним из побочных продуктов работы Джармена и Соil оказалось раскрытие этого мятежного субкультурного течения. "Думаю, у геев есть определенное преимущество: когда они понимают, что они геи, это становится для них ощутимым доказательством того, что мир не таков, каким его все представляют, - рассуждает Слизи. - Возможно, эта черта, эта способность была только у людей, чья юность пришлась на время между 1960 и 1985 годами; потом возникла массовая гей-культура, и когда я смотрю на современную молодежь, то вижу, что они не считают себя другими. На самом деле нам повезло, и это одна из причин, по которой мы сразу же ощутили внутреннее единство, встретив Джармена. То же было и с Берроузом - с первых страниц его книг мы понимали, что в них есть нечто общее с нашим опытом, что-то глубокое и очень важное".

Концепция "отклонений" - главная для Соil как для художников; они сознательно работают на грани социальной дозволенности. Через творческие отклонения они нашли собственный голос, необходимый для развития мощного художественного видения. "Найти собственный голос означает понять, что вы не говорите то же самое, что и все остальные, - объясняет Слизи. - Очень важно, если ваше творчество становится уникальным". Такие художники, как Берроуз и Джармен, доказали, что можно оставаться верными себе, следовать собственным убеждениям. "Это как если вы хотите открыть капот и разобраться с двигателем - изменить себя, изменить свое сознание, или хотя бы быть собой на публике, - добавляет Бэланс. - Очень важно, когда есть примеры людей, ведущих себя независимо, будь то крайность или обыкновенное поведение. Что делал Берроуз? Просто был собой. В этом много резонирующей силы, и она чувствуется до сих пор".

Слизи познакомился с Берроузом в 1977 году, работая над дизайном магазина VOY в Лондоне.



Оказавшись по делам в Нью-Йорке, он посетил Берроуза в Бункере, бывшем здании Ассоциации молодых христиан на Бауэри, показал ему снимки своей витрины и предложил включить их в книгу фотографий, которую тогда составлял Берроуз. Свое соглашение они закрепили, распив бутылку водки. Через два года, уже будучи участником TG, Слизи вместе с Пи-Орриджем приехал в новый дом Берроуза в Лоуренсе, в штате Канзас, чтобы покопаться в его архиве звуковых экспериментов - гряде катушек, хранившихся в коробках из-под обуви. В 1981 году самый интересный материал был издан под названием *Nothing Here Now But The Recordings* на Industrial Records. "Берроуз - первый писатель, который показал мне, что можно иметь моральную и философскую систему, находящуюся за пределами общественной нормы и при этом работоспособную и осмысленную, хотя во многом завязанную на сексуальности, - говорил Слизи Бибе Копфу (Крису Бону) в 1997 году. - В то же время она касалась политики, отношений и многого другого. Все его существование было снаружи, за пределами, и то, что он мог так жить и писать об этом, оказало на меня невероятно влияние". Копф поинтересовался, как бы он определил моральную и политическую систему Берроуза. "Это отрицание всего, что связано с христианством, средним классом и гетеросексуальностью, - убежденно отвечал Слизи. - Но для меня большую роль в его работе играло то, что при полном отрицании гетеросексуальности и отношений он замещал их чем-то, что было полностью его... как будет прилагательное от *пан?*". Бэланс предложил ему несколько вариантов: "Пан - пандрогинный, пандрогинность?". "Неважно, - продолжал Слизи, - в общем, чем-то своим, абсолютно никак не связанным с американским гомосексуальным образом жизни, который в последние годы стал доминировать, являясь при этом ограниченным, подконтрольным и ущербным. Американцам приходится непросто - их культура очень гомофобная и фанатичная, - но инструменты, которые они используют для борьбы, приобрели вид конформизма и уступок, что с моей точки зрения говорит о полном поражении".

"Мое восприятие работ Берроуза, - продолжает он, - заключается в том, что всё в его книгах происходит в духовном мире, где нет самосознания, интеллектуализации или настоящего времени. Время, в которое происходят события, не есть уничтожающая реальность настоящего. Это иное пространство, то время, в какое вы существуете, когда охвачены сексуальной страстью, поскольку все, что вами тогда руководит, не-мыслимо; оно принадлежит физической и эмоциональной сфере. Мне кажется, это время наилучшего секса, когда вы полностью поглощены эротизмом, и ваше поведение далеко от поведения какого-нибудь бухгалтера из Бекслихит. Это поведение человека, чье бытие источает сексуальность, потребность и желание, и именно такое время мы используем, когда записываем музыку, поскольку лишь в этом случае рождается страстная, инстинктивная и бездумная связь с предметами, создающими звук".

Coil возобновили дружбу с Берроузом в 1992 году, когда Слизи работал с индустриальными рокерами Ministry над клипом к их синглу "Just One Fix". Группа спросила, может ли Слизи пригласить Берроуза сняться в паре сцен, и когда тот согласился - исключительно ради денег, - Coil воспользовались возможностью навестить его и сделать собственные записи. Бэланс попросил Берроуза прочитать текст, состоящий из слов и фраз, которые они смогли бы использовать как конструктор, создавая различные смысловые комбинации. Им хотелось иметь возможность делать с этими записями что угодно. "Он был очень обаятельным, - вспоминал Слизи. - Похож на нас в своем нежелании много общаться, хотя с удовольствием пригласил нас в дом, следил за тем, чтобы у нас было что выпить, но говорил мало. Просто сидел и наблюдал за своими кошками. Это не означало недружелюбия - скорее, его поведение можно описать как шаманское. Я иногда с ним разговаривал, но только в исключительных случаях".

"В четверг вечером, по возвращении из клиники в Канзасе, где он получал свой метадон или героин, Берроуз танцевал как ребенок, пел песни о любви к астронавтам, - добавляет Бэланс. - Тогда он был великолепен. Его общительность находилась в прямой зависимости от времени, прошедшего с вечера четверга". Бэланс привез с собой книгу *Кот Внутри* и попросил автограф. Берроуз подарил ему ус своего кота, положив его на первую страницу.

Несмотря на отсутствие интереса Стэплтона к собственному продвижению - а может, именно благодаря нему, - к 1985 году культ Nurse достиг международного масштаба, и по всей Европе начали возникать группы, работающие на той же сюрреалистической немзыкальной основе. Одной из первых стала Hirsche Nicht Aufs Sofa Кристофа Химанна и Ахима Флаама, название которой неправильно переводят как "Мышь без дивана". Они тоже встретились в музыкальном магазине, как Стэплтон с Фозергиллом. Флаам и Химанн разговорились над коробками с уцененными пластинками

в магазине родного города Аахен в Германии, обнаружив общий интерес к Throbbing Gristle и Pere Ubu. Флаам только что приобрел клавиши Korg MS-20 и сразу же пригласил Химанна на запись. "Я сказал: "Я ведь ничего не умею, никогда этим не занимался, - вспоминает Химанн. - А он говорит: "Да кого это волнует, давай просто запишем". Нас вдохновляла работа Слизи в TG, особенно его использование пленок, записей реальных людей в странных ситуациях. Мы пытались это повторить, но безуспешно. Нам не удалось сделать никаких интересных записей, хотя мы целыми днями ходили и искали сюжеты. Несколько раз дело едва не кончилось дракой".

"Нам очень нравились Whitehouse, - продолжает он, - но когда мы услышали *Insect And Individual Silenced*, все встало на свои места. Это единственный диск, который тогда можно было найти в Германии, но он невероятно интересный, поскольку в нем не было очевидной темы. Throbbing Gristle и Whitehouse имели явные темы, но Nurse обладали какой-то тайной, и это, мне кажется, привлекало к ним людей. Кроме того, обложка была великолепной, и вы задумывались: почему они это делают, что это вообще такое?" Nurse в их сознании быстро заменила Whitehouse и Throbbing Gristle, и как только Химанн и Флаам добрались до первого альбома группы, они начали следовать сопровождающему его списку, внимательно знакомясь с историей германского рок-подполья. Немцы довольно часто обнаруживали свои андеграундные корни благодаря иностранцам.

Химанн вступил в переписку с Уильямом Беннетом после того, как наткнулся на старый выпуск *Kata* и решил присоединиться к недолго существовавшей политической партии Беннета NUPA. Он послал свое фото, но Беннет вернул его, сказав, что тот опоздал. NUPA была делом 1982 года. "Мы с Ахимом думали, что образность Whitehouse была шуткой, - говорит Химанн. - Все, кто действительно хотел донести свое послание, имели бы иную музыкальность. Они были бы похожи на Малера или, например, на Queen, чтобы привлечь людей. Казалось совершенно очевидным, что этот осиный шум не использовался для манипуляций. Это юмор, шутка на грани, которую никто не решается рассказать". Химанну особенно нравились *Dedicated To Peter Kurten* 1981 года и трек "DOM", который он выбрал в качестве названия для собственного лейбла. Также Беннет дал Химанну адрес Стэплтона. Тот немедленно послал письмо, спросив Стэплтона, не мог бы он прислать ему какой-нибудь трек для сборника *Orhenschrauben*, дебютного выпуска Dom. "Я помню день, когда получил первое письмо от Стива, - рассказывает Химанн. - Он писал, что с радостью пришлет мне трек, и что сейчас как раз работает над одним, "The Poo-Poo Song". Кроме того, он спрашивал, не нужна ли нам помощь с обложкой. Трек, который он прислал, был замечательным, как и иллюстрация". Следуя традиции сборников United Dairies - таких, как *An Afflicted Man's Musica Vox* 1982 года, где помимо Nurse были Foetus, АММ и Anima, - *Orhenschrauben* пытался соединить европейский, британский и американский авангард. К Whitehouse, Current 93 и Nurse присоединились Organum, The New Blockaders и Vagina Dentata Organ, немецкая фри-электронная команда P16 D4 и психотическая американская нойз-группа The Haters.

После выпуска альбома Химанн и Стэплтон регулярно переписывались. В апреле 1985 года, после приглашения в Аахен, Стэплтон и Дидо появились у дверей родительского дома Химанна безо всякого предупреждения и остались на три дня. Они хотели его удивить, и к счастью, родители Химанна были в отпуске. Стэплтон привез ему подарок - пленку с недавно законченным альбомом *Sylvie & Babs Hi-Fi Companion*. На самом деле причиной их поездки в Германию было желание записать этот диск по технологии Direct Metal Mastering.

*Sylvie & Babs Hi-Fi Companion* выделяется в каталоге ранних Nurse своей легкостью, изображая выдуманную пару симпатичных девушек и являя собой пародию на диски с легкой музыкой, которые продавались со скидкой в 70-80-е годы. На этом альбоме Стэплтон стремился создать совершенно иную музыку. Первоначально он не собирался играть сам, но, оказавшись в студии, не смог удержаться. "Я хотел сделать пластинку, которая была бы словно украдена с пластинок других людей, - говорит он, - и тогда обнаружил, что мне действительно нравится легкая музыка. Я копался в коробках, искал всю эту фигню, а потом слушал ее, чтобы найти кусочки, которые мне понравятся. К моему ужасу, мне нравилось все! Я даже купил пластинку Джеймса Ласта!" Со звездным составом в лице Джима Тирлвелла, Дэвида Тибета и Карла Блейка *Sylvie & Babs Hi-Fi Companion* звучит как сочетание Stock, Hausen & Walkman и Джона Освальда. Его пьяные ленивые гимны переработаны вяло, сопровождаясь умирающим кваканьем электричества. Финальная вечеринка с коктейлями и виски.

Хотя они мельком виделись на "Равноденствии", с Бэлансом Стэплтон познакомился вскоре после завершения *Sylvie & Babs*, однако на альбоме Бэланс указан как участник. "Я встретился с ним в Heaven или каком-то другом кошмарном клубе, - объясняет Стэплтон. - Он подошел и сказал, что

уже несколько лет хотел со мной познакомиться. Думаю, мы встретились в туалете. Его все встречают в туалете. Мы пожали друг другу руки, и он спросил, над чем я сейчас работаю, и я сказал, что только что закончил альбом, в котором поучаствовали 40 человек. Он спросил: "А я могу поучаствовать?" Я ответил: "Альбом закончен". Он сказал: "Знаю, но может, ты все равно меня упомянешь?" Я ответил: "Ну ладно". Так мы с Бэлансом и встретились.

*Sylvie & Babs* - первое сотрудничество Стэплтона с Эдвардом Ка-Спелом из группы звуковых сюрреалистов *The Legendary Pink Dots*. Стэплтон начал общаться с Ка-Спелом еще подростком, когда они оба принимали участие в экспериментальном музыкальном фэнзине *Aura*. "На тот момент мы встречались несколько раз, - говорит Стэплтон. - Ка-Спел очень странный, рептильный парень, и он не меняется, он всегда будет моим другом. Мы можем год не разговаривать, но всегда возвращаемся к тому, как общались все прежние годы. Мы хорошие друзья".

Тем временем Стэплтон и Тибет выдумали новое географическое место, бар Мальдорор, ставший основой одной из наиболее люциферианских работ *Current*. Прославил его альбом 1985 года *Live At Bar Maldoror*, который, несмотря на название, не был "живым". Это масштабный коллаж, собранный из величественного хора синтезаторов, григорианских хоралов, длинного протяжного жужжания и обработанный Стэплтоном в студии. Более бесформенный и менее целостный, чем *Dogs Blood Rising*, альбом являет собой хороший пример стиля ранних *Current*, который достиг своего пика на диске *In Menstrual Night*. *Live At Bar Maldoror* замечателен еще и тем, что это первый виниловый альбом *Current 93*, выпущенный Тибетом на собственном лейбле *Mi-Mort*, где к тому времени вышли только кассеты *Mi-Mort* и *Nylon Coverin' Body Smotherin'*. Воспользовавшись находками *Nurse*, *Current* и *Coil* все же смогли обрести независимость, укрепив свои позиции благодаря лейблу и дистрибьюторам *World Serpent*. *Live At Bar Maldoror* оказался успешным, но сейчас Тибет считает, что форма, в которой он тогда работал, была чересчур ограниченной. Он попал под чары великой гностической классики *Forever Changes* группы *Love*, и глаза его открылись.

Друзья-журналисты из *Sounds* Сэнди Робертсон и Эдвин Паунси обратили его случайно. В офисе они крутили альбом круглые сутки, и в конце концов Тибет уже не мог выкинуть его из головы. Помимо растущего интереса к макабрическим детским стишкам, Тибет открыл для себя иную музыкальность. "Когда мы впервые поставили *Forever Changes*, Дэвид только усмехнулся, - вспоминает Паунси. - Он не мог его слушать. А уже на следующий день начал скупать все, что записали *Love*, и теперь это один из его любимых альбомов". Больше всего его поразила внешняя простота песен и то, как в них сменяют друг друга слои глубинной сложности; примерно так же вроде бы простые детские стишки формировались накапливающимися в течение веков культурными испарениями. Он начал считать иной, атмосферный, апокалиптический подход к звуку предсказуемым и легким. "Подобно большинству людей, я слушал трехминутные песни и думал - это же просто поп-музыка, в ней нет ничего сильного, - признается он. - Услышать, как Артур Ли поет "Yeah, It's alright" было озарением. Эффект оказался сногшибательным. И это поп-песня".

В то же время Тибет продолжал опираться на звук, записанный в виде лупов. Помирившись с Бэлансом после ссоры из-за *PTV*, Тибет и *Coil* приступили к работе над совместным проектом 1985 года *Nightmare Culture*. Подруга Тибета Фиона Барр выбрала для обложки альбома литографию коня Калигулы, лежащего мертвым на ступенях Сената, сделанную на основе кадра из одноименного фильма. На второй стороне представлен плод сотрудничества *Coil* с Бойдом Райсом, названный *Sickness Of Snakes*. У Тибета вновь проснулся интерес к тибетскому языку, и после исчезновения Тибетского магазина, располагавшегося неподалеку от Музейной улицы в Лондоне, он откликнулся на объявление, автор которого искал людей, желающих его изучать. Так он познакомился с буддологом Джеймсом Лоу, который оказал на Тибета очень большое влияние. Позже он издал книгу буддийских афоризмов Лоу *Simply Being* в собственном издательстве *Durtro*.

Новым интересом Тибета стала менструация. Тибет поглощал книги о женском менструальном цикле, его связи с луной и сверхъестественными силами. *Мудрая Рана* Пенелопы Шаттл и Питера Редгроува с такими главами, как "Девять миллионов менструальных убийств" - фраза, которую Тибет рассматривал в качестве альтернативного названия альбома 1986 года *Swastikas For Noddy*, - и другие аналогичные книги стали для него основными текстами, и с помощью Дианы Роджерсон он стал настоящим специалистом в области фольклорных аспектов "проклятия". "Записывая *In Menstrual Night*, я находился в своего рода женской стадии, - признается Тибет. - Это лунная музыка, лунная и водная, как весь альбом и большая часть моих тогдашних песен. На это время пришелся пик

моего восхищения менструацией. Я все больше интересовался фольклорными мифами, а кровотечения, лунная природа и приливы встречались в них очень часто. Эта стадия какое-то время продолжалась, но в конце концов я ее сублимировал, покупая книги, а потом отдавая их Диане, которую тоже интересовали подобные темы. Если она находила там что-нибудь интересное, то рассказывала мне".

Исследования Тибета распространялись на антропологические статьи о менструациях в африканских и азиатских деревнях, откуда он вычитал очаровавшую его идею. Согласно тантрическому шиваизму, во время менструации между этим миром и другим возникает трещина, поскольку тогда женщина принадлежит себе не полностью, становясь частью лунной и морской природы. Тибет был опьянен идеей того, что внутри человека образуется мост между ним и вечностью, причем не через медитацию или молитву, а благодаря биологической природе. "В этом была красота, - говорит Тибет. - Символизм, мифология, актуальность. Мой интерес к жизни и страстям Христа становился все глубже, и их причудливое воплощение я видел в менструирующих женщинах. Это настоящее жертвенное кровопускание, поскольку без такой крови не будет жизни". Кроме того, он находился под впечатлением от христианских народных мифов и апокрифов, например, "Золотой легенды" Иакова Ворагинского. В этом сочинении 13-го века говорится, что особая разновидность черного кристалла, найденного вблизи Голгофы - это слезы Бога, застывшие, когда Христос был распят. "Если есть несколько соперничающих теорий, я всегда выбираю самую красивую", признается Тибет.

Возможно, лучшая из ранних музыкальных поэм Current, *In Menstrual Night*, изначально задумывалась как *Dream Moves Of The Sleeping King*, которая была записана для стороны Current на альбоме *Nightmare Culture*. Она появилась там в усеченной форме под названием "KillyKillKilly (A Fire Sermon)". Тибет рассказывает, что поначалу это был саундтрек к воображаемому фильму Кеннета Энгера, но в конце повествовательная идея уступила ощущению сна наяву, приняв более импрессионистскую, калейдоскопическую форму. "Тогда я бывал в Ньюкасле, - рассказывает Тибет, - и однажды заснул на вечеринке, где рядом со мной болтали несколько человек. Я то засыпал, то просыпался, и все время видел сны. В них были обрывки песни, возвращавшей меня к детским впечатлениям прошлого через хранящиеся в подсознании колыбельные".

Впрочем, Стэплтон утверждает, что материал основывался на его больничном опыте с шумом аппаратов искусственного дыхания и далеким позвякиванием хирургических инструментов. "Наши отношения со Стивом такие близкие и симбиотичные, что между нами происходит естественный обмен идеями, - говорит Тибет. - Он помнит это по-другому, но никакого парадокса здесь нет. Я мог рассказать ему свою мысль, а он мог ответить: вот странно, когда я был в больнице, то чувствовал то же самое".

Роуз Макдауэлл, бывшая участница шотландской психоделической группы Strawberry Switchblade, впервые работала с Current на *In Menstrual Night*, вышедшем на United Dairies. Тибет встретил ее через Пола Хемпшира, с которым познакомился в фетиш-клубе Skin Two, обратив внимание на его футболку с Чарльзом Мэнсоном, "красной тряпкой" для быков индустриальной культуры. Роуз и ее тогдашний муж Дрю Макдауэлл попали в круг PTV в начале восьмидесятых благодаря своей дружбе с Алексом Фергюссоном, встреченным в 1979 году в Глазго, где он работал над синглом "Blue Boy" группы Orange Juice для Postcard. Прибыв в Лондон, Макдауэллы подружились с Хемпширом и Пи-Орриджем. "Все, что я знал о Strawberry Switchblade, это их сингл "Since Yesterday", - рассказывает Тибет. - Который, честно говоря, считаю девической фигней. Но тогда, разумеется, я очень увлекался творчеством женских групп. Я до сих пор люблю эту песню, и на *Swastikas For Noddy* есть ее кавер-версия. Мы подружились с Роуз и ее мужем Дрю; позже он вошел в состав Coil". "Тибет очень хотел познакомиться с Роуз, - рассказывает Хемпшир. - А кто бы не захотел! У нее удивительный голос, она шикарно выглядит и вообще приятный человек. Если вы знали какую-нибудь знаменитость, Тибет немедленно хотел с ней познакомиться. Он был довольно бойкий и понимал, что такие люди способны продвигать его творчество. В те времена заполучить Роуз для своего альбома было очень выгодно".

В группе появились и другие музыканты: Хилмар Эрн Хилмарссон из исландского отделения PTV, ударник на *In Menstrual Night*, а также Кейко Йошида, который явился к Тибету брать интервью для японского журнала и в результате спел на альбоме японскую детскую песенку. В дополнение к двум тысячам официальных обложек было выпущено 19 партий в обложках ручной работы. Rough Trade, недавно принявшая на себя дистрибуцию United Dairies, убедил Тибета напечатать тестовые партии и разослать их в качестве рекламы. Однако все они были растащены коллекционерами и позже

проданы за баснословные деньги. Это стало одной из наименее успешных рекламных кампаний группы, но сам альбом выглядел замечательно. На обложках, сделанных Nurse, были обрызганные краской фрагменты расколотых пластинок, а на обороте - ксерокопированные снимки группы. Обложки Current представляли собой коллекцию различных католических наклеек, маленький пластиковый конверт, в котором лежал стикер со святыми, а также нацарапанную поверх всего этого кроулианскую гексаграмму с Антихристом.

Сборник *Orhenschrauben* послужил отличной визитной карточкой Кристофа Химанна и Ахима Флаама, которых теперь заметили и другие пограничные личности, например, Асмус Титхенс, музыкант-электронщик, впервые появившийся на авангардной сцене в семидесятых, в германском дуэте Cluster на альбоме с Брайаном Ино, а также игравший в "космической" супергруппе Liliental вместе с Окко Беккером, Конни Планком, Дитером Мебиусом и музыкантами любимой группы Стэйплтона Краап Йоханнесом Паппертом и Хельмутом Хаттлером. Титхенс написал Dom, сказав, что хотел бы внести свой вклад в их будущие сборники, а поскольку вторая часть *Orhenschrauben (A Strange Ringing In The Ears)* уже готовилась, они приняли его предложение. Стэйплтон также связался с Титхенсом, позже выпустив его диск *Former Letzer Hausmusik*. В марте Стэйплтон и Роджерсон вновь отправились в Аахен, чтобы встретиться с Титхенсом в доме родителей Химанна.

"В конце концов мы все отправились в студию, - рассказывает Химанн, - и кое-что создали, но Стив забрал пленки с собой и теперь говорит, что не помнит, чтобы забирал их, так что они, по всей видимости, утрачены. На самом деле это была не лучшая идея. Вначале мы пытались создать композицию, добавляя трек за треком, но это ни к чему не привело, поскольку Асмус не любил работать с другими, а мы с Ахимом были очень неопытными. Наверное, хорошо, что пленка исчезла".

В августе NHAS поехали в Лондон и остановились в квартире Роджерсон в Арчвей, где теперь жил Стэйплтон со своим приятелем Джеффом Коксом, фанатом, написавшем ему в 1983 году. Химанн и Флаам выросли в обычных домах среднего класса и оба были потрясены, когда Стэйплтон привел их в квартиру. Там стояли аквариумы, где плавали какие-то существа, похожие на доисторические ошметки; стены были расписаны взрывами разноцветных радуг, полки забиты частями манекенов, а из стен торчали куски пожарных шлангов. "Одна стена была полностью закрыта полками с пластинками, - вспоминает Химанн, - где встречались совершенно удивительные вещи. Он ставил нам группы, о которых мы тогда и не подозревали; а еще там было очень много наркотиков - в то время я плохо знал эту сторону жизни".

"Мы жили в одном доме с немьтым, отощавшим, сумасшедшим индусом, который обитал на первом этаже буквально по колено в собственном дерьме и в окружении сотен листов, исписанных безумными текстами и рисунками, - вспоминает Кокс. - На последнем этаже уединился старый ирландский алкоголик и его молодая жена, давно страдавшая от психического заболевания. Отношения с ними были довольно натянутыми".

"С Коксом было здорово, пока мы не дали ему кислоту, - рассказывает Стэйплтон. - Он просто вышел из себя. У нас в аквариуме жили аксолотли, такие розовые создания с красными жабрами. Обычно аксолотли смирные, но если их потревожить, они становятся злыми. Джефф очень их любил. Он всегда восхищался странными существами. Он принял кислоту и по какой-то причине - может, это была телепатия, - стал смотреть в аквариум, и аксолотли начали убивать друг друга прямо у него на глазах, поедать и выдирать жабры. Они никогда не делали ничего подобного. Розовые аксолотли, покрытые кровью, выглядели как первые создания на земле, и вот сидит Кокс, принявший свое первое ЛСД, и мы рядом пытаемся его успокоить. После возвращения из этого трипа он очень изменился, стал эксцентричным, каким на самом деле и был. Он всю жизнь исследовал необычных людей, но после этого сам стал таким".

"Весь этот опыт был драматичным введением в inferнальный мир ЛСД, который на время опустошил меня, - признается Кокс. - Я помню три минуты экстаза, три дня в аду и жалкий месяц слабости. С периодическими напоминаниями до сих пор".

"В Лондоне мы хотели пойти в IPS, где Стив создавал свои пластинки, - продолжает Химанн. - Стив посоветовал провести там сессию NHAS. Через три дня музыка пошла отлично, и нам казалось, что это большой шаг по сравнению с тем, где мы были раньше. Стив думал точно так же. Он сказал, что ему понравилось, и спросил, не хотели бы мы издать пластинку на UD. Мы просто обалдели! Это была наша любимая группа и любимый лейбл! IPS оказалась самой вдохновляющей студией из всех, какие я к тому времени видел. Темное подвальное помещение в Шефердс-буш, всего две-три

комнаты, уже начинающие разрушаться. Окончательно она разрушилась через год после того, как я там побывал. Звукорежиссер Питер Макги был старой школы". В то время Макги обучал другого режиссера, Дэвида Кенни, который позже стал работать на британском фолк-лейбле Topic, в том числе записав несколько альбомов Current 93 и Nurse With Wound.

В результате этой сессии NHAS выпустили *Melchior*. Он считается одним из лучших дисков лейбла - жутковатая минималистическая классика, которую Тибет в пресс-релизе назвал "творением буйных немецких школьников в духе Faust". Химанн сыграл на гитаре на первом сольном альбоме Роджерсон *Belle De Jour*, хотя упомянут там не был. Встреча с Роджерсон оказала на него большое влияние, и ее прекрасный вокал на *Melchior* - "Эти ребята в бежевом и голубом /Что они собираются делать? / Они всегда смеются, улыбаются, пьют молоко и едят шоколад /Привет, ребята из Аахена!" - говорит о том, что чувства были взаимными.

"Диана сыграла в моей жизни важную роль, но это больше связано с духовными вещами, с мыслями о жизни, с ее отношением, - рассказывает Химанн. - Она отнеслась ко мне серьезно, разговаривала со мной иначе. Она говорила обо мне то, чего я не знал. Рассказывала о своих фильмах и музыке, и я тогда не представлял, относиться к этому серьезно или нет. Мне было сложно такое воспринять, поскольку до сих пор я ни с чем подобным не сталкивался. Я был совершенно невинным школьником, который просто любил музыку. Диана говорила, что я восприимчивый, что многое понимаю и должен основывать на этом свое творчество. Она поддерживала меня, и это стало началом конца NHAS, поскольку благодаря ней я понял, насколько отличаюсь от Ахима. Я хотел стать музыкантом, а он - нет. Я понял, что способен быть музыкантом, и творчество для меня по-настоящему важно. Кстати, я до сих пор не могу слушать те записи NHAS. Они напоминают мне о том, о чем я раньше не подозревал, и той неровности между мной и Ахимом, из-за которой в музыке я не мог быть собой. Какое-то время NHAS просуществовала, но это была борьба, и нам обоим пришлось в ней участвовать, однако после четвертой или пятой пластинки борьба превратилась в пытку, и толку во всем этом больше не было".

Кристоф Химанн познакомился с Тибетом, когда приехал в Лондон. Он говорит, что жутко его боялся. "Когда мы записывали *Melchior*, на второй вечер в студию пришел Тибет с Бэлансом, - вспоминает Химанн. - Тогда я знал его плохо, и он показался мне довольно грозным. Прямо скажу, я его испугался. Он выглядел очень наглым, весь в коже, волосы торчком, на ногах здоровенные тяжелые ботинки. Тибет немного пообщался с нами, а я думал: почему он вообще нами интересуется? Мы такие скучные. К тому же, я плохо говорил по-английски, не умел шутить на этом языке и едва понимал, о чем они говорят. А это было важно, поскольку они всегда на что-то ссылались, много знали и упоминали разных людей: Рода Маккьюэна, Роджера Дойла, Universe Zero, Red Noise. В то время Тибет собирался в Непал и планировал прощальную вечеринку". Однако его энтузиазма хватило лишь на несколько недель.

"Я хотел уехать в Непал, потому что все глубже интересовался тибетским буддизмом, тибетским языком и по горло был сыт Лондоном, - рассказывает Тибет. - Я не понимал, что с собой делал. В то время музыка Current очень менялась". Он уехал один, имея при себе лишь рекомендательное письмо Чарльзу Рэмблу, другу друга, который ныне преподает тибетский язык. Непальская нищета оказала на Тибета очень сильное влияние, и строки из "Horsey", записанные в 1989 году, передают ужас от виденного: "В Катманду люди-шины уродуют свои тела ради монет/ Умирают за sMan dKar/ Отдают за него свои жизни". Речь идет о безногом побирушке, притащившемся к Тибету со старой покрывшей, обернутой вокруг его култей, который тыкал в себя пальцем и говорил "sMan dKar", что на тибетском означает "белое лекарство", героин.

"Я думал, это будет как возвращение в Малайзию, - продолжает Тибет, - однако все оказалось иначе". Впрочем, в определенном смысле это действительно было похоже на детство. Он стал меньше пить, целыми днями осматривал достопримечательности и посещал храмы. Как ни странно, пребывание в Азии вынесло на поверхность его английскую сторону, и он рыскал по городкам в поисках забегаловок, где можно было съесть бутерброд с яичницей. "Во мне присутствует двойственность, - признается он. - На самом деле я никогда не знал, чему принадлежу больше, Азии или Западу. В некотором смысле я чувствую себя стопроцентным англичанином, но при этом понимаю, что я - продукт колониальной семьи, рос и воспитывался в Азии". Большая часть произведений Тибета в Current 93 представляет собой хвалебную песнь Англии, родившуюся, возможно, вследствие его постоянной борьбы с собственной идентичностью. Положение относительного чужака давало ему возможность свободно романтизировать Англию и английскость.

Оно же проявлялось в постоянной неумности и неспособности счастливо осесть на одном месте. Всю жизнь он строит планы покинуть страну и уехать в Азию, Исландию, Нью-Йорк, Шотландию...

Вне всякого сомнения, к путешествию его подтолкнуло растущее чувство творческой бесцельности. Ему требовались изменения, время подумать о том, что делать дальше. *In Menstrual Night* означал конец и начало, и следующий сингл, "Happy Birthday Pigface Christus", представлял собой первый волнующий шаг в ином направлении. Тибет все еще был увлечен альбомом *Forever Changes* и благодаря растущей дружбе с Дугласом Пирсом нашел в нем человека, способного претворить его видения в музыку. Он подарил Пирсу этот диск Love, и они начали работать. "Я восхищался его музыкой и голосом, - говорит Тибет. - К тому же, он очень хорошо играл на гитаре. Ни Стив, ни Бэланс, ни я на самом деле не умели играть на музыкальных инструментах, а поскольку наше общение ограничивалось экспериментальной андеграундной сценой, никто из наших знакомых тоже ничего такого не умел. С одной стороны, нам это было не особо и надо, но когда я встретил Дугласа, то подумал - это же целая новая область!".

Двойственные отношения Тибета с христианством породили мелодии апокалиптик-фолка, где врата рая открываются лишь для того, чтобы обнаружить за собой вход в ад. "Happy Birthday Pigface Christus" начинается с песенки в исполнении Роуз Макдауэлл на мотив "Silent Night": "*В кровавую ночь/ Когда красное черно/ Когда рождается Христос/ В лохмотьях и в грязи/ Ребенка оскверняют слезами и кровью*". Роуз пришла на запись несмотря на то, что предыдущим вечером сломала три ребра, упав с дерева в Хэмпстед-хит, где они с Полом Хемпширом, будучи на экстази, лазали по деревьям. Тибет наложил припев на ударные и резкие аккорды акустической гитары. *Happy Birthday* - первая вещь Current, выдержанная в традиционной структуре, и ее можно назвать рождением Тибета как самобытного вокалиста. Чистый, без обычных звуковых ландшафтов, его вокал гораздо более отчетлив и эмоционально открыт.

"Тогда меня очень интересовало христианство, - вспоминает Тибет, - но отношения с официальной церковью и христианским канонам были непростыми, поскольку истина всегда скрыта и никогда не проявляется. Чтобы ее найти, надо обратиться к отвергнутому и спрятанному, из чего еще в детстве родилось мое влечение к апокалиптической и апокрифической литературе". Однако *Happy Birthday* выглядит гораздо более ядовитым, больше походя на попытку очиститься от остатков христианских верований. "Да, - соглашается Тибет. - Но это лишь подтверждает мой огромный интерес к ним. Если вам все равно, вы, конечно, не будете придумывать такое название. Кроулианская структура позволила мне видеть все более объемно. Этот человек ненавидел христианство, но так и не смог от него избавиться. Он вырос в радикальной фундаменталистской христианской секте, утверждал, что собирается его ниспровергнуть, но так и не ниспроверг. От некоторых вещей невозможно избавиться".

Тибет в свою очередь не смог окончательно расстаться с прежним творческим стилем, и Current совершили последний шаг назад, выпустив *Dawn*, кассетный альбом на новом лейбле Maldoror, где сочетались колокольный звон, режущая электроника и предсказуемые апокалиптические монологи Тибета и Бэланса. После саундтрека к апокалипсису все иные заметки на полях выглядели бессмысленными. "Мне было просто лень, - объясняет Тибет. - Кошмар. Я сказал Стиву, что укажу его в качестве звукорежиссера, а он ответил: нет, я не хочу, чтобы мое имя упоминалось на этой пластинке".

Интерес Тибета к корням детских песенок увел его в несколько иную сторону. После народных сказок братьев Гримм он погрузился в легенды Северной Европы, стремясь добраться до их языческих истоков, изучал обе Эдды и исследовал руны. Поддерживая растущий интерес Тибета, Хилмарссон познакомил его с Фрейей Асвинн, посвященной жрицей Одина и одной из ведущих британских специалистов в скандинавской мифологии и магии. Кроме всего прочего, в ее лондонском доме на Тафнелл-парк имелась свободная комната, и скоро Тибет уютно устроился в бывшем храме Одина, который стал его спальней.

В скандинавской мифологии богиня Фрейя встречала души убитых воинов и пировала с ними после смерти. Вполне соответствуя такой роли, земная Фрейя привечала в своем доме целый ряд травмированных личностей. "Это была огромная, довольно ветхая конструкция, наполненная странной и вечно меняющейся компании зануд, шизофреников, мегаломанов, наркоманов и даже нескольких гениев", пишет Тибет в аннотации к пластинке *The Arian Aquarians Meet Their Waterloo*. В комнате по соседству поселился Дуглас Пирс, а дальше по коридору жил человек, претендовавший на корону графства Норфолк, считая себя потомком монарха Уэссекса, и делавший копии меча короля

Артура. Ян Рид, музыкант и исследователь скандинавских мистерий, жил в комнате прямо напротив, и они с Тибетом быстро сдружились. Позже Рид описывал Тибета как "христианина, которого мог уважать даже язычник".

"В доме было полно психов - вспоминает Роуз Макдауэлл. - Каждый его житель являлся либо членом ковена, либо целителем, либо шарлатаном, который притворялся целителем. И все же самыми большими психами были Тибет и Дуглас Пирс. Однажды вечером мы надрались водки, и Тибет решил сложить пирамиду из своей коллекции Нодди, облил их водкой и поджег. Едва не спалил весь дом. Дуглас был убежден, что его преследуют волки, и постоянно говорил, что видит, как они заглядывают к нему в окно". Вскоре поползли слухи о происходивших в доме оккультных явлениях. Когда Тибет жил там, у него был краткий роман с Лоррен Лав, знакомой ему еще по Ньюкаслу. "Помню, как однажды мы с Тибетом сидели в той квартире на Тафнелл-парк, и одна женщина обнажила грудь и начала вырезать на себе символы, распевая хвалу Одину или еще кому-то, - рассказывает она. - А в другой раз, когда друзья Тибета мило болтали о нацистских коллекционных вещах, на заднем плане играл какой-то шум и грохот. В их компании я чувствовала себя очень неудобно, что называется, чужой. Я тогда подумала, что лучше бы пошла на гей-дискотеку".

Несмотря на свою мощную ауру, Асвинн была совершенно не от мира сего. Однажды приятель одной из квартиранток остановил ее у двери в ванную и сказал, что ей не следует туда входить, потому что у его подружки "очень плохая привычка". "Ты что имеешь в виду? - взревела Асвинн. - Она что, пердит в ванной?". Распахнув дверь, она увидела девушку, лежащую на полу без сознания с иглой в руке.

"В то время меня преследовала какая-то темная фигура, - говорит Макдауэлл. - Она возвращалась каждые девять лет, и я сказала об этом Фрейе, а та ответила, что число 9 - это число Одина, и поинтересовалась, как эта фигура выглядит. Почему-то она решила, что меня преследует Один, и принялась носиться по дому, топтать ногами и орать: "Один, чертов ублюдок! Я - твоя жена, а ты мне никогда не показывался!". Я подумала: может, ей не надо так на него ругаться?".

"Когда Тибет жил у меня дома, его друг Хилмар был жрецом Асатру, и однажды я начала петь руны, чтобы выпендриться, - вспоминает Асвинн. - Хилмар взглянул на Тибета и сказал: "Тебе надо это записать". Я решила, что они издеваются, но Тибет действительно записал эти песни, внеся большой вклад в мой успех и дальнейшее духовное развитие. Он - катализатор. Если Тибета встречает человек со скрытым потенциалом, что-то происходит, и его сознание меняется". Позже голос Асвинн прозвучит на *Swastikas For Noddy*, а ее заклинание, "проклятие всех, кто сейчас в правительстве", будет открывать концерты *Death In June*.

Многочисленные удивительные обитатели дома пытались жить как единая коммуна, однако Тибет исключил себя из графика приготовления пищи, поскольку оказался в этом совершенно безнадежен. "Он был очень милым и преданным, - говорит Асвинн, - но никогда не готовил. Однажды пришла его мама и сделала обед для всех нас". "Мы отлично ладили, - вспоминает Тибет. - Фрейя - замечательный человек, но ее дом был диким местом. Иногда, если у нее возникало игривое настроение, она спускалась в два часа ночи и начинала колдовать, колотить в барабан, призывать Одина или вырезать на себе руны. Интересные были времена". В дом регулярно заходили гости, в том числе жившие неподалеку Стэплтон и Роджерс, Роуз Макдауэлл, Пол Хемпшир, Энни Энкзайети и Хилмар Хилмарссон.

Это было время наркотиков. Тибет жил на спице пополам с кислотой и спал так мало, что постоянно галлюцинировал. Однажды ночью, когда он стоял на крыше дома Роуз в Мазвелл-хилл, ему явилось видение - Нодди, распятый в небе над Лондоном. "Нетрудно понять, какое это на меня произвело впечатление, - признавался он мне в 1997 году. - На следующий день я просто на нем помешался. До того момента я интересовался Нодди не больше, чем любой, кто в детстве читал о нем книги. Я принимал тогда столько спида, что у меня была тьма энергии, и вот я начал ездить по магазинам и рынкам и возвращался оттуда с мешками для мусора, набитыми всем, что было с ним связано. Коврики, кружки, тарелки - скупал все, что видел, и в конце концов начал болтаться по Лондону в красном колпаке Нодди с колокольчиком. Что, конечно, было не лучшим решением с точки зрения моды.... В общем, так я увлекся Нодди". После того откровения Тибет начал формировать свою безумную "кукольную теологию", согласно которой Нодди как символ невинности и условной идиллии детства страдал до скончания веков за грехи взрослого мира. Это стало основой *Swastikas For Noddy*, значимого альбома Current 1987 года, где Тибет разорвал последние связи со своим "индустриальным" прошлым и начал активное вхождение в апокалиптик-



фолк и образ певца менструаций.

"Для меня, - продолжает Тибет, - Нодди являлся совершенным символом невинного детства. Какой самый неподходящий предмет можно было ему подарить? Мне тогда казалось, что свастику. Потом все это превратилось в *Swastikas For Goddy*, поскольку я начал думать, что Нодди был... хм, я тогда принимал много наркоты... в общем, что на самом деле он был гностической иконой. Примерно в то же время я заинтересовался Панчем и Джуди и серьезно думал, что... может, я тогда не слишком хорошо соображал, но решил, что Нодди - это гностическое божество, после чего нетрудно было себе представить поклонение Панчу и Джуди. Я долго увлекался Христом, потом увидел Нодди распятым на небесах, а раз Иисус был Богом, следовательно, Нодди тоже Бог, и так он стал Goddy. Мое сознание начало ветвиться - возникла целая кукольная теология".

Тем временем Марк Монин из Laylah Records пригласил Тибета в Бельгию записать сольный альбом. Стремясь убежать от тяжелой обстановки в Тафнелл-парк, Тибет уговорил Хилмара и его друга Джеймса Фостера (Фоза) из The Monochrome Set отправиться вместе с ним. "Когда мы осознали, что пьем с семи утра, стало ясно - оттуда пора убираться, - писал он в аннотации к диску *Meet Their Waterloo* группы The Aryan Aquarians. - Кроме того, нас просто достало без конца встречать в квартире Фрейи людей, называвших себя реинкарнацией Кроули. Все они жили в сквотах, на пособие, подружек у них не было - вряд ли Зверь выберет себе такую следующую жизнь. Если б мы еще раз услышали фразу "сексуальная магия", нам бы просто настал конец".

Хилмарссон продолжает: "Большинство девушек, приходивших в дом в Тафнелл-парк, были преданными почитательницами богини Галадриэль и искали что-то многозначительное и духовное, чего нельзя было сказать о двух жалких типах, большую часть времени лежавших на полу и спорящих о музыке. Постоянные пьянки на этаже Дэвида обычно сопровождались явлением какого-нибудь очередного безумца: реинкарнации Кроули, короля ведьм, прямого потомка и духовного наследника короля Артура, который недавно расшифровал Мэлори и выяснил местонахождение Эскалибура, или сочетания всех троих. Меня потрясли энциклопедические знания Дэвида о малоизвестных группах шестидесятых, хотя в этой области я считал себя специалистом. Кроме того, я в равной мере поражался и восхищался тем, что он мог идеально исполнить любое гитарное соло, которое я вспоминал. Ностальгия по шестидесятым и встречи с людьми, которые показались бы необычными даже в лучшие времена сообщества Сада Гэндальфа, в конце концов так нас достали, что мы начали изобретать величайшую группу, которой никогда не было, придумали ей обширную дискографию и песни с помпезными названиями и фальшивым мистицизмом. Так были посеяны семена The Aryan Aquarians". В результате получился скучный альбом The Aryan Aquarians *Meet Their Waterloo* (1986). Назвать это индустриальным диском означает слишком его похвалить. Альбом представляет собой непростительное сочетание дешевой драм-машины Casio, слезоточивых ритмов новой волны с примесью кантри ("My Secret Gardener" с мучительным вокалом Ники Моно) и звуками пьяниц, впустую просаживающих студийное время. "К сожалению, это худший альбом, в котором я когда-либо участвовал", подтверждает Тибет в аннотации к переизданию. Иногда наркотики не срабатывают.

"*Spiral Insana* довела меня до слез", признается Эдвард Ка-Спел, давний друг Стэплтона. Без сомнения. Это одна из самых сильных пластинок Nurse: насыщенные неудержимой меланхолией, безотрадные композиции с живой, изящной электроникой. Несмотря на желание разделить свою личность и процесс создания музыки, все пластинки Стэплтона до той или иной степени автобиографические. Однако этот диск выделяется из общего ряда.

По иронии, эта очень личная пластинка возникла в результате его первого договора. В середине восьмидесятых The Legendary Pink Dots подписали контракт с Torso Records, которые предложили Стэплтону предоплату в 3000 фунтов на покрытие стоимости записи - по тем временам огромную сумму. Однако давление, возникшее из-за создания музыки по контракту, усложнило процесс. "Каждые три-четыре недели они присылали мне представителя, и тот слушал, что я к тому времени записал, - рассказывает он. - *Spiral Insana* была кашей, пока я не собрал ее и не сделал то, что хотел. Если вы дадите кому-то послушать один фрагмент, и он попытается его понять, ничего не выйдет. Это полный хаос. В результате во мне были разочарованы. Когда я, наконец, доделал альбом, то был очень доволен. Альбом мне понравился, а вот им - вряд ли". "Наркотики определенно повлияли на музыку Стива, - считает Химанн. - Думаю, его музыка очень изменилась, когда он перестал употреблять галлюциногены, что произошло после переезда в Ирландию. *Spiral Insana* была одной из

последних, где он это делал, что заметно на диске. Думаю, он прекратил их принимать после того, как у него случился один особенно устрашающий опыт". Еще до *Spiral Insana* Стэплтон создал наиболее подверженную влиянию наркотиков работу, тревожную *A Missing Sense*. Выпущенная на совместном диске с британской командой *Organum*, она планировалась как личная запись Стэплтона для сопровождения его опытов с ЛСД. В этом он брал пример с американского композитора Роберта Эшли и его невероятно прекрасного альбома *Automatic Writing*, эксперимента с записью и изменением произвольной речи. Запись Эшли была единственной музыкой, которую Стэплтон мог слушать во время наркотических трипов и не ощущать клаустрофобии. В качестве благодарности он решил создать собственную версию, используя звуки непосредственного окружения. Предназначенная для проигрывания на едва слышном уровне, эта мощная, пугающая вещь поглощает любое пространство, в котором звучит. Стэплтон рассказывает, что *Automatic Writing* идеально смешивалась с "дыханием здания", когда он ставил ее ночью. *A Missing Sense* делает то же самое, сочетая потрескивание огня и скрип дерева с беспрерывным бормотанием.

Тибет прекратил свое неумеренное потребление амфетаминов после одного из многочисленных вечеров, проведенных в лондонском готическом клубе *The Batcave* с Роуз Макдауэлл, Марком Алмондом и Крисом Нидсом. Однажды в среду он прилепился домой и решил перечитать все те удивительные идеи, которые набросал вечером в записной книжке. Эти неразборчивые детские каракули были написаны с такой силой, что насквозь прорвали все листы блокнота. "Я сказал себе - все, это больше не имеет смысла", говорит он. Но через несколько недель после того, как Тибет решил бросить наркотики, он серьезно заболел.

В то утро он рано встал и отправился в город. Приехав на станцию Тоттенхем-корт-роуд, он почувствовал себя очень странно. Кафельная плитка на стенах начала сливаться в единое целое, вызвав у Тибета сильнейшую паническую атаку. К счастью, какой-то прохожий помог ему подняться наверх, усадил в такси и отправил обратно в квартиру на Тафнелл-парк. Дома он беспомощно рухнул в постель, истекая потом и чувствуя захлестывавшие его волны паники. "Это было похоже на анти-оргазм, - вспоминает он. - Все начиналось с ног и проходило по всему телу мощными электрическими волнами. Я понятия не имел, что это, и последствия продолжались несколько лет. По всему телу бегали мурашки, я плохо осознавал свое положение в пространстве и не мог пройти в дверной проем, не наткнувшись на стену". В последующие месяцы он побывал у целого ряда врачей. Один спросил, не слышит ли он голосов, подозревая психический срыв. Другой выписал ему уколы больших доз витамина С и посоветовал виноградную диету. Гомеопат сказал, что такое состояние вызвано черныбыльским взрывом, а кто-то поставил ему диагноз синдрома хронической усталости.

"Думаю, все эти факторы были связаны, - соглашается Тибет. - Это был полный кошмар, но я не знал, как его назвать. У меня возникали ужасные сновидения, где что-то тяжелое опускалось мне на грудь; казалось, кровать подо мной проломится, и я упаду на пол. Но каждый вечер, ложась в постель, я верил, что завтра все будет хорошо. Для человека с таким пессимистическим и печальным творчеством я неисправимый оптимист". Сегодня психотерапевт Тибета считает, что это и в самом деле был психический срыв, хотя у Тибета есть более прозаическое объяснение. "Думаю, все дело в перегрузках, амфетаминах, выпивке и демонах. Наверное, на меня напали демоны. Как говорил Ницше: если вы слишком долго смотрите в бездну, бездна посмотрит на вас. Мои интересы находились на темной стороне. Я был высокомерным, циничным, интересным, забавным, но во мне не было равновесия. Я целиком и полностью верю в существование Сатаны и демонов, и точно так же, как люди желают пообщаться с ними, они не прочь пообщаться с нами". На альбоме 1994 года *Of Ruine Or Some Blazing Starre* он пел: "Это было время чтения черных книг". Думая, что смерть уже близка, Тибет пришел в студию записать одну из своих самых мрачных работ, *Imperium*.

Первая сторона *Imperium* сочетает творческий подход к работе с лупами, медлительные мелодии кельтской арфы, неторопливый танец далеких сирен и осязаемую музыку акустической гитары. На *Imperium 2* звучат печальные, ясные строки, словно взятые из буддийского текста Дхаммапада: "Одни умирают старыми, другие - молодыми / Кто-то - в полном расцвете сил / Все люди умрут в свой черед / Как опадают спелые фрукты / Все спелые фрукты / Падают и гниют / И всех, кто рожден / Уничтожит смерть", напоминая скорбное стихотворение Шелли 1821 года "Превратность": "Цветок чуть глянет - и умрет, непрочен счастья привет, во тьме ночной житейских бед, пока блестит цветов краса и медлит скорби тень - мгновенья быстрые считай, отдайся райским снам, мечтай, пробудишься - рыдай!" (Пер. К. Бальмонта). Пирс каждый день привозил Тибета в студию, где тот лежал на диване и руководил работой, пребывая в тумане и

чувствуя, как по его телу бегают мурашки. "Тибет не говорил прямым текстом, что болен, - вспоминает бас-гитарист Тони Уэйкфорд, - но когда мы закончили записывать, он мне сказал, что, возможно, скоро умрет. Сейчас мне кажется, что ощущение приближающейся смерти пронизывает весь альбом. Оно было очень сильным".

После окончания работы больной и утомленный Тибет отправился в Исландию, планируя создать песенку для рекламы напитка Svali. Хилмар Хилмарссон уговорил фирму пригласить Тибета, Роуз Макдауэлл и Фоза и покрыть их расходы, надеясь в конечном итоге получить от них музыку для новой рекламной кампании. Естественно, они так ничего и не записали, но Тибет отлично провел время в Рейкьявике с Хилмарссоном и его женой. Кроме того, он получил возможность познакомиться с Бьорк и Эйнаром Жрном, которые недавно стали The Sugarcubes. Из окна самолета Исландия выглядела как лунная поверхность, испещренная маленькими вулканическими кратерами. Дома у Хилмарссона Тибет открыл кран, и оттуда потекла вода, пахнувшая тухлыми яйцами из-за высокого содержания серы. Это было похоже на детскую сказку, и Тибет немедленно начал планировать переезд. "Северное сияние - самая глючная вещь, какую я только видел, - вспоминает он. - Все было настолько ясно, свежо, прекрасно и богато, что поразило меня до глубины души, и я совершенно влюбился в эти места. Я вообще склонен к одержимости. Если мне нравится чья-то работа, я хочу встретиться с этим человеком и поработать вместе. Если я приезжаю в страну, и она мне нравится, я хочу там остаться". Он поселился в доме на Локастигур-стрит недалеко от собора и жил там в течение нескольких месяцев, периодически улетаю в Лондон. Заинтересовавшись курсами по изучению исландского языка, он обнаружил, что им невероятно сложно овладеть. К тому же, его физическое и психическое самочувствие оставляло желать лучшего.

"Проблема в том, что у меня низкая устойчивость внимания, - говорит Тибет. - Мне там нравилось, но я ничего не мог делать, поскольку рядом не было Стива и Дугласа, к которым я привык. В то время они были моими самыми близкими друзьями. Я по ним скучал, скучал по работе. Часто я куда-то еду, чтобы просто снять напряжение. Это способ вернуть энергию, поразмышлять о том, что я делаю. К тому же, в Исландии все было дорого, и у меня стали заканчиваться деньги. Так что наступило время возвращаться домой и выпускать альбом".

В начале 1986 года Coil приступили к работе над своим вторым альбомом *Horse Rotorvator*. Название связано с ночным кошмаром Бэланса, навеянным лошадьми, взорванными во время Кавалерийского парада на пике террористической активности Ирландской республиканской армии. По мере развития интереса к ужасам войны, его ум - в истинно параноидно-критическом стиле, - спровоцировал психоз. Однажды ночью у Бэланса было видение четырех всадников апокалипсиса, убивающих своих лошадей и использующих их тела как машины,двигающие землю.

Возможно, к этому сну имели отношения остаточные воспоминания об одном походе, в который Бэланс отправился вместе с родителями в далеком детстве. Когда они бродили по горам вдали от проторенных маршрутов, их застала гроза, вынудив укрыться в большой белой церкви. На ее стене изображались четыре всадника апокалипсиса, то и дело освещаемые вспышками молний. Бэланс был убежден, что если его семья промокнет или до чего-нибудь дотронется, их ударит током, и целый час провел, замерев от ужаса. Ребенком он боялся, что статическое электричество в простыне способно ее поджечь. Обложка *Horse Rotorvator* представляет собой снимок, сделанный самим Бэлансом - эстраду в Гайд-парке, взорванную ИРА. Тогда же он начал интересоваться местами, где происходили какие-то катастрофы.

*Horse Rotorvator* рассказывает о смерти и возрождении на фоне электронных коллажей из духовых инструментов, салютов в стиле Морриконе, размытых ближневосточных мелодий и жутковатой электроники. Это истории об окончании, о "переходе". "Все считают, что *Horse Rotorvator* - наш лучший альбом, - говорит Бэланс. - Возможно, это самый осознанный альбом Coil в том смысле, что мы преодолели гнев первого, наша лирика стала более пасторальной и усложненной. Я начал петь увереннее, темы стали шире. Тогда мы вернулись из Мексики под большим впечатлением от отношения мексиканцев к смерти. То, как проводились жертвоприношения, чтобы мир мог существовать дальше, повлияло на мои тексты и многое другое. В том же ключе я воспринимал смерть своих знакомых от СПИДа, потому что так с этим пыталось справиться мое сознание - верой, что благодаря их смерти мир будет жить".

Композиция "Ostia (The Death Of Pasolini)" представляет собой наполненное яркими образами размышление о жестокой гибели итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини: "Слышишь, как гудят кости! Поют, словно прокол! Он убит, чтобы мир продолжал вращаться". Эту

атмосферную композицию Coil выстраивают из обработанной акустической гитары и суровых струнных, в которые вплетается стрекот кузнечиков, записанный в Мексике, в Чичен-Ице. Из всех композиций *Horse Rotorvator* "Ostia" кажется наиболее продуманной. "С ее помощью мы побуждали Бэланса петь снова и снова, поскольку он был разочарован своими вокальными способностями, - рассказывает Трауэр. - А потом струнная аранжировка Билли Макги оживила всю композицию. Сложно переоценить важность его вклада в окончательное звучание работы. Слизи обрабатывал выбранные фрагменты акустической гитары, создавая из них мелодическую линию, которая меняется и варьируется в течение нескольких тактов, а не просто лениво возвращается в начале уже через несколько секунд. Он работал словно скульптор, программируя произвольный разброс нотен нот, вновь сокращая и отсеивая их до тех пор, пока не рождалась форма. "The First Five Minutes After Death" и "Dark River" были созданы так же, и с моей точки зрения, это три самых сильных песни Coil".

Пазолини был для Coil одной из наиболее знаковых фигур. Всю жизнь его преследовали власти, Ватикан, фашисты и анархисты, однако он твердо придерживался своего видения, воплощая его в книгах и фильмах. Он умер при таинственных обстоятельствах, вероятно, убитый молодым человеком - проституткой. Дерек Джармен тоже являлся поклонником режиссера и на определенном этапе своей жизни выработал нечто вроде комплекса Пазолини. Он часто говорил о своем желании снять фильм, где кто-то врывается в его лондонскую квартиру, пытаясь его убить, и даже сыграл Пазолини в студенческом фильме *The Death Of Pasolini*. Джармен вновь попросил Coil написать к нему музыку, но фильм их не впечатлил, и они отказались.

В 1986 году до британской аудитории докатилась первая пост-хардкоровая волна американских гитарных групп, таких, как Swans, Big Black, Sonic Youth и The Butthole Surfers. Бэлансу и Трауэру особенно нравился гитарист The Butthole Surfers Пол Лири. "Его сценическим образом был обдолбанный придурочный торчок-скинхед, который умел все поставить с ног на голову - рассказывает Трауэр. - Самые кошмарные и извращенные неприятности превращались в счастливые, магические события. Этот замечательный придурок мог вытянуть вас из чего угодно одним выражением лица или фразой, а после вновь превратить в развалину". Влияние The Butthole Surfers заметно в "Penetralia", который Трауэр называет "отвязной" композицией с гитарным нойзом, почти затмевающим звучание драм-машины. "Я хотел, чтобы на альбоме был саксофон, и в этой композиции оказалось свободное пространство; туда подходило все, в том числе разные рычания и рев инструментов, - продолжает он. - Мы начали гораздо активнее использовать для работы студию. Бэланс добыл какую-то чудовищную запись целой толпы болтавших испанских чечеточников, которую мы обработали так, чтобы убрать из песни размытые куски и хвосты". Действительно, *Horse Rotorvator* имеет панкультурный оттенок, поскольку группа использовала всё, начиная от суровых маршей стран Восточного блока и заканчивая южноамериканской экзотикой и азиатской порнографией.

"Нам очень нравилось искать и находить звуки из самых разных уголков мира, - признается Трауэр. - Мы с Джимом Тирлвеллом много шутили по поводу "мирового турне Coil". Не с тем отвратным уважением, которое этническая музыка якобы испытывает к своим истокам, но со страстью и желанием открыть двери между нашими британскими "я" и расовой памятью, проникновением в нас других мест. Я знаю, что существует мнение об эксплуатации экзотики, но все это фигня". Действительно, в том, как Coil обыгрывали диалоги, было много юмора, К примеру, в композиции "Circles Of Mania", которой предшествует объявление в нью-йоркском секс-клубе The Adonis Lounge, намекающее на то, что будет дальше, Бэланс представляет гротескный вокал на фоне пародийной стилизации Тирлвелла. Трауэр описывает песню как момент, в который "Британия, британский певец и его мании становятся очередным представлением на мировой сцене". Довольно быстро была создана кавер-версия песни Леонарда Коэна "Who By Fire" - Марк Алмонд с первого раза наложил свои вокальные арабески на ясный вокал Бэланса. Сплав личного и библейского апокалипсиса Коэна прекрасно сочетается с настроением всего альбома. В песне есть множество мельчайших деталей, например, удвоение фразы "Кто в этом зеркале?" и искажение звучания "Кто чем-то неясным", импровизированной строки, скрывающей тот факт, что им не удалось разобрать слова, которые Коэн поет в оригинале.

Сингл "The Anal Staircase" представляет собой стремительный поток эффектов, рваных ритмов и разрозненных образов, начиная с кундалини и ритуалов инициации до анального секса. "Работать над "The Anal Staircase" было сложно, - вспоминает Трауэр. - Она была завершена в сессию, на которой меня не было, хотя до этого ее записывали все трое. Это одна из тех вещей, что называют крепким

орешком; нам потребовалась серьезная техническая работа, чтобы довести ее до конца". Как и в предыдущем треке, для которого были выбраны подозрительные записи, присланные одним голландским поклонником и настолько встревожившие звукорежиссера, что на *Scatology* их решено было не использовать, в "The Anal Staircase" слышатся намеренно двусмысленные фрагменты с голосами играющих детей. Этого было достаточно, чтобы привести в замешательство Джона Пила, который, как говорят, позвонил Бэлансу и Слизи убедиться, что они не используют записи "убийц с болот [The Moors Murders, двое детоубийц]... У меня, знаете ли, семья". "Slur" представляет одну из лучших вокальных партий Бэланса, повторяющийся гимн созиданию и разрушению мира, столь же лихорадочный, как и строки из *Maldoror*, где упоминаются психотические видения Империи научного фантаста Филипа Дика на фоне звуков бури и костяных труб. Изначально на "Slur" была басовая партия в стиле Stranglers (эта версия появилась в сборнике *Coil Gold Is The Metal With The Broadest Shoulders*), но на *Horse Rotorvator* Трауэр и Слизи решили избежать такой переключки и радикально переработали басовую часть. "Лирика Бэланса была положена на новую версию, и это оказалось его самым удачным вокальным исполнением, какое я до тех пор слышал, - вспоминает Трауэр. - Текст был очень сильным, с четким структурным воздействием, связанным с переключками и повторами. Это одна из моих любимых песен Coil, в основном благодаря вокалу. Я добавил туда кое-какие погодные эффекты, работая больше как шумовик, нежели как музыкант".

"The Golden Section" с ее гремящими ударными и стилизацией под Морриконе является центральной вещью альбома. Здесь научный корреспондент BBC Пол Воган рассуждает о взглядах персидского поэта-суфия Руми на смерть и преображение. "Для него это была просто работа, - рассказывает Слизи. - Пришел, прочитал, еще раз прочитал, ушел. В то время он озвучивал такие программы, как *Horizon*, и его голос был наполнен ученой весомостью. Сразу возникало ощущение, что то, о чем он говорит, несомненная правда. Мы считаем, что подобному типу идей и теорий следует доверять в той же степени, что и любой другой научной формуле или концепции".

В 1986 году Трауэр работал в книжном магазине научной фантастики "Запретная планета" на Денмарк-стрит. Тогда из него еще не сделали супермаркет, и читатели могли часами копаться в коробках с комиксами и беллетристикой. Трудилась в магазине команда эксцентричных и энергичных поклонников жанра. Трауэр обожал фильмы ужасов, жадно читал романы этого направления и благодаря совету писателя Рэмси Кэмпбелла открыл для себя книги Клайва Баркера. "Я начал читать книги Клайва и был потрясен, - вспоминает Трауэр. - Они оказались сплавом традиционных мотивов хоррора и отважных, провокационных сексуальных элементов, которые до сих пор либо затенялись, либо вообще игнорировались. Я инстинктивно понял, что он гей, хотя в литературе обычно не обращал внимания на этот фактор. Большое дело, можете подумать вы, но тогда это было редким явлением: хотя человек работал в рамках массовой культуры, его сексуальная идентичность давала достаточно намеков на гомосексуальную ориентацию".

Однажды Баркер заглянул в "Запретную планету" поболтать с приятелем и коллегой Трауэра Аланом Джонсом, чьи рецензии в британском журнале *Starburst* служили в то время единственным источником информации о малоизвестных европейских низкобюджетных фильмах ужасов. Трауэр представился большим поклонником книг Баркера, приведя ему в качестве своих любимых произведений пару наиболее откровенных гомозротических названий вроде "Свиного кровавого блюза", рассказа о культе и жертвоприношениях в колонии для несовершеннолетних, наполненного яркими сексуальными мотивами. "Молодой, упрямый, коротко стриженный, фанат до мозга костей, я произвел на Клайва благоприятное впечатление, и мы отправились выпить, - продолжает он. - Наша дружба развивалась, поскольку мы оба очень любили жанр ужасов, и провели много вечеров за обсуждением интересующих нас тем. Помню, Клайв с удовольствием описывал мне самые пакостные сцены из гей-порнофильмов, поскольку я все еще жаждал лучше узнать тот мир. В сексуальном смысле Клайв был явно не прочь, но, несмотря на многочисленные возможности, между нами ничего не было. Мы остались друзьями, разделявшими страсть ко всему мрачному, и хотя иногда атмосфера бывала полна сексуального напряжения, Клайв с радостью общался со мной как с другом, и я никогда не использовал его интерес".

Когда Трауэр дал Баркеру послушать *Scatology*, его поразил скрытый эротизм "The Sewage Worker's Birthday Party" и "Cathedral In Flames". Позже он описывал Coil следующим образом: "Это единственная группа, чью музыку я выключил, потому что от нее у меня мурашки по коже". Трауэр немедленно организовал встречу, и скоро Баркер навестил Coil в Чизвике. Особенно он подружился со Слизи, разделявшим многие его интересы, так что большую часть вечера они копались в порно-

коллекции Слизи. Трауэр настаивает, что интерес Баркера оказался не просто любительским. "Он пришел в полный восторг от коллекции журналов Слизи, - утверждает он. - Клайва интересовало все дикое и извращенное. Больше всего его восхитили хардкорные журналы о пирсинге из США, вроде *Piercing Fans International Quarterly*. Они разглядывали снимки генитального пирсинга, который в то время был полнейшим андеграундом и не меньшей странностью, чем раздвоенные члены. Все это Клайв запомнил и создал образный ряд *Восставшего из ада*. Он шутил, что хотел назвать фильм *Садомазохисты из могилы*".

"Клайву явно нравился Стив, - говорит Бэланс. - А Стив поощрял его покровительство, был полон восторгов и эйфории, все ему показывал. Клайв стал для него кем-то вроде учителя - или, скорее, мучителя. Клайв заходил к нам пару раз и стащил все наши идеи. Мы показали ему кучу садомазохистских журналов, и он взял оттуда множество своих персонажей, таких, как Pinhead". В середине восьмидесятых пирсинг не был широко распространен и представлял собой начальные подвиги сексуальной революции в миниатюре. Фотографию члена Слизи даже напечатали в журнале *Forum*, где никто и никогда не видел гениталий с пирсингом.

В своей изначальной форме фильм *Hellraiser*, названный сперва *The Hellbound Heart*, был очень английским; его действие происходило в старом доме Северного Лондона под маячащими серыми эстакадами и было наполнено грубыми спецэффектами. После встречи с Coil Баркер пересмотрел сценарий, включив туда увиденные в журналах садомазохистские элементы. В свою очередь он попросил Coil написать саундтрек к будущему фильму. Сперва они предложили Баркеру кассету всякой всячины, чтобы ее слушали актеры для обретения правильного настроения, но в самый разгар съемок американские дистрибьюторы New Line решили, что хотят видеть нечто совсем иное, и у Баркера появился выбор: продолжать то, что уже снято, или согласиться с их желаниями ради большего бюджета. Внезапно Coil оказались за бортом.

"Так он продал душу, - говорит Бэланс. - Заключил сделку с дьяволом. Фильм превратился в голливудское барахло со всеми этими лучами света сквозь щели досок и фразами вроде "иди к папочке". Он выбрал деньги, сделал успешную карьеру, а мы - нет". Трауэр не склонен к резким обвинениям. "Спецэффекты раннего материала действительно были ниже всякой критики, - говорит он. - Первоначальный вид воскресшего Фрэнка был довольно грубым. Примерно на середине съемок из Штатов прилетели продюсеры New Line и увидели отснятое. До этого, думаю, они воспринимали фильм как арт-хаусный, обладавший не слишком большой коммерческой привлекательностью, но посмотрев его первую половину, поняли, что работа Клайва вполне способна понравиться всем. К сожалению, ему сделали предложение, от которого он не смог отказаться: нарушь свои обещания этой авангардной группе ради традиционных голливудских симфонических мелодий, и мы отстегнем тебе большие деньги на пересъемку слабых спецэффектов. Были и другие требования, приведшие к тому, что атмосфера фильма оказалась не британской, но и не американской, особенно в озвучивании, где был нанесен главный ущерб. Клайву тогда пришлось делать выбор между авангардным видением, с которого он начинал, и коммерческим обольщением New Line. Вряд ли Coil особо удивились, что он предпочел деньги. Не хочу прозвучать цинично, но Клайв разрывался между андеграундной чувствительностью и тягой к популизму, и, как показала его будущая карьера, последовал своей подлинной музе, выбрав любовь масс и те игры, в которые можно играть, став знаменитостью. Иногда приходится признать, что даже если человек начинает как аутсайдер, он гораздо лучше подходит для жизни в массовой культуре, пусть и сохраняя за собой право на странности. Сейчас он разрабатывает какие-то идеи для Disney". Тем временем Coil выпустили *The Unreleased Themes For Hellraiser*, отразивший их неудачное заигрывание с массовой культурой. Некоторые фрагменты альбома напоминают электронные темы фильма Джона Карпентера *Побег из Нью-Йорка* с Куртом Расселом, но в целом он не особо интересен.

В 1987 году Coil осторожно приступили к следующему после *Horse Rotorvator* альбому под рабочим названием *The Dark Age Of Love*. В конечном итоге он превратился в шедевр 1991 года *Love's Secret Domain*, но некоторые отрывки из оригинального проекта появились на диске *Gold Is The Metal With The Broadest Shoulders*, собрании бесформенных фрагментов, которые никуда не подошли. Из индустриальных ритмов "Paradisiac" становится очевидно, почему Coil отказались от них, едва *Love's Secret Domain* начал обретать форму - это было слишком похоже на скрежещущие звуки *Scatology*. Также на *Gold* присутствуют темы, не вошедшие на *Horse Rotorvator*, такие, например, как "... Of Free Enterprise", завершение "Herald" с *Rotorvator*. Вместе они отсылают слушателя к катастрофе парома Herald Of Free Enterprise, который опрокинулся, пересекая Ла-

Манш. Тогда погибли 193 человека. По решению суда компанию-перевозчика Townsend Thoreson обвинили в организованном убийстве. Сочетание уличного шума, барабанного боя и симфонического исполнения мелодии "Greensleeves" неизбежно пробуждает в памяти сцену крушения Титаника, где музыканты играют на палубе гибнущего судна. Еще одна замечательная композиция - "Boy In A Suitcase", довольно старая запись Coil. Здесь можно услышать редкий вокал Слизи. "Boy" звучит как нечто среднее между ранними PTV и панк-группой The TV Personalities. Несмотря на импровизированную природу, *Gold Is The Metal* воспринимается как единое целое, в основном благодаря горячим спорам Бэланса и Трауэра относительно последовательности композиций. Сделанный по образцу альбома *The Faust Tapes*, *Gold Is The Metal* скрупулезно организован для максимального воздействия на слушателя. К моменту его выпуска в Coil возник новый участник, подросток Отто Эвери, хотя чем именно он занимался кроме того, что хорошо выглядел на фотографии, не очень понятно. В конце концов Эвери исчез столь же таинственно, как и появился, а Слизи позже утверждал, что он просто "надорвался".

## 7. У Англии черное сердце

*"Дамы и господа, они меня спрашивают, сколько в море белых лилий? А я их вопрошаю со слезами на глазах: сколько кораблей ходит по лесу?"*

- "Фальшивая невеста", народная песня

Когда в 1987 году вышел альбом Current 93 *Swastikas For Noddy*, многие андеграундные комментаторы восприняли его как шутку. Считая, что все это звучит как Саймон и Гарфанкель, они решили, что Тибет сошел с ума и намерен избавиться от своих поклонников. "Я думал, все они дураки, - говорит на это Тибет. - Они намертво застряли в мире, где единственное, что имело смысл, это лупы и композиции на два десятка минут, в которых непременно должны упоминаться Мэнсон и Кроули, и где не было места юмору. Они называли это комической пластинкой, а я считал, что это альбом с черным юмором". Тибет, ушедший от индустриального нойза к пасторальным настроениям, имел предшественников в лице английских художников, желавших спастись от темных сатанинских жерновов индустриальной революции в английском райском пейзаже. Выпустив *Swastikas For Noddy*, Тибет начал создавать карту альтернативной реальности.

Тем временем на андеграундной музыкальной сцене происходили серьезные изменения. Такие музыканты, как Крис и Кози, начинавшие со свободных электронных экспериментов, забросили былые игры и принялись создавать электронную музыку, полную размытых ритмов автомагистралей и безудержного фанка. Этот новаторский подход подвергся искажению и растворению третьей волной индустриальных халтурщиков вроде бельгийского Front 242 или американских Skinny Puppy. Теперь музыканты новой волны намеревались сочетать сакральное и профанное на залитом светом танцполе.

К 1987 году Тибет почти не обращал внимания на то, чем занимаются его современники, пытаясь сблизиться с более традиционной музыкальной формой. *Swastikas For Noddy* знаменует начало осторожного диалога с мейнстримом. "В то время множество моих знакомых начали создавать музыку, ориентированную на танец, - вспоминает Тибет. - Меня это поражало. Большинство из них вообще не интересовались танцевальной культурой, но так называемое индустриальное направление действительно становилось танцевальным. Танец не спасет мне жизнь, но я ничего не имею против танцевальной музыки - Sly & The Family Stone, одна из моих любимых групп. Хотя я все равно не понимал, почему люди начинают танцевать. Так что я выпустил *Swastikas For Noddy*, а другие в это время брили головы, надевали строгие очки и покупали секвенсеры".

*Swastikas For Noddy* открывает "Benediction", вокальная композиция в исполнении Яна Рида. Это плач по мифической "прекрасной стране" Англии, которая в контексте альбома выступает как метафора утраченной невинности. Та же потеря оживает в версии Current 93 песни "Since Yesterday" группы Strawberry Switchblade. Это можно было бы назвать настроением всей работы Тибета, но здесь его то и дело скрывает плотная и чересчур хаотичная образность. Одна только "Beausoleil" ссылается на все, от убийств Мэнсона, *Dogs Blood Rising*, Будды и Христа до Нодди, *In Menstrual Night*, средневековых гримуаров, Love и даже The Monkees. "Я не мог выразить то, что думал, -

признается Тибет. - Тогда я был очень зол, несчастлив и не имел определенной цели. Возможно, это и есть подростковая тоска. Кто знает? Бойд Райс как-то сказал мне - думаю, его слова удивительно точны, - что не понимает, почему люди продолжают жаловаться на отчуждение, поскольку если люди испытывают отчуждение, они должны желать принадлежать обстоятельствам. Бойд уловил мое разочарование, непонимание того, против чего я выступал, незнание того, что именно потеряно, но ясное чувство этой потери, из которого рождалось ощущение несчастья".

Большинство композиций *Swastikas For Noddy* были написаны Пирсом и Тибетом в квартире на Тафнелл-парк. Для "Beausoleil" Пирс нашел обманчиво простую музыкальную фразу, контрастирующую с удивительным вокалом Тибета, но когда все было записано, он не смог восстановить использованные им аккорды, а значит, Сигент лишились возможности играть эту вещь на концертах. Так было до 1999 года, когда на выступлениях в Нью-Йорке новый гитарист Майкл Кэшмор подобрал ее на слух. Столь же интуитивно Пирс создал мелодию для "Oh Coal Black Smith", традиционной народной песни о превращениях, ставшей у Сигент одной из самых популярных. До записи Тибет никогда ее не слышал, найдя текст в одной из многочисленных книг об английском фольклоре, которые в то время читал. Тревожная баллада полна жестокой образности: *"И стала она уткой /Уткой на волнах /А он - охотничьей собакой /И притащил ее назад"*. Жестоко притащить, вытянуть или пасть - частый мотив у Тибета, проходящий красной нитью через многие его песни и наиболее ярко заметный в таких тревожных двусмысленных названиях, как "Falling Back In Fields Of Rape" (с *Dogs Blood Rising*).

Рассказывая о детстве в Малайзии, Тибет вспоминает один из любимых видов своего отдыха. "Я заходил на пляже в воду и ждал, пока на меня накатятся волны, собьют с ног и утащат в море, - рассказывает он. - Я падал и погружался под воду, в молотые ракушки и песок. Меня это всегда очень трогало; казалось, я попадал в иной мир, превращался в водяного духа или оказывался на другом плане бытия". Одно из любимых стихотворений Тибета - "Гончая небес", написанное католическим поэтом и наркоманом Фрэнсисом Томпсоном. Стихотворение повествует об ощущении преследования Богом и о том, что падение и прыжок веры предполагают твердую убежденность, что тебя кто-то подхватит. Тибет помещает сценарий Томпсона в прекрасные поля рапса вокруг Йорка, по которым он бродил в юности, и игра слов [*rape* имеет много значений, в том числе *насилие* и *рапс*] создает тревожную атмосферу композиции. Это сосуществование образов страшного насилия и райской красоты - устойчивый элемент творчества Сигент 93, как и вопрос, что нас подхватит, если мы упадем.

Кавер-версия песни "This Ain't The Summer Of Love" группы Blue Oyster Cult, песнь на смерть утопического эксперимента шестидесятых и на гибель людей на фестивале в Алтамонте, является еще одним аспектом этой темы. Тибет узнал об альбоме *Secret Treaties* группы Blue Oyster Cult от Сэнди Робертсон и Эдвина Поунси в офисе *Sounds*. "Они любили ВОС, но мне больше нравилось представление о них, нежели реальность, - говорит Тибет. - У них были свои удачи, такие, как "Astronomy" на *Secret Treaties*, где есть одни из самых прекрасных строк, какие я только слышал". Однако на большинство композиций *Swastikas For Noddy* повлияло увлечение Тибетом величайшей английской фолк-певицей Ширли Коллинз.

"Работая над *Swastikas For Noddy*, я постоянно слушал Ширли, - рассказывает он. - Я любил британский фолк, например, The Incredible String Band и их альбом *The Hangman's Beautiful Daughter*, группы вроде Trees и Clive's Own Band, но как только услышал Ширли, она немедленно стала для меня богиней, я сразу ее обожествил. Казалось, это поет чье-то сердце. Пение было абсолютно чистым, никакой мелодрамы. Я до сих пор считаю, что Ширли создавала музыку, на сто процентов совершенную и полностью лишённую фальши. Над Ширли только Иисус. На ее уровне находятся люди, проявляющие свою гуманность и красоту так, как это только возможно для человека. Однажды она сыграла мне свои недавние записи - они ей не очень нравились, она не хотела их выпускать, - и когда я их послушал, то был так растроган, что заплакал". Позже в интервью для *The Wire* Коллинз сказала Майку Барнсу, что Тибет, без сомнения, ее самый нескритичный поклонник. Такое очарование музыкой Коллинз можно видеть в новом уровне простоты его работ, сочетающих сокровенную, автобиографическую лирику и неизменную тему лишения Англии ее культуры.

"Я действительно люблю Англию, - подтвердила Коллинз, когда я разговаривал с ней в сентябре 2001 года. - Люблю смотреть на нее из окна поезда и имею очень тесные связи с сельским краем. В детстве я с ума сходила по истории и навсегда запомнила, что история была прекрасна; то, что в ней



происходило, было волшебным, и об этом так или иначе говорится в балладах. Но у Англии черное сердце. В ней происходило столько злого, во имя нее совершалось столько ужасных вещей... В песнях, которые я люблю, люди знают, что с ними сделается, однако именно там чувствуется подлинный дух. Я не считаю, что терпение - наилучший выбор, но они терпели и все же сохранили способность замечать тот прекрасный мир, в котором жили. Поскольку он все равно прекрасен, если вы сможете увидеть его красоту".

Англия Коллинз все еще существует. Она ждет, чтобы о ее существовании спели, как поэт А. И. Хаусман (1859 - 1936), восхвалявший свой родной Шропшир, "страну утраченного содержания", или как трагический молодой писатель Дентон Уэлч (1915 - 1948), исходивший Сассекс, Кент и Хемпшир в книгах "Радость в молодости" и "Я оставил дом деда". На альбоме 1994 года *Of Ruine Or Some Blazing Starre* Тибет представляет одно из своих наиболее удивительных обращений к Англии в композиции "The Great Bloody And Bruised Veil Of The World", визионерском послании, схожим с творениями Уильяма Блейка: "Деревья качаются в Англии / Ручьи текут в Англии / Несчастный замирает в Англии / Несчастное сердце Англии /.../ Это рай / Это Сад Садов / Солнц и жуков / Божья коровка садится мне на колено / Радостно поет жаворонок / Птицы птиц / За великим, кровавым, израненным, молчаливым занавесом / Этого мира".

"Все, что я делал, вся музыка, которую я люблю, о невинности, - говорит Тибет. - Я всегда возвращаюсь к теме утраты невинности, и то, что я люблю в Англии, это Англия *Anthems In Eden* Ширли Коллинз. Это ушедшее детство. Люди, которыми я больше всего восхищаюсь, невинны; у них нет какой-то сложной теологии или мировоззренческих концепций. То, что я люблю, по своей сути очень просто. Да, я читаю сложные теологические книги, но больше всего меня интересуют простые фразы, лежащие в их основе. Вы можете прочитать весь католический катехизис или "Град Божий" Августина, но эти громоздкие структуры выстроены на очень простых понятиях, таких, как "блаженство" или "возлюби ближнего как самого себя". Сам я не слишком терпелив. Но меня очень трогает глубокая простота, и музыка Current проста. Иногда, как в *All The Pretty Little Horses* или *Nature Unveiled*, она звучит сложно, но на самом деле это не так. Она простая и циклическая".

*Swastikas For Noddy* был необычен еще и тем, что в работе над ним не принимал участия Стэплтон. Но результаты Пирса и Тибета ему не понравились, и он убедил Тибета разрешить ему сделать ремикс. Измененная версия альбома, *Crooked Crosses For The Nodding God*, вышедшая на United Dairies, придает музыке психоделическую глубину, однако за счет нее исчезает простая красота оригинала. Пока Тибет делал *Swastikas For Noddy*, Стэплтон заканчивал альбом *Nurse Drunk With The Old Man Of The Mountains*. Демонстрируя многочисленные стратегии Nurse, от ударных наработок и долгих волн ассоциативно связанных эффектов до индустриального джема, альбом был выпущен строго пронумерованным тиражом в 30 экземпляров, а также не пронумерованным изданием из ста копий с рукотворной обложкой и, в некоторых случаях, прекрасной, но путанной фотографической живописью. Для коллекционеров это один из самых интересных артефактов Nurse.

Работа над *Swastikas For Noddy* во время болезни усилила духовный кризис Тибета. Через своего друга Джеймса Лоу его представили Его Преподобию ламе Чимед Риг Дзин Ринпоче. Лоу жил в Индии, где много лет был учеником Ринпоче. Этот высокопоставленный лама в традиции ньингма лучше известен по своему появлению на обложке каталога тибетских божеств и духов-хранителей *Оракулы и Демоны Тибета*, составленного Рене Небески-Войковицем. Враги лам ньингма часто называют их черными магами, и Ринпоче определенно имел подобную репутацию среди изучавших дхарму. "Линия, к которой он принадлежал, не практиковала воздержание, и он очень любил мясо, - рассказывал Тибет Марку Барнсу из *The Wire*. - Я пригласил его записать некоторые тантрические ритуалы. Существует ритуал под названием чод. Изначально его следовало выполнять на кладбище, сидя на трупе. Чод по-тибетский означает "резать", и суть ритуала в том, чтобы окружить себя ужасом и отсечь свое эго, разрезать себя, а затем собрать в более чистом состоянии. Так вот, он сказал: "Дэвид, можете принести мне что-нибудь перекусить?". Наш звукорежиссер был вегетарианцем, и я его предупредил, что приведу очень уважаемого буддийского ламу, который споет тексты кое-каких буддийских ритуалов. Я принес большой пакет мяса с кровью, порезанного на большие кубики, и вот Ринпоче ел это мясо, дул в кожаную трубу, колотил по барабану из черепа, а по его подбородку стекала кровь. Жаль, этого нет на видео".

Встретив Ринпоче, Тибет стал преданным членом буддийского сообщества, изучая под его руководством определенные тексты и соответствующие практики и получая духовное право

выполнять их. Эффект оказался невероятно мощным, и многие ритуалы он практикует по сей день. "Есть один ритуал, Zhi.Khrod, посвящение в мандалу мирных и гневных божеств, - вспоминает он. - Эти боги появляются перед вами в бардо после вашей смерти. Это инициация в то пространство, которое обсуждается в "Тибетской книге мертвых". Она называется Бардо Тхедол, освобождение через слушание в промежуточном состоянии между жизнью и смертью. Этот ритуал произвел на меня огромное впечатление, поскольку я всегда очень интересовался гипнагогическими состояниями". В детстве Тибет прочитал "Тибетскую книгу мертвых" в замечательном переводе Уолтера Эванс-Венца и был потрясен описанным там опытом. Позже Тибет выпустил песни, молитвы и взывания Ринпоче на альбоме *Current 93 Present The Venerable 'Chi.Med Rig. 'Dzin Lama, Rinpoche*.

1988 год начался с очередной поездки в Исландию, где Current 93 играли в Рейкьявике с Энни Энкзайети, S.H. Draumug, Мегасом и Johamar. Тибет описывает Мегаса как "исландского Боба Дилана", чье выступление сопровождали Бьорк и Роуз в качестве приглашенных танцовщиц и бэк-вокалисток. Также он работал с Хилмаром Хилмарссоном над песнями, появившимися на альбоме 1991 года *Island*. "Работа над этим альбомом шла очень долго, - вспоминает Тибет. - Поначалу мы даже не знали, что назовем его *Island*. Когда я оказывался в Исландии, Хилмар снимал студию, и мы приходили туда, заранее не зная, что получится". *Island* выделяется из альбомов Current тем, что в нем преобладают синтезаторы и неприятный глянец нью-эйджа с басовыми звуками, сильно напоминающими брачные песни китов. Однако тексты Тибета достаточно сильные, особенно "The Dream Of A Shadow Of Smoke", где выразительные аранжировки Хилмарссона достигают максимума благодаря ледящему хору оперных певцов, произносящих такие атмосферные строки, как "в моем сознании звуки кораблей без руля", взятые из длинного раннего наброска, ставшего затем "The Sadness Of Things". Первая композиция, "Falling", рождает иллюзию бездонного черного пространства благодаря эффектному использованию синтезаторов и стенающего вокала Бьорк. Однако на *Island* были и минусы - дополнительные треки, появившиеся на CD. "Crowleymass Unveiled", "Paperback Honey" и "The Fall Of Christopher Robin" - легковесный синти-поп, где Тибет явно переигрывает. "Думаю, основная ошибка *Island* на CD заключалась в том, что между первыми восемью песнями и более легкими композициями вроде "Christopher Robin" и "Paperback Honey" было оставлено мало места, - сокрушается Тибет. - Хотя мне всегда нравилась "Paperback Honey", было бы лучше, если бы мы ее туда не помещали. *Island* интересен, но проблема любого альбома, где много клавиш или синтезаторов, в том, что он быстро устаревает".

По возвращении из Исландии Тибет какое-то время жил у Пола Доннана, пока в квартире Тони Уэйкфорда не освободилась комната. "В первый же вечер Тибет разбил телефон и затопил ванную, - вздыхает Уэйкфорд. - После этого все покатило по наклонной. Я думал: и чем я это заслужил? Я так и слышу, как он кричит мне из кухни: "Тони, как сварить яйцо?". После ухода из Death In June Уэйкфорд на время оставил музыку, попав в разрушительный вихрь наркотиков и алкоголя, которые привели его на лондонское криминальное дно. Помимо этого, он состоял в секте "Иллюминаты Танатэроса", занимавшейся магией хаоса, с которой заигрывал и Бэланс. "Я торговал наркотиками и глубоко погрузился в бандитскую среду Южного Лондона, - признается Уэйкфорд. - Мы продавали наркотики в пакетах размером с кирпич, а у моего партнера имелся пистолет. Все это было не слишком круто, но вполне достаточно, чтобы плохо кончить. Дела становились все хуже, и однажды утром я проснулся и подумал: если так и дальше пойдет, я просто погибну. У меня были настолько плохие отношения с Death In June, что я даже помыслить не мог вновь заняться музыкой, однако понимал: музыка - единственное, что я умею. В общем, я поехал в город, купил акустическую гитару, вернулся и начал работать. Это был один из тех моментов, когда жизнь меняется. Если бы я не купил гитару, то сидел бы в тюрьме или был бы мертв. То, что я тогда написал, стало первыми песнями Sol Invictus".

Уэйкфорд до сих пор играет в Current 93 на бас-гитаре. Пирса и Death In June подолгу не было в стране, и Уэйкфорд начал писать музыку на стихи Тибета. Тем временем Current временно отошли от нового фолкового звучания и выпустили свой самый тяжелый, почти роковый альбом *Christ And The Pale Queens Mighty In Sorrow*, где электрический бас Уэйкфорда и тревожные ударные Пирса иногда звучат почти в стиле "новой волны". Фраза "The Pale Queens Mighty In Sorrow" взята из текстов енохианской исследовательской группы Augum Solis, появившись в их книге *Mysteria Magica* в качестве описания существ, вызываемых с помощью системы Джона Ди. Взяв идею Церкви как невесты Христа, Тибет превращает этих созданий в возлюбленных Христа, печальных дев, свидетельниц его страстей. "Мне казалось, эта фраза очень похожа на де Квинси, хотя написана до

него, - объясняет Тибет. - Мысль о горестных мистериях попала в точку. Они передают муки, но на самом деле являются ключами к радости, хотя это одна из фраз, которые поначалу кажутся очень печальными, даже готичными. Думаю, весь альбом выглядит довольно шизофреническим, как если бы он был собран наспех, и многое из него меня уже не трогает". Несмотря на ощущения Тибета, длинная заглавная композиция - фантастический пример контролируемой истерии, где он, словно мантру, произносит енохианскую фразу и говорит языками, а группа продолжает играть без каких-либо намеков на финал. На концертах песня впечатляет еще больше, и во время ее исполнения Тибет часто затевал вокальные импровизации, приводя строки из "Mushroom Clouds Are Falling" группы Love. "Тибету всегда нравилась кровь на сцене, когда мы играли "Christ And The Pale Queens", - вспоминает Роуз Макдауэлл. - Следует добавить - текущая из моей руки. Он хотел, чтобы я играла на гитаре костяшками пальцев и брала свою белую гитару, на которой кровь заметнее. Мне всегда приходилось следить, чтобы ведьмам не досталось ни капли". "Думаю, "Christ And The Pale Queens" получилась объективно сильной, - соглашается Тибет, - но мне кажется, она могла бы быть в сто раз сильнее. Артур Мейчен как-то сказал, что мыслит в огне, но работал в глине. Эта прекрасная фраза передает суть творчества любого художника, поскольку то, что он создает, на самом деле лишь отражение идеала, живущего у него в душе".

В 1988 году Тибет и Уэйкфорд записали мини-альбом *Earth Covers Earth*. За исключением единственного оригинального трека "Rome For Douglas P." и традиционной "Dilly Song", *Earth Covers Earth* представляет собрание возвышенных музыкальных переложений английских метафизических поэм 17 века. Уэйкфорд перевел образные идеи Тибета в реальные гитарные партии. Изысканно меланхоличный, он остается одним из самых долговечных альбомов Current. Здесь снова возникают размышления о Британии. Тибет наткнулся на фразу "Earth Covers Earth" в социологическом труде об отношении к смерти в пост-христианской Европе. "Мне казалось, эта фраза прекрасна; она была словно взята из Библии, - говорит он. - Из праха мы вышли и в прах вернемся. Мы станем землей, и в землю вернемся". Ее зеркальное отражение "Time Tryeth Truth" названо так вслед за надписью, которую Тибет и Пирс обнаружили на гробнице Бруквудского кладбища рядом с Лондоном. Обе песни основаны на "Fields", которую Уэйкфорд сочинил и записал для *Lex Talionis*, взносе Sol Invictus в тройной альбом, куда вошли также *Horsey Current 93* и *Lumb's Sister Nurse*.

"Fields" родилась под впечатлением от могил на военном кладбище, где Уэйкфорд побывал во время своих континентальных путешествий. "Пейзаж был плоским и довольно унылым, вокруг - одни поля, "поля цвета ее волос", - вспоминает он. - А потом я вдруг увидел кресты, "словно перекрещенные стрелы в небеса", и вспомнил резную трость, которую мой родственник получил от одного заключенного концлагеря в благодарность за свое освобождение". Когда Уэйкфорд сыграл Тибету песню, образы Дрездена и Ковентри, объятых огнем, и полей, где "лежат отцы, братья и любимые", спетые под простую нисходящую гитарную партию, привели Тибета к решению записать ее на новом альбоме. В итоге текст Уэйкфорда он заменил "Sic Vita", поэмой Генри Кинга (1592 - 1669), где автор сокрушается о мимолетности человеческого бытия на фоне вечности.

Интерес Тибета к искусству и литературе, посвященной бренности человеческого существования, замечен на обложке *Christ And The Pale Queens Mighty In Sorrow*, где изображались черепа и зеркала. Это привело его к изучению метафизической поэзии 17 века. Работая над *Earth Covers Earth*, он читал Эндрю Марвелла (1621 - 1678), Джона Холла (1627 - 1656) и Генри Кинга, большая часть творчества которых была опубликована в оксфордском трехтомнике "Второстепенные поэты каролингского периода". После упоминания на предыдущем альбоме слов Хильдегарды Бингенской его обращение к трудам другим людям на следующем уже типичном для Current альбоме говорит о стремлении укрепить направление, выбранное в *Swastikas For Noddy*. Но настроение *Earth Covers Earth* оказалось более религиозным. Здесь доминирует акустическая гитара Уэйкфорда с большими звучными аккордами, увлекающими за собой лирику и затягивающими ее в неумолимый ход времен. "Это один из тех альбомов, которыми я очень доволен, - улыбается Уэйкфорд. - Но Тибет в студии такой жмот! Если ты ошибешься, он скажет: да ладно, все нормально. Работа с Current полностью и целиком спонтанна. Он приходил и говорил: "У меня есть текст, давайте записывать". Боже! Он мог бы объяснить, чего хочет, прослушать те три аккорда, которые ты знаешь, и выбрать два с половиной, которые ему нужны. Когда я играл в Current, у нас не было репетиций, и мы не представляли, как в конечном итоге будет звучать песня".

Единственная композиция Тибета на этом мини-альбоме - "Rome For Douglas P.", прекрасная, но холодная песня, которая обрела свое истинное звучание на концертах. Когда в 1999 году Current

выступили с серией концертов в Нью-Йорке, она стала их ключевой композицией. Песня опирается на мантру "Когда падет Рим, падет мир", почерпнутую из убеждения католических теологов в том, что Церковь станет последним оплотом Христа после великой битвы апокалипсиса и целью победного возвращения его армии. Представляя мысль о том, что мир отпадет от сердца Христа, когда Церковь утратит свое влияние, песня свидетельствует о пробуждении в Тибете христианского сознания на закате страстного увлечения Кроули и Антихристом. "Что ты мне дал? - спрашивает он в песне. - Склоненную голову смерти /Черный флаг, истекающий кровью /Умирающий рассвет". А также: "Подхватит ли меня кто-то /Когда я паду, как и должно?" Впрочем, посвящение Джеймсу Лоу и обратная сторона обложки с надписью "Пусть все разумные создания будут счастливы" говорит о том, что он продолжал увлекаться буддизмом. *Earth Covers Earth* посвящен Comus, прогрессивной британской фолк-группе, чей демонический альбом 1971 года *First Utterance* оказал большое влияние на Тибета, не говоря уже о Стэплтоне и Кристофе Химане. Действительно, позже Current записали кавер-версию их песни "Diana" и выпустили на альбоме 1990 года *Horsey*.

Следуя обложке альбома 1968 года *The Hangman's Beautiful Daughter* группы The Incredible String Band, *Earth Covers Earth* представляет снимок растущей семьи Current 93: Тибет, по бокам которого стоят Бэланс и Стэплтон, Роджерсон с семьей, Пирс, Уэйкфорд, Рид и Роуз Макдауэлл. Первоначальная идея заключалась в повторении психоделического викторианского изображения на втором альбоме *On The Shore* ирландской электрик-фолк группы Trees, однако семья Current была слишком большой для такого снимка, и в конце концов все они расположились под группой деревьев по другую сторону пустоши. На виниловом диске United Dairies фотограф Рут Байер намеренно размыла снимок, подчеркивая вневременное ощущение альбома. Однако яркая фотография, опубликованная на компакт-диске, где Макдауэлл прячется от солнца под красным зонтом, выглядит еще более странной. "Это было настоящее хипповое сборище, - вспоминает она. - Тогда мы впервые встретились как единая группа. Там я познакомилась с Бэлансом, и мы сразу подружились. Прекрасный был день".

На компакт-диске были изображены две соломенные куклы, плетеные фигуры, символы плодородия, используемые в европейских сельскохозяйственных ритуалах. Уэйкфорд и Тибет обожали такие фигурки и вешали их под потолком по всей квартире. До 2001 года Тибет собрал целую коллекцию плетеных кукол, складывая их у ног плаката с изображением Крошки Тима на алтаре у лестницы. "Я всегда восхищался плетеными куклами, - признается он. - Живя у Тони, я увлекся фильмом "Плетеный человек", и отчасти этот интерес возник благодаря нему. Моя мама была знакома с одним из ведущих создателей соломенных кукол в Йорке, и многих я купил именно там. Я интересовался сезонными актерскими фолк-труппами, но, думаю, страсть к растительным ритуалам такого рода родилась во мне, когда я услышал Ширли Коллинз, певицу об узле истинной любви, поскольку она объединяла эти ритуалы с судьбой возлюбленных".

В личной космологии Тибета "узел истинной любви находится в смерти зерна", связывая смерть и возрождение через любовь в символе примитивного креста. Он очень интересовался этой идеей, развивая ее вариации во многих песнях Current, отмечавших осторожный переход от раннего беспорядочного сатанинского язычества к христианству. В аннотации к *Thunder Perfect Mind* Тибет писал: "Это великое колесо рождения и смерти. Свяжи его и сделай Узел Истинной Любви".

В конце 1988 года Current отправились в Токио с двумя концертами, сыграв в The Loft. Когда организаторы повели их выпить в ближайший бар, Тибет заговорил с Аки Окаучи, который был не слишком хорошо знаком с его работами. Они быстро сдружились, и Тибет вновь решил переехать. Он прожил в Японии первую половину 1989 года, сперва в гостинице, затем у своего корейского друга Йонгеу Чо и его жены-японки Юко Идеи в пригороде Токио, после чего поселился у приятеля японского промоутера Current Филиппа Брочена, жившего неподалеку от Камакуры и преподававшего японцам английский язык. Там же он встретил поклонников Current, группу *Magick Lantern Cycle*, и много дней провел на пляже с их вокалистами Аяме и Конори. "Сперва мне очень понравилась Япония, но через какое-то время сложность их социальной культуры начала доставать, - вздыхает Тибет. - Я устал от количества людей, всех этих служащих, которые заполняют вечером Синдзюку".

Удаленность от друзей и разнообразных домашних возможностей побудила Тибета вновь взяться за перо. В Японии он сделал первые наброски своего шедевра 1992 года *Thunder Perfect Mind*. Кроме того, Current неохотно начали работать над сугубо японским альбомом для The Supernatural Organisation, лейбла, выпустившего японскую версию *Earth Covers Earth*. Однако их отношения потерпели крах, когда летом 1989 года Кеичи Какиучи провел вторую серию концертов Current,

ничего не заплатив группе. Роуз Макдауэлл осталась без гроша, а Пирс застрял в гостинице и жил там до тех пор, пока его счет не оплатили. "Было ясно, что дела пошли не так, - говорит Тибет. - Изначально он предложил записать для него альбом, и мы начали работать. Non тоже были в Японии, и Бойд Райс с Майклом Мойниханом находились в студии вместе с нами. Как только мы поняли, что платить нам никто не собирается, мы решили провернуть старый трюк: сказали, что должны забрать пленки, чтобы поработать над ними дома, а потом оставили у себя. Невероятно, но это сработало". Тем временем Макдауэлл и Пирс ограбили музыкальный магазин Какиучи, выгащив под дождь все товары, принадлежавшие им и их друзьям. С помощью визитной карточки Роуз помочилась на дверь его офиса и изобразила на ней красной краской: "Какиучи - мудаки".

## 8. Луна Кулоорты

"Одиночество побуждает меня творить".

- Надпись в орнаментальном скульптурном саду Мориса Лелуша

В 1988 году Диана Роджерсон была по горло сыта образом жизни Стивена Стэплтона, когда днем он работал в гравировальной студии, а ночью записывал музыку. Она поставила ему ультиматум: или работа, или она, подталкивая Стэплтона к прыжку веры. Такую тактику Роджерсон использовала не раз, чтобы побудить человека к самореализации, дать стимул, который он не мог отыскать сам.

"Я хотел ее, честное слово, но не верил, что смогу достаточно заработать одной только музыкой; это было нелепо, - переживает Стэплтон. - В общем, я начал процесс увольнения. Однако прежде, чем я смог бы уволиться, мне предстояло отработать полугодовой срок, что очень трудно, если ты больше не хочешь работать в этом месте". Для контроля своего финансового положения Роджерсон и Стэплтон стиснули зубы и попытались управлять звукозаписывающей компанией, с помощью правительственной поддержки вернув ее к работе. Результатом стала Idle Hole Records, чьим первым выпуском оказался великолепный тройной альбом *Soliloquy For Lilith*, заявленный как совместный альбом Роджерсон и Стэплтона и названный в честь рождения их первого ребенка. Из всех работ Стэплтона *Soliloquy* хвалят чаще всего. Его звуковой мир разворачивается в серии сказочных случайностей, создаваемых несколькими FX-педалями. Соединенные вместе, педали издают неземной гул, который меняется при движении над ними рук, словно во время игры на терменвоксе. "В альбом не вкладывалась музыка - он творил ее сам, - объясняет Стэплтон. - Циклический гул создает петлю, которая постепенно обретает ритм, как мантра, идеально контролируясь пальцами в шести дюймах от поверхности. Великолепно! Звук постоянно меняется, никогда не остается одним и тем же. Потрясающая запись". Для переиздания на CD он сделал серию рисунков подводных организмов, которые отлично сочетались со спокойной, первобытной глубиной музыки. Средневековая хоровая музыка, возникающая в самые тихие моменты, звучит словно запись древнего телефонного сообщения в видениях Хильдегарды Бингенской. Один из наиболее продаваемых альбомов Nurse, в 1989 году он позволил семье Стэплтона и Роджерсон переехать в Ирландию, в графство Клэр.

Живя в квартире в Арчвей, Роджерсон и Стэплтон все больше разочаровывались в лондонской жизни, и после того, как в промежутке нескольких недель их дважды грабили на улице, они твердо решили уехать. "Меня никогда не волновало, где я живу, - говорит Роджерсон. - Я просто хотела быть там, где я есть, но в конце концов мы попали в дурацкую муниципальную квартиру, где вокруг умирали люди. Один парень ставил машину у наших дверей и постоянно газовал. Большую часть вечеров нам было просто нечем дышать из-за выхлопных газов. В конце концов я сказала: единственное, что остается бесплатным в этой жизни - воздух, а я даже дышать не могу в гостиной. К черту. Точка. Почти все время мы проводили в парке и однажды, приехав в Уэльс к приятелю Стива, поразились, как он живет в такой глуши. Мы подумали: а может, глушь - это именно то, что надо? Если все, что мы любили, было на грани, то отправиться на границу цивилизации может оказаться отличным новым вызовом. Чтобы выжить, мы должны двигаться. В Ирландии до сих пор бывает страшновато, но мне здесь нравится. Когда Тибет помешался на Нодди, это позволило чуть лучше его понять. Перед нами был странный мир, и разве не здорово дойти до самых пределов, а потом сказать себе, как ребенок: Ух ты, вот это что, оказывается! Мы должны заранее все проверить, поскольку не хотим испытать полный шок! Взглянуть в лицо демонам! Конечно, я была феминисткой, как и любая разумная женщина, но вполне могла слушать Уильяма Беннета, оравшего свою "Her Entry", просто

стоять и смеяться. Таким меня не испугаешь. Может, это из детства - мой папа довольно часто злился. Думаю, что отношения между мною и Стивом - своеобразная алхимия. Когда встречаются две сильные противоположности, они помогают друг другу расти. Я действительно очень выросла благодаря нашей встрече и переселению в ирландские пустоши. Просто расширяя свои границы, понятно?" Жизненная стратегия Роджерсон и ее понимание Тибета поразительным образом перекликаются с выполнением Ринпоче ритуала чод: риск внутреннего разрыва в поиске чистого, реалистично уравновешенного состояния, активное стремление испытать ужас в попытке нейтрализовать его и избавиться навсегда.

Однажды у Роджерсон и Стэплтона остановилась подруга, направлявшаяся в Индию. Когда Роджерсон пожаловалась ей на свои городские проблемы, та предложила пожить в ее фургоне в Клэр, заодно упомянув продававшийся неподалеку дом. Описание этого дома поразило Роджерсон и ее дочь Руби. Вот уже несколько месяцев они делали наброски дома своей мечты. Эти наброски почти точно соответствовали зданию, описанному гостьей, вплоть до больших двойных дверей. Стэплтон и Роджерсон в сопровождении Тибета отправились в Клэр и сразу приобрели дом. "Все оказалось очень странно, - утверждает Роджерсон. - Живя в Лондоне, мы так или иначе встречались со всеми, кто в конечном итоге стал нашими соседями в Ирландии. Последнего из них я подбрехала, когда в последний раз переправлялась в Ирландию на корабле. Он ехал автостопом, и я его подобрала".

В 1989 году Стэплтон и Роджерсон поселились в графстве Клэр, в Кулоорте; их дом скрывался недалеко от проселочной дороги, которая ответвлялась от большей, ведущей в Бостон, крошечную горстку коттеджей с почтой и магазинчиком, единственными местными удобствами. За покупками они ездили в Эннис, ближайший город приличных размеров. Их дом, некогда бывший притоном, стоял настолько изолированно, что добраться туда можно было только с проводником. Встретили их отнюдь не с распростертыми объятьями. Им угрожали, намекая, что дом англичан, которые рискнут здесь поселиться, непременно сгорит. Стэплтон рассказывает пугающую историю, как его поймали в пабе неподалеку и заставили выпить пинту, в которую слили остатки из кружек всех присутствующих, провозгласив тост за "его королеву". В конечном итоге ему удалось сбежать.

"Мы немного пожили в доме, но он оказался очень хлипким, - вспоминает Роджерсон. - Крыша у него была из асбеста, дерево сгнило и разрушалось, проводка могла вспыхнуть в любую секунду. В общем, небезопасно. Такая жизнь казалась невероятной, как в начале брака, когда все еще в новинку. А вы говорите - анархия! В Англии, когда что-то ломается, вы вызываете мастера, а здесь приходится все делать самому. Вы строите и чините самостоятельно. Сейчас здесь все более-менее на европейском уровне, но в то время было сложно найти даже шуруп. Нелепость!"

Пока Стэплтон ремонтировал здание, семья поселилась в старом автобусе, стоявшем в саду перед домом. Сейчас, окруженная полями, где бродят козы и лошади, семья живет в просторном, созданном своими руками визионерском пространстве, соперничающем с творениями таких художников-аутсайдеров, как Говард Финстер с его "Райским садом", Саймон Родиа с Башнями Уоттс и Нек Чанд со своими тайными садами. Эксперимент со временем, место, полностью отрезанное от сегодняшнего дня, настолько точно отражает искусство и музыку Стэплтона, что вполне может называться его лучшим творением.

Входя в ворота под огромными нависающими деревьями, вы видите маленький зеленый почтовый ящик с названием "Кулоорта". Рядом, вделанный в стойку ворот, располагается причудливый миниатюрный грот, усеянный голубыми пластиковыми камешками и непонятными глиняными созданиями. Справа от тропинки - деревянная баня, подле которой сушится одежда, висящая на веревке, прикрепленной к стойлу с упряжью. Стены отделаны пластиковыми бусинами и сотнями крышек от пивных бутылок, образующих спирали, похожие на паутину из разноцветных круглых конфет. В саду перед домом Стэплтон построил домик на дереве, куда можно забраться по железной лестнице или веревочной раме, и повсюду развесил старые канделябры и фонари. Дерево и асбестовую крышу главного дома сменил гофрированный металл, над которым возвышается труба из сломанных черепиц. Самая восхитительная пристройка - студия Стэплтона. Несмотря на ее хаотичный вид, при ближайшем рассмотрении становится ясно, насколько организован и последователен ее создатель. На полках расставлены старые банки с гвоздями и шурупами разных калибров. С потолка свисают удлинители, объединенные по размеру; вдоль стен - аккуратные стеллажи с краской. На стенах висят многочисленные предметы, созданные вместе с Тибетом и представленные на выставке в лондонской галерее "Конная больница" в 2002 году, наиболее

впечатляющим из которых является большой рогатый череп, выкрашенный зеленым и обернутый спиралью из гибкого металла. Череп называется "Портрет Бэланса". Рядом, подпирая пыльное кожаное издание полного собрания сочинений Шекспира, стоит выпотрошенная статуя Христа с птичьим черепом вместо головы и с неприятно видоизмененными куклами, висящими над нею, словно караульные. Все это похоже на крошечный музей макабра, колдовское место.

За входной дверью в дом - открытая гостиная и кухня, центром которой является большая каменная печь. В западной части - студия Роджерсон, где она занимается гомеопатией; ее стол расположен под огромным окном с цветными стеклами пирамидальной формы, образующим мозаику из многочисленных осколков различного размера и цвета. В кабинете множество растений в стенных нишах; компьютер и книги находятся на изящных резных деревянных столах. Спальни наверху, на востоке; за толстой деревянной дверью с изображением вульвы в психоделическом стиле, чем-то средним между обложками альбома *Coil Love's Secret Domain* и *Nurse Spiral Insana* - музыкальная студия Стэплтона, столь же тесная и целостная, как и его спальня в Финчли.

"Думаю, Стив для меня воплощается в слове "автоматический", - говорит Роджерсон. - Ему не всегда нравится то, что есть, и он обязательно должен сделать так, чтобы ему понравилось. В этом, конечно, есть доля эгоизма; автоматизация означает "для себя". В музыке Стива я вижу его самого. Я объясняю это тем, что подростком он сделал себе комнату, чтобы спастись от непростой домашней жизни, в которой для чувствительного ребенка было слишком много ссор. Его с детства привлекало все творческое. Он собирал кактусы, был великолепным художником. Некоторые школьные учителя заметили его таланты и познакомили со странной музыкой. Это оказалось очень важно, поскольку они открыли путь, по которому он пошел, прочесав всю Европу в поисках странной немецкой музыки. Это его питало. Он представлял собой невероятную индивидуальность. Его страсти к маленьким комнатам сохранилась до сих пор. Очень символично, что когда мы еще жили в автобусе, первой он сделал именно ту комнату. Типа, мне нужно свое гнездышко, где я буду чувствовать себя в безопасности, подальше от шума и суеты окружающего мира. Думаю, его творчество на определенном уровне - стратегия выживания, способ сохранить себя среди сложностей окружающего мира".

Как ни странно, пластинки в комнате Стэплтона распределяются по странам: шведская экспериментальная музыка, японский нойз и, конечно, любимый краут-рок; словно он создавал атлас своего музыкального путешествия по миру. "Меня не слишком интересует современная музыка, - фыркает он. - Я становлюсь старше, и мне уже не хочется искать что-то новое; ведь интересную музыку всегда надо искать, она всегда прячется под поверхностью, нельзя просто вытянуть руку и взять ее. Я двадцать лет собирал интересную музыку и нашел все, что хотел, поэтому больше не ищу".

Хозяйство Стэплтона находится посреди Баррена, одного из самых пустынных и одиноких пейзажей в мире. 300 квадратных километров закарстованного известняка, который выглядит как плоть, содранная с огромных морщинистых мозгов. По этой замечательной области бродят стада диких коз; там много кольцевых крепостей, мегалитических построек и скульптур, оставленных Стэплтоном в те дни, когда он прогуливался среди камней с мешком цемента под мышкой. Когда мы проезжаем мимо глубоких прудов и озер в низинах, Стэплтон рассказывает о статуях, в наши дни погруженных под воду. Вся окружающая среда - доказательство его невероятной страсти к творчеству. "Когда дело касается творчества, строю ли я стену, смешиваю ли цемент, делаю скульптуру, пишу картину или музыку, все едино, - говорит он. - Я вкладываю в это ту же энергию, ту же творческую силу, и больше ни для кого там нет места. Поэтому Nurse не может быть группой - мне не интересны соглашения и компромиссы".

В 1989 году, в связи с перестройкой дома и рождением их второго ребенка Ниды Луиса, Стэплтон объявил о своем временном уходе. "Много лет я твердил, что Nurse With Wound - это эксперимент, - объяснял Стэплтон, когда я впервые встретился с ним в 1997 году. - Он был холодным, безэмоциональным, и если кто-то говорил, что в этом есть душа, я спорил и отвечал, что ни хрена там нет. Но довольно скоро мне стало понятно: я себя обманываю, и это совсем не так - я вкладывал в эти записи массу усилий, души, если угодно, и сейчас мне кажется, что там действительно есть какое-то общение. Не знаю, что это и почему я это делаю. До сих пор я создаю музыку ради собственного удовольствия, однако есть люди, которые слушают ее, ждут следующего диска, интересуются ею. Хочу я того или нет, но часть меня о них помнит. В любой момент кто-то слушает одну из моих пластинок. Что-то где-то происходит, но что? Что именно я в нее вложил? Я не

чувствую ответственности за возникающие у людей ассоциации. Я понятия о них не имею. Люди делятся самыми разными чувствами и представлениями - типа, я мечтал о том, о сем, я хочу убить маму, я хочу заняться сексом с сестрой - всякие безумные вещи, и ты думаешь: неужели это сделал я? Я запираюсь в комнате, создаю свою музыку, записываю ее на диск, и она уходит в мир, а потом я ничего не слышу. Мои пластинки редко получают рецензии. У меня нет писем с размышлениями о них. Я десять лет отвечал на письма и в конце концов решил, что больше не буду, хватит, и теперь не слышу ничего. Перестал слушать. Вряд ли сейчас появляются рецензии. Странное дело - вы вкладываете во что-то все свои силы, а потом оно просто исчезает".

"Композитор Мортон Фелдман говорил, что лучшая обстановка для создания музыки - это когда она никого не волнует, - продолжает он. - В молодости его музыка никого не интересовала - ни родителей, ни друзей, ни братьев с сестрами, и это время, по его словам, было самым плодотворным. Он был наедине с творчеством, на него не влияли другие люди. Я это очень хорошо понимаю. Я сделал то же самое, прекратив отвечать на письма, перестав до определенной степени общаться с друзьями на музыкальные темы, спрятавшись от всех в Ирландии. Для меня лучший способ создавать музыку - быть в полном одиночестве".

Отмечая новоселье, Стэплтон выпустил диск *Cooloorta Moon*. Записанный вместе с Уэйкфордом, Пирсом, Тибетом, бывшим мужем Роджерсон Крисом Уоллисом, Дэвидом Джекменом из Organum и саксофонистом Брэдфордом Стиром, он был посвящен *The Oimels*, альбому, сочетавшему джаз и мутировавшую поп-музыку и записанному в 1970 году германским джазовым пианистом Вольфгангом Даунером со своим квинтетом. Альбом похож на *Hair*, созданный кучкой домашних профессоров для инопланетного сознания. Взяв фрагмент из "My Man's Gone Now" Гершвина в исполнении Даунера, Уэйкфорд формирует замкнутую басовую партию, а Стир исполняет хулиганское соло на саксофоне. Новая отправная точка, *Cooloorta Moon* отражает возрастающее удовлетворение Стэплтона новым ритмом его жизни в Ирландии. "Изменение состоит в том, что он более музыкальный, менее резкий, его легче слушать, - говорит он. - В Ирландии я чувствовал себя счастливее и спокойнее. Музыка стала одной из многих вещей, которыми я там занимался, но не в смысле второстепенности - просто я направлял свою энергию и на другие занятия, например, работу по дому".

В 1990 году Vinyl Experience выпустили *Pilotripitaka*, ограниченный тираж из четырех дисков, ретроспективу-переиздание первых трех альбомов Nurse, а также *The Ladies Home Tickler* с парой совместных появлений группы. "Они нас надули, - утверждает Стэплтон. - Ни пенни не заплатили. Работая с Vinyl Experience, Тибет, Тони Уэйкфорд, Death In June и Уильям Беннет потеряли все деньги. Лейбл просто закрыл свои операции и никому ничего не заплатил. World Serpent создали люди, которых нанял управляющий Vinyl Experience Марк Хейворд. Они каждый день занимались этим бизнесом. Марк был параноик, очень странный парень, и просто прекратил все операции, считая, что кто-то его обирает. Это было сделано специально, чтобы он мог обирать других. Алан Тренч, Дэвид Гибсон и Элисон Вебстер организовались и стали People Who Can't. Потом они изменили название, превратились в World Serpent и забрали всех нас с собой".

Однако Стэплтон дистанцируется от некоторых присутствующих в списке World Serpent. "Не то что бы я был фанатом всех этих групп или считал, что имею с ними нечто общее, - отмахивается он. - Я терпеть не мог то, чем занимался Дуглас Пирс. Death in June - просто вторичное дерьмо. У меня не было никакого интереса к подобным вещам. Я никогда не понимал, почему Тибет поет с ним; все эти песни звучали вторично. Какое-то время Дуглас и Тибет были лучшими друзьями, но вряд ли я видел Дугласа больше шести раз. Он участвовал в записи *Cooloorta Moon*, поскольку был тогда рядом, сыграл на гитаре на второй стороне, "A Piece Of The Sky Is Missing". Хорошо поработал. Вряд ли он делал что-то подобное раньше, но друзьями мы не были. Я никогда не имел ничего общего с Death in June".

В 1990 Nurse вместе с Тони Уэйкфордом /Sol Invictus и с Current 93 выпустили тройной диск на Cerne Records. Альбом *Lex Talionis Sol Invictus* содержал поразительную версию "Fields" Уэйкфорда, а вклад Nurse состоял из саундтрека к незавершенному фильму Криса Уоллиса *Lumb's Sister*. Вдохновленный сборником стихотворений Теда Хьюза *Gaudete* 1977 года и музыкой Стэплтона, Уоллис называет *Lumb's Sister* "сюжетным фильмом, основанным на мифологии и пейзажах, на том, что пейзажам тоже есть о чем рассказать". Съемки начались в Уилтшире в конце 80-х, но ранние пленки оказались испорчены, и в 1992 году Уоллис начал все сначала в Буррене, когда вместе со своей подружкой Сарой Фуллер переехал в старый автобус Стэплтона, припаркованный у обочины.



Потребовалось еще шесть лет, прежде чем было отснято 90 не отредактированных минут. Руби Уоллис играет Мэри, которая "предпринимает путешествие во времени и видит будущее". Стэплтон играет Ламба, алхимика 19 века. "Он - темный персонаж, а юная Мэри - светлый, - объясняет Уоллис. - Тед Хьюз придумал героя по имени Ламб, темного жреца. Его забрали в подземный мир и заменили двойником, сделанным из корня дуба, поэтому он твердый, как палка. Но с женской стороны я хотел чего-то более гибкого и создал сестру Ламба. Ламб всегда там, где она, на грани; он никогда не вмешивается напрямую, но влияет на происходящее или управляет им. Зимой мы сняли финальную сцену в каменном круге в Корке. Мэри теряет ребенка - не своего, - и вы не понимаете, в чем именно там дело, однако что-то происходит. В итоге Ламб возвращает ей ребенка во время ритуала зимнего солнцестояния, и единство света и тьмы замыкает круг". У Мэри возникает видение, где ей является Ламб, преследующий и убивающий солдата, роль которого исполняет Тибет. Впоследствии, когда он лежит "разбитым в Лондоне", она становится его духовным проводником. Саундтрек передает ощущение ночи в Буррене, с дикими лошадьми, скачущими в тени, и далекими воплями банши.

Участие Current в сборнике *Serpe* - альбом *Horse*, заглавный трек которого - долгое размышление об опасностях употребления героина, воспоминания о Катманду, образы людей из прошлого Тибета. "*Horse* был собран наспех, - пожимает плечами Тибет. - Как *Christ And The Pale Queens*. Я никогда не считал его полноценным альбомом. Полагаю, *Horse* был хорош, хотя когда он вышел, многие его возненавидели, утверждая, что он звучит, как Crass. Я и правда хотел сделать что-то потяжелее. Помню, как писал его в баре в Токио; со мной были Аки с друзьями, и все они говорили одновременно. Я сидел пьяный, в депрессии, и начал делать наброски "Horse" прямо на клочке салфетки". Записанная в Японии живьем, с японскими музыкантами - в том числе с гитаристом Макото Кавагучи из *Magick Lantern Cycle*, - по звуку эта работа больше напоминает неумелую подростковую металлическую команду, лишь отчасти реабилитируясь вокалом Тибета. В тот же год Тибет создал лейбл *Durtro*, сменивший *Maldoror*. Название происходит от *dur.khrod*, что на тибетском означает "кладбище", однако Тибет использует его эзотерический смысл, представляя связующим звеном между этим миром и другим. Помимо выпуска собственных дисков, *Durtro* представлял некоммерческую платформу для старта различных маргинальных артистов, от современного минималиста Шарлеманя Палестин до *Antony & The Johnsons* и Бэби Ди. Первым выпуском *Durtro* стал диск *Looney Runes*, переработанный студийный и живой материал выступлений в Токио 1988 года.

Current 93 начали новое десятилетие в Исландии, появившись на сцене 1 января, однако концерт испортили проблемы со звуком, что неудивительно, поскольку Стэплтон уселся за микшерский пульт, практически не видный со сцены. В марте они выступили в Чизлхерсте в Англии, представив нового важного участника - Джули Вуд, игравшую на скрипке и блок-флейте. Тибет встретил Вуд через ее тогдашнего приятеля Джеймса Мэннокса, жившего над тибетским магазином на Коптик-стрит, когда пришел на выставку "Сознание-тело-дух" в Институте содружества в Лондоне. Вуд вспоминает встречу несколько иначе. "По пятницам мы с другом играли в баре на скрипке, - рассказывает она, - и однажды туда пришел Тибет с Джеймсом. Мое первое впечатление от Тибета - невероятно эксцентричный, очень забавный и очень умный. Ему был нужен скрипач, и мы договорились; музыку я знала, так что все оказалось весьма удачно. На шоу в Чизлхерсте я играла в основном то, что было давно написано, почти не импровизируя, но когда стала участвовать в записях, появилась возможность создавать партии в собственном стиле".

В декабре последний состав группы - Тибет, Вуд, Пирс, Мэннокс на ударных и еще один поклонник, Джеймс Мэлинд-Лафайет с арфой, - пригласили в Амьен, в *La Lune des Pirates*. В последнюю минуту обстоятельства вынудили Пирса отказаться от поездки. Уэйкфорд также не смог присоединиться. В отчаянии Тибет позвонил Майклу Кэшмору, который недавно затеял с ним переписку. Они даже сотрудничали по почте: Тибет предоставил вокал для музыки Кэшмора под названием "Hooves", краткой версии "Horse". В остальном знание Тибетом его музыки ограничивалось пленкой с невнятными звуковыми пейзажами. Тибет позвонил и спросил, знает ли тот, как исполнять хоть какие-нибудь песни Current. "Я знаю их все", невозмутимо проговорил Кэшмор.

Кэшмор вырос в Уолсолле, в Уэст-Мидлендс, в "самой обыкновенной" семье рабочего. Распространяющаяся зараза панка вдохновила тринадцатилетнего Кэшмора на создание подходящей прически и игру на старой классической гитаре, купленной за пятерку у друга его брата. "В то время

панк был тем, что надо, - говорит Кэшмор. - Когда вы пытаетесь скорее повзрослеть, он кажется восхитительным, но с моей сегодняшней точки зрения это абсолютный негатив. Конечно, панк изменил музыку, но подросткам ничего хорошего не принес. Я не знаю, насколько глубоко он на меня повлиял. Помню, как Sex Pistols пели "No Future!" Когда вам 14, повесить себе на шею подобное ярмо и идентифицировать себя с такими словами - не самая лучшая ролевая модель, но, возможно, я слишком глубоко на это смотрю. Те годы быстро прошли и казались не слишком важными, но сейчас я знаю, что это время играет огромную роль в формировании взрослого человека".

Уменьшающийся интерес к панку заставил Кэшмора искать что-то более эзотерическое, и в процессе поисков он наткнулся на второй альбом Psychic TV *Dreams Less Sweet*. "Это оказалось очень важно, поскольку альбом был невероятно эклектичным, - с восторгом говорит он. - Музыка мне очень понравилась, особенно то, что она была не слишком структурированной. До тех пор я не слышал подобной музыки, поскольку не коллекционировал пластинки. Очень скоро я по уши погрузился в ТОРУ. До сих пор не знаю, что это такое было, но подобная неясность как раз и привлекает. Суть в стремлении собрать информацию о вещах, узнать о которых было непросто. В этом и состояла вся заманчивость - возможно, вполне сознательная с их стороны, - и тайна действительно притягивала. Я написал ТОРУ и получил от них кучу всего. Я исследовал влияния, на которые они ссылались, имена, приводимые в интервью, и это оказалось настоящим кладом. Мне нравилось, что музыка может быть чем-то большим, нежели кусок винила, который вы покупаете и ставите на проигрыватель. Я не слишком увлекался магией, но именно в то время у меня возник интерес к Кроули, и благодаря ним я впервые услышал о Берроузе. Он оказался настоящим открытием - его слова, идея электронной революции. Я создавал собственную музыку, используя магнитофоны, акустические инструменты, и Уильям Берроуз подарил мне кое-какие идеи в этой области. По сути, РТВ говорили, что есть другие люди, которые думают так же, хотя выражают свои мысли иначе".

Закончив школу в шестнадцать лет, Кэшмор начал работать лаборантом в производстве оптики, где трудится до сих пор. "Я из тех, у кого нет никаких идей, - пожимает он плечами. - В жизни вообще и в карьере в частности. Их нет до сих пор. Никаких". И все же он продолжал свои эксперименты с магнитофонами. В отсутствие сэмплера он записывал музыку на маленькие красные и белые кассеты для автоответчика, затем перематывал пленку на катушки и растягивал ее. Под влиянием Current 93 он начал создавать сложные мелодичные гитарные партии на фоне полученных звуков.

"*Live At Bar Maldoror* - мое первое приобретение, - говорит он. - Я помню, как принес альбом домой и разрезал конверт, потому что его запечатывали наклейки. Помню, как вытащил из конверта диск, и этикетки на нем оказались пустыми. Возможно, причина была в стоимости, но тогда я подумал - именно так и должна выглядеть пластинка, без демонстрации эго работавших над ней людей. В то время для меня это было очень важно. Я хотел быть на этой пластинке. Даже в большей степени, чем РТВ, Current 93 отражали то, какой бы я хотел видеть музыку. Мне хотелось слышать то, что не имело ничего общего с песенной структурой. Помню, как мы с приятелем покупали другой диск Current; он понятия не имел, кто они, и я сказал, что однажды буду играть в этой группе. Сейчас кажется странным, что я так сказал - не представляю, с чего вдруг мне пришло это в голову?"

В 1987 году Кэшмор писал музыку, назвав себя Nature And Organisation; словосочетание было взято из учебника. Ссылаясь на необходимость совета относительно того, куда лучше послать демо-записи, он написал Тибету и к своему удивлению получил ответ с просьбой позвонить - Тибету гораздо больше нравилось говорить по телефону. "Я ему позвонил, хотя ужасно волновался, - продолжает Кэшмор. - Послушав первый альбом Current 93, вы не представляете, каковы люди, которые такое записывают, кроме того, что они вполне могут быть ненормальными. Но я все же понимал, что должен это сделать, и очень удивился, поскольку человек на том конце провода оказался дружелюбным и вменяемым". Когда германский лейбл Cthulu предложил Nature And Organisation выпустить сингл, Кэшмор попросил Тибета записать вокальную партию. Тибет согласился, но когда они послушали "Hooves", то пришли к выводу, что песня получилась слишком хорошей, чтобы выпускать ее как сингл. В 1993 году она появилась на сборнике Current 93 *Emblems: The Menstrual Years*. После этого Тибет неожиданно позвонил и попросил Кэшмора сыграть вместе с Current в Амьене.

"Я приехал в Лондон, и Тибет ждал меня на вокзале Юстон вместе с Джеймсом Мэнноксом, который был тогда ударником, - вспоминает Кэшмор. - Моим первым впечатлением от Тибета было то, что он говорил точно так же, как звучал на пластинках; казалось, будто я слушаю его новый

альбом. Он был очень дружелюбным, и мы легко нашли общий язык. На следующий день мы отправились в дорогу на микроавтобусе вместе с Sol Invictus. Впервые встретив Тони Уэйкфорда и Карла Блейка, я занервничал, поскольку на улице, когда автобус затормозил, они показались мне такими большими темными фигурами, и я подумал: во что я только ввязался? Но на самом деле они очень приятные люди. Я не слишком комфортно ощущаю себя в незнакомой компании и не могу сказать, что сразу почувствовал себя хорошо, но все было достаточно неплохо. Концерт прошел легко. Мы играли песни с предыдущих альбомов, которые я отлично знал. К тому же, впервые в жизни передо мной были люди, увлекавшиеся той же музыкой, что и я. Просто поразительно. Долгое время этот интерес оставался исключительно личным, и тут вдруг мы играем концерт, слушать который пришло столько народу".

На *As The World Disappears*, альбоме с амьенским выступлением, партия Кэшмора создает поразительный эффект, и вся группа начинает звучать более благородно и уверенно. Меланхолия, с которой Кэшмор исполняет даже простейшие мелодии, придает музыке естественную старину, а его развитая техника устанавливает для лирики Тибета четкое и лаконичное основание, которого прежде не было. Легкие арпеджио Кэшмора расширяли музыкальное пространство, делая вокал Тибета гораздо выразительнее. Концерт был длиннее единственного прослушивания Кэшмора, и в этот удачный момент возник новый звук Current 93.

## 9. О роза, ты чахнешь

*"Я живу в прошлом с тринадцати лет, когда принял решение идти назад, а не вперед".*

- Дэвид Макдермотт

Coil - беззащитно наркотическая группа. Исследователи внутреннего космоса, они раскрывают свой интерес к химически измененным состояниям сознания в глубокой детальности создаваемой музыки и точных образах альбомных обложек. Эти обложки можно рассматривать в качестве вспомогательных средств, стартовых площадок. Хотя Бэланс и Слизи использовали экстази с 1981 года, задолго до того, как в середине восьмидесятых оно обрело массовую популярность, влияние наркотиков ярче всего проявилось в музыке с альбома *Love's Secret Domain*, выпущенного в начале девяностых. Однако их воздействие на память заявило о себе гораздо раньше. Девяностые годы помнятся Слизи и Бэлансу смутно, поскольку оба они поглощали невероятные объемы веществ и почти каждую ночь проводили в клубах. "В принципе, мы никогда не увлекались массовыми сборищами, - пожимает плечами Слизи. - Большинство мест, где мы бывали, это сомнительные клубы, открывавшиеся в пять утра и полные шикарных парней-проституток, которые целовались, продавали наркотики, болтали два часа без перерыва, а рядом сидел полицейский под прикрытием и не знал, что делать. Это совершенно другая реальность - меня не интересовали прыжки вверх-вниз в окружении десятка тысяч людей". Для Слизи его опыт с экстази выражался не только в уничтожающей память гонке. Это было иное состояние бытия, больше связанное с посещением пространств между жизнью и смертью, этим миром и тем. "Экстази влияет на то, как вы воспринимаете людей, место, где вы находитесь, цвет пейзажа, - объясняет Слизи. - Именно это я ожидаю увидеть после смерти, по крайней мере, в первые несколько минут. Если я приму экстази сегодня, то отправлюсь в те же края. Либо откроется временная аномалия, червоточина, и на секунду появится возможность перейти на другую сторону".

"Меня никогда не впечатляла клубная жизнь, - говорит Трауэр. - Я шел туда, находил себе кого-нибудь и поскорее сваливал, чтобы заняться сексом. Мне не близка танцевальная культура. Я воспринимал ее как нечто, возникшее вместо уличного поиска сексуальных приключений. Мне нравилось техно, если оно выносило мозг, но все это не имело особого значения. Я считал, что такая музыка слишком полагается на "мамочкин ритм", как говорил Капитан Бифхарт. К тому же, у техно есть досадное свойство всасывать в себя музыкальные вкусы людей, словно какая-нибудь черная дыра. Я стал замечать, что некоторые мои друзья с очень широкими интересами в музыке теперь слушали только это "бум-ца бум-ца", занудное до слез. Когда в работы Бэланса и Слизи начал просачиваться дух эйсид-хауса и рейва, я пришел в ужас; мне совершенно это не нравилось. Песни

вроде "The Snow" - пустая трата времени, они звучат, словно старая танцевальная музыка, и я ни разу не слышал, чтобы ее ставили в клубе с еще какой-нибудь танцевальной ерундой. Техно задержалось в Coil ненадолго, но на эту тему у нас были, что называется, "оживленные дебаты". Наверное, парни считали меня унылым идиотом, а я думал, что они превращаются в завсегдаев диско, употреблявших тонны E и не способных отличить хорошее от всего остального. В этой музыке чересчур много усредненности, и мне не нравилось, что она затягивает моих друзей, вынуждает их терять свою индивидуальность, растворяться в каком-то жалком "движении". На определенном этапе Бэланс и Слизи почувствовали то же самое, поскольку оставили это течение и взяли более новаторский, личный курс, в итоге оказавшись там, где находятся сейчас. "Это могло быть массовым заблуждением, - соглашается Бэланс, - но нам представлялось верным какое-то время за этим понаблюдать".

Работа над альбомом 1991 года *Love's Secret Domain* была столь напряженной, что под конец музыканты оказались в состоянии ментального коллапса. На обложке была представлена одна из лучших живописных работ Стэплтона, выполненная на старой деревянной двери, найденной в Кулоорте, куда он переехал из Лондона. Там написано "Из света исходит тьма". Воспоминания Слизи об этом этапе их жизни крайне смутные. "Помню, как Бэланс и Стив жарко спорили - причем их споры могли продолжаться двое суток без перерыва на сон, - какова должна быть последовательность слов в тексте, - рассказывает он. - К тому времени автоматика на пульте аварийно выключалась, и им приходилось все начинать заново. Настоящее безумие. Но у меня было еще хуже, поскольку я снимал рекламу и жил шизоидной жизнью, днем занимаясь одним делом, а ночью - другим".

Бэланс вспоминает, как ему привиделись личиночные остоны, восстающие в студии, словно огромные мумии. Казалось, они стремились попасть в одно из подсобных помещений Британского музея. Через студию ряд за рядом проходили трехметровые амазонки и вавилонские цари. "Я видел, как они сидят, касаются друг друга, беседуют, - тихо рассказывает он. - Все отчетливо ощущали, что внутри что-то происходит. Мы со Стивом сидели и смотрели на всех этих существ, притворявшихся богами, и Стив сказал: ну их к черту, мы туда не пойдем. И мы действительно не заходили в студию целых четыре дня. Из карри появлялись кроты, и я понял, что смотрю на них уже очень долго, поскольку они начали покрываться шерстью. Четыре дня мы боялись войти в студию, потому что там были все эти шевелящиеся цари".

"Мы сидели в комнате рядом со студией, и нас действительно посещали на протяжении нескольких часов, - подтверждает Трауэр. - Но при галлюцинациях фигуры и лица обычно мерцают, то возникают, то пропадают, а эти существа множились, наполняли комнату и не исчезали, если вы смотрели прямо на них. Через окно в студию, где Слизи работал над одним из треков, друг за другом проходили цари и святые. Я видел ацтеков и кого-то вроде скандинавов. Мы с Бэлансом обратили внимание, что каждый новый персонаж выглядит для нас обоих совершенно одинаково. Мы начали сравнивать, и у нас действительно обнаружилось единство, четкое, последовательное слияние сознаний. Это продолжалось очень долго. Вы видели фигуру, а другой описывал ее именно так, как она для вас выглядела. И дело здесь не во внушении - оно не при чем, у нас было много времени разобраться в происходящем. Этот опыт позволил мне принять более широкое, мистическое мировоззрение после долгого периода экзистенциальной пустоты; я полагал, что есть лишь ум, способный бесконечно разнообразно описывать тупик. Запись *Love's Secret Domain* и впечатляющие позднейшие визиты помогли мне изменить мышление".

"Я помню только то, что большая часть микширования происходила ночью, - говорит Слизи. - Развивалось наше понимание технического оборудования, изменялось само оборудование, и мы получали более широкие творческие возможности. В TG были гитары и пленки, и по сути мы с Крисом Картером создавали электронику с нуля. Звучание Coil нередко зависит от технологий соответствующего времени. Наиболее странные треки на *Love's Secret Domain* созданы такими не только потому, что мы хотели, чтобы они так звучали, но и потому, что изменились технологии, позволив создавать звуки, которые прежде были недостижимы. Наш опыт во многом связан с клубами, но *Love's Secret Domain* рассказывает о местах, где ты оказываешься, когда в них попадаешь".

Однако больше, чем наркотики, на альбом повлияла английская традиция помешательства, иначе говоря, английский андеграунд во всем своем сексуальном, культурном и художественном многообразии. На *Love's Secret Domain* Coil обратились к искусству и жизни таких визионеров и маргиналов, как Чарльз Симс, Дерек Джармен, Остин Осман Спэр, Джо Ортон и Уильям Блейк,

включив их в свой психоделический географический справочник обратной стороны Англии.

"Место, где мы работали, находилось в Блумсбери, - объясняет Слизи, - в странном полуподвале, куда мы шли мимо Британского музея, так что на песни влияла и эта традиция - я имею в виду, например, фильм Ника Роуга *Представление* или *The King Singers*, - то есть эксцентричная английская культура, или та английская культура, что была искажена и извращена, а окружающая среда на это отреагировала". Еще один краеугольный камень *Love's Secret Domain* - англичанин Чарльз Лафтон, актер, сыгравший в *Восстании на Баунти*, исполнивший роль Квазимодо в *Горбуне из Нотр-Дама*, а потом снявший свой единственный фильм *Ночь Охотника* (1955). Слова персонажа этого фильма, злодея-проповедника в исполнении Роберта Митчема, представлены в "Further Back And Faster", психотическом электронном гимне временному смещению. "Он - еще один образец английского эксцентрика, успешного творца, способного пугать людей, - рассуждает Слизи. - Все повторяется, не так ли?" "Перед тем, как умереть в Голливуде, он оказался в Уайтби, там, где Дракула в романе Брэма Стокера попадает в Британию, - говорит Бэланс. - Он поселился в пансионе с пятнадцатилетним мальчиком. Пытался жить своей жизнью. Блейк для меня тоже очень важен; думаю, его совершенно не понимают, он превратился в карикатуру на художника-визионера, живущего со своей женой и видящего ангелов в яблоне". Возникает ирреальное ощущение, когда на "Променадных" концертах ВВС, шовинистическом празднестве имперских вымыслов, изображается широкая популярность Блейка. Заглавным треком альбома *Coil* вернули Блейку его истинный бунтарский статус.

"Не думаю, что художники такого рода исключены намеренно, - считает Слизи. - Если бы английская культура преодолела некоторое смущение, из-за которого она не принимает андеграундных творцов, к которым мы относим и себя, возникло бы более полное восприятие этого направления, поскольку на самом деле Британия именно такова. Сегодняшняя английская культура в целом скучна, а СМИ брезгливы и не способны совершить вместе с нами последний шаг. Если бы Британия преодолела эти колебания, ее творческий голос оказался бы гораздо сильнее, и истины, что отстаивают эти художники, были бы приняты. Я рассматриваю нас в русле общей английской эзотерической традиции, хотя не думаю, что у англичан есть авторские права на такое направление. Существует множество людей, американцы вроде Берроуза, которых мы воспринимаем как часть того же движения, однако по моему мнению англичане преуспели в этом больше других. Английское общество - культура эксцентричности, культура деревенского дурачка или чокнутого профессора, и англичане, ставящие себя в такое положение на публике, не страдают от унижений и оскорблений, которые достаются эксцентричным, странным людям в США или где-нибудь еще".

Продолжая дело Блейка, *Coil* связывают себя с психогеографией лондонской terra incognita - тайными местами, мистическими совпадениями, старыми зданиями, скрытыми от глаз за новостройками. Такие композиции, как "Dark River" с *Love's Secret Domain* и "Lost Rivers Of London", название которой взято из одноименной книги Николаса Бартона, где прослеживаются судьбы Флит, Тайберн, Стэмфорд-брук и Уолбрук, скрытых под тротуарами столицы, пытаются начертить карту тайного города. "Если Лондон еще обладает магией, мы найдем ее там, - утверждает Бэланс. - Она действительно существует. Это одна из немногих причин, по которой я могу терпеть Лондон. Он долго был священным местом. И потому я так люблю Спэра - Спэр лондонский художник. Однажды он заявил, что является реинкарнацией Уильяма Блейка; вероятно, он шутил, но все же вполне определенно видел себя в русле той же мистической традиции, и в ней я вижу нас. По крайней мере, нас с Тибетом - мы читаем об этих вещах и исследуем их".

Слизи увлеченно продолжает: "Если в культуре существует сильная восстанавливающая музыка, эта культура всегда будет обладать традицией мистицизма и появления в ней мистических личностей. Должен сказать, что для меня нет разницы между химически измененными состояниями сознания и магией. Особенно это касается психоделиков. Вы открываетесь тому, что существует объективно. Конечно, любой опыт субъективен, другого нет, но места, куда ты попадаешь, реальны для тебя точно так же, как, например, Кройдон". Бэланс подхватывает: "Эти пространства очень ясно обрисованы некоторыми людьми, в том числе Джоном Ди. Кто-то может посещать их, например, амазонские шаманы или Терренс Маккенна. Некоторые направляются в те же места, используя собственные "карты", и получают аналогичный опыт. Это вроде географических местностей. Вы туда идете и смотрите, что там есть".

*Love's Secret Domain* выделяется из других работ *Coil* как одна из наиболее ярких картин другой стороны. С помощью со-продюсера и звукорежиссера Дэнни Хайда *Coil* взяли новую танцевальную

музыку и неуловимо перестроили ее ДНК. Слизи шутя называет его "альбомом для вечеринки", и там действительно есть пара неуместно прямолинейных техно-композиций вроде "The Snow" и "Windowpane", после которых можно лишь в недоумении почесать голову. Бэлансу, однако, альбом нравится. "Некоторые его не любят, потому что там есть так называемые танцевальные элементы, - улыбается он. - Но мы не воспринимали его как диско, не пытались создавать хаус или танцевальную музыку - никогда. Мы слушали много танцевальной музыки, но никогда бы не допустили ее на пластинки. Это, так сказать, было герметически запечатано. В конце концов она все же коснулась *Love's Secret Domain*, но мы не старались сделать именно танцевальную музыку".

"Вся эта ритмика просто идиотизм, полный идиотизм, - продолжает он. - Мы намеревались создать психоактивную музыку, музыку сродни наркотику. Об этом говорит название и все остальное. Разве здесь нужны еще какие-то объяснения?" То, как Coil использовали ритм, выделяет их из основного танцевального течения, поскольку в их композициях ритм не является ведущим; он - лишь встроенные текстурные, хаотически уводящие вглубь. *Love's Secret Domain* пронизан удушающей клаустрофобией. Иногда в музыке чувствуется столько размытого движения, что она больше напоминает звуковую интуитивную живопись. Над альбомом работали Энни Энкзайети, Роуз Макдауэлл и Марк Алмонд, а также бывший ударник This Heat Чарльз Хейворд, исполнявший партию в "Love's Secret Domain", где Бэланс разрывает занавес и обнажает черное сердце Англии: "*О роза, ты чхнешь*". Композиция проклинает гниение британской культуры, славя непримиримость и блейковский призыв к оружию.

Роуз Макдауэлл с трудом вспоминает процесс записи. "За мою работу мне платили Е, - смеется она. - Все были не в себе, все окосели от наркоты. Когда вы рядом с Бэлансом, он много чего видит; к тому же, Бэланс - мой двойник, мужское воплощение Роуз, так что обычно я видела то же, что и он, и понимала, в каком он настроении". Главным украшением альбома является вокал Алмонда в "Titan Arch". Его пение на фоне зловещей гитары и глухих электронных басов, окружающих вокал, словно неуловимая аура, кажется порочным и проклятым. Поток сознания Энни Энкзайети в "Things Happen" звучит как выступление пуэрториканского эстрадного комика, а разорванная композиционная логика Слизи достигает новых высот в неопишимо печальной "Chaostrophy" и ритмических рисунках, выстроенных на основе звуков быстрого набора телефонного номера. Он сочетает фрагменты радиопередач с оркестровыми формами, великолепными аранжировками гобоя и струнных Билли Макги. Ода изобретениям Теслы, "Chaostrophy" овещает телеграфные формы, зигзагами пронзающие небо столицы, и намекает на спираль, изобретенную Теслой для передачи электричества по воздуху.

Инструментальная композиция "Dark River" была последним записанным треком и в некотором смысле осталась незавершенной. "Когда Слизи сделал первый вариант "Dark River", эта вещь воодушевила меня работать над альбомом, - признается Трауэр. - Я считал ее совершенно фантастической, полностью противоположной "The Snow", которую возненавидел с первого дня. Эта долгая, сказочная композиция - одна из моих любимых, но прошло почти десять лет, прежде чем я смог послушать ее вновь, помня о том, через какой ад мы прошли, когда над ней работали. Она настолько тонкая и четко выверенная, что мельчайшая ошибка, перекос в одну или в другую сторону, могли ее погубить. Микширование напоминало операцию на внутренностях кальмара. В течение всего дня случались технические ошибки, на пульте отказала автоматика, и все пришлось сводить вручную. Слизи, Бэланс, Дэнни и я сидели за микшерским пультом, стараясь идеально отшлифовать каждый нюанс, но за секунды до успешного завершения какой-то тайный греmlin в электрических недрах запустил искру. К тому времени мы не спали три дня и прилагали титанические усилия, чтобы закончить композицию. Это гипнотическая, потусторонняя вещь, но в тех условиях нашей главной ассоциацией с ней была только река Стикс! Мы сидели в дорогой студии, и в тот день альбом должен был быть закончен; наши мозги плавилась, организм не выдерживал такого напряжения, и мы то и дело засыпали. Без мощной концентрации на работе мое сознание превратилось бы в кашу на ковре, так что нужно было вцепиться в пульт и снова отправиться в путешествие по "Dark River" - и еще, и еще, и еще..."

По окончании работы над *Love's Secret Domain* все участники испытывали эмоциональное и физическое истощение. В добавок к нарастающему и не совпадающему потреблению наркотиков - Трауэр предпочитал спид и кислоту, Бэланс и Слизи - экстази, - отношения участников вошли в критическую стадию. "Думаю, мы с Coil начали расходиться на музыкальном уровне еще и потому, что наша обидчивость из-за неумеренного потребления наркотиков вышла за все разумные пределы, - говорит Трауэр. - Мы продолжали принимать их и после записи альбома, что еще больше нас

разрушало". Отношения Трауэра с Джеффом Хилдретом, его бойфрендом с 1987 года, также ухудшились, и наркотики ускорили разрыв. "Это бы все равно случилось, - считает он. - Думаю, мне очень повезло - целых пять лет рискованной неводержанности без каких-либо серьезных последствий. Но с начала девяностых в моей жизни наступила черная полоса, мне пришлось разбираться со множеством внутренних демонов, завершать долгие отношения, и одержимость тотальным загниванием привела к саморазрушительным привычкам. Из навязчивого приема наркотиков постепенно исчезло все веселье. В начале 1993-го я разошелся со своим приятелем, а вскоре мы разбежались с Бэлансом и Слизи". Разрыв случился в самый разгар работы над *Stolen And Contaminated Songs*, сборником вдохновенных эманаций, оставшихся после *Love's Secret Domain*, которые Бэланс окрестил "отбросами любви". Там же есть последняя композиция, записанная Трауэром с Coil - "Wrim Wram Wrom", масштабная стена колеблющихся звуков.

Когда Трауэр впал в тяжелую депрессию, Бэлансу стало все труднее находиться с ним рядом. Возможно, срыв Трауэра казался ему предвестником собственного психического коллапса. Эта пара прошла столько, сколько смогла пройти. "Все должно было измениться, - говорит Трауэр. - После *Love's Secret Domain* у нас не осталось выбора. В конце этого периода смерть выглядела очень даже реальной". Хотя начало девяностых было омрачено для него депрессией, Трауэр продолжал работать в неформальной культуре, создав с Гевинном Митчеллом и Орландо Identical, группу из саксофона, трубы и семплера, а также работая с Put Put. Он основал *Eyeball*, журнал о "сексе и ужасах в мировом кинематографе", отражавшем его интерес к нервной встряске арт-хауса и трэша. Придерживаясь разговорного, резкого стиля, журнал рассказывал обо всех, начиная с Жана Люка Годара и Алена Рене и заканчивая Дарио Ардженто, Джо Д'Амато и Лючио Фульчи. Интерес к Фульчи привел Трауэра к публикации объемной, крупного формата книги *Beyond Terror*, повествующей об изменчивой карьере итальянского режиссера. В конце девяностых он создал Cyclobe вместе со своим будущим партнером и будущим участником Coil Саймоном Норрисом, который увел психоделические электронные эксперименты группы в неоформленные пространства строгого акустического минимализма и импровизаций, возникающих как дыхание из кучевых облаков звуковых эффектов. Второй альбом Cyclobe 2001 года *The Visitors* словно описывает рождение галактик.

В 1991 году Дэвиду Тибету явился Уильям Блейк в кровавом видении тщеты и смерти: "*Лилит улыбается у трупа коровы /И в этой трупной корове /Тело другой /И еще, и еще /И, возможно, всегда /Если времена не сложатся и не падут /Друг на друга /Дальше, и дальше /И так без конца*"; "*Я спал, я видел сон /Приветливые лондонские огни /Светлые дороги сквозь беззвездную ночь / Темные солнца падают вниз /Лондонский мост разрушен*". В песне "All The Stars Are Dead Now" с альбома 1992 года *Thunder Perfect Mind* интерес Тибета к замысловатым апокалиптическим пророчествам снижается. Он следует деталям блейковского посещения в резких выкриках "Мертв мертв мертв мертв", подтверждая эсхатологическую природу своего видения и отрицая его негативную силу. *Thunder Perfect Mind* - прощание с запутанной теологией апокалипсиса, до сих пор преобладавшей в его творчестве, и начало движения Current в сторону значительно более личных пространств. Накапливая материал для альбома, Тибет все отчетливее понимал - новые песни рассказывают о его отношениях и детстве, что привело к созданию очень личной космологии в обрамлении великолепных аранжировок акустической гитары, флейты, цимбалы и арфы. Полученный результат совсем не похож на первоначальную задумку. Тибет планировал назвать альбом *The Tale Of The Descent Of Long Satan And Babylon* и рассматривал его как последний альбом Current 93. "Я решил все бросить и начать новый проект, - объясняет Тибет. - Мне совершенно не нравилось, что я тогда делал".

Первый набросок "The Descent Of Long Satan And Babylon" Тибет написал в Японии, на концерте женской группы, куда пришел со своей подругой Окаучи. Не заинтересовавшись выступлением, он уселся в дальнем конце бара и начал развивать идею о двух посланцах дьявола, заполняя блокнот страницу за страницей. "Сатана посылает на землю двух своих слуг - Долговязого Сатана и Вавилоня - писал он. - Христос дал Петру ключи от рая (Матф. 16.19). Себе он оставил "ключи от ада и смерти" (Откр. 1. 18), которые позже передал пятому ангелу (Откр. 9.1). Но - Сатана украл у него ключи от земли. Христос не может попасть в Свое царство на земле до Вознесения; он может только бессильно ходить следом за ДС и В (у которых ключи). Суть в патрипассианистской ереси: Христос переживает Свои страсти до конца времен. Он балансирует между пространствами и мирами. Ключ от земли раскрывает эти пространства, и он может выйти оттуда в материю. Но ДС и В уже

использовали ключи, раскрыв пространство на земле. Сделав это, они видят Христа Всенепорочного в трех формах: логос, Муж скорбей и в патрипассианистской форме! Он весь в крови, его горло пересохло, и кажется, что он танцует и кружится, то и дело выпадая из этого мира. Сатана - отец лжи (Иоанн 8.44), он убеждает ДС и В, что Христос находится полностью за пределами этого мира, и ключ просто отпирает земную негативную энергию. Но ДС и В уже видели, что Христос не может покинуть мир. Он заперт в нем через Свои Страсти до самого конца".

*Thunder Perfect Mind*, изначально задуманный как невероятно сложный концептуальный альбом - "апокалиптический *Tommy*", шутит сегодня Тибет, - представляет эти замысловатые идеи в выразительной первой композиции "The Descent Of Long Satan And Babylon". Это изящная акустическая баллада, где спокойную гитару Кэшмора окружают свирели и звенящие колокольчики. Примерно в то же время у Тибета была целая череда снов о его подруге из Ньюкасла Сьюзен Риддох, а также еженощные видения приближающего Антихриста: все это он выразил в композициях "A Lament For My Suzanne" и "Hitler As Kalki (SDM)". Последняя, вероятно, является самым ярким воплощением его одержимости апокалипсисом.

"Hitler As Kalki (SDM)" представляет устрашающую мысль, выдвинутую социал-дарвинисткой, отрицателем холокоста и почитательницей Гитлера Савитри Деви Мухержи (SDM, как именует ее Тибет в заглавии песни), будто бы Гитлер является последним аватаром индуистского бога Вишну и инициатором апокалипсиса. Деви объясняла подъем нацизма в рамках свойственного индуизму циклического понимания истории, считая, что мир рожден совершенным, а затем деградирует и разрушается, впоследствии возникая вновь. Этот повторяющийся процесс разделен на четыре "юги", или мировых века, кульминацией которых является Кали-юга, та, что ведет к разрушению. Как Сальвадор Дали воображал Гитлера Мальдорором, так Деви видела в нем отражение Рамы и Кришны, мистического воина, который освободит мир от упадка Кали-юги в великой космической битве и приведет его к совершенству рождения. Для Деви иудаизм, капитализм и либерализм были признаками конца времен. Она действительно верила, что Гитлер - это Калки, десятое и последнее воплощение Вишну, вестник апокалипсиса на белой лошади. Во многих отношениях эта позиция очень близка христианской эсхатологической теологии; единственная разница в том, что пришествие Христа означает конец человеческой истории, а появление Калки - конец и новое начало Крита-юги. Лирика Тибета представляет невероятный выброс апокалиптической образности, заимствованной из христианских и индуистских писаний, ссылки на одиноческие, магические ритуалы и различные формы Бога, беспомощного перед лицом пугающего насилия Гитлера. Это одна из наиболее тревожных интерпретаций его ужасающего правления, и Тибет посвящает песню отцу, "который дрался с Гитлером". "Я не сомневаюсь, - писал он в аннотации к концертному альбому *Hitler As Kalki*, - что Гитлер был Антихристом; в конечном итоге Иисус убил Гитлера".

"Hitler As Kalki (SDM)" создана Тибетом совместно с новым другом и коллегой Ником Саломаном, андеграундным психоделическим гитаристом The Bevis Frond. Тибет познакомился с музыкой The Bevis Frond через своего приятеля Алана Тренча, который работал в музыкальном магазине Vinyl Experience. Как и Тибет, Саломан основал собственный лейбл Woronzow и в распространении своей точки зрения на мир звуков опирался на альтернативную сеть андеграундных фэнзинов вроде британской психоделической библии *Ptolemaic Terrascope*, необычных дистрибьюторов и дружеские рекомендации. Тибет взял послушать два альбома The Bevis Frond, *Triptych* (1988) и *Any Gas Faster* (1990), и сразу же был ими покорен. "Это просто фантастика, - с энтузиазмом говорит он. - Меня впечатлили не столько психоделические импровизации, сколько песни Ника, мелодические, трогательные, с забавными и при этом резкими текстами". Как всегда, Тибет захотел познакомиться с единомышленником. В конечном итоге они начали работать вместе. "Hitler As Kalki (SDM)" стал первым результатом их сотворчества. Задав на ударных ритм, Тибет спел Саломану текст, и тот быстро подобрал гитарную партию, волнообразный мотив, вившийся, словно дым, на протяжении всей композиции.

В самом начале работы над *Island* Тибет сочинил текст "A Song For Douglas After He's Dead", превратившийся в одну из центральных песен *Thunder*. Слушая какие-то сырые записи, он вдруг подумал о Пирсе и о том, каким его помнит. "Это очень мощная песня, - рассказывает Тибет. - На альбоме *Death In June The Wall Of Sacrifice* есть фотография, где Дуглас смотрит в камеру с ножом в руке, а за ним на стене висит маска. Так родилась эта песня. Во время подготовки к записи он обычно усаживался на полу, и мне вдруг пришло в голову: "Он сидит на полу, на стене маска, он листает страницы книги". Он многое для меня значит". Песня наполнена сексуальностью, и интонационное



выделение Тибетом строки "Это песня для моего Дугласа" создает явный гомоэротический подтекст. Во время концертов Пирс играл ее для смеха. Когда после фразы "His mercury dances!" Тибет указывал на него, Пирс с каменным выражением лица ударял в колокольчики. Во время записи *Thunder Perfect Mind* Тибет спел Кэшмору "A Song For Douglas" в сопровождении одного только ритма, и тот создал гимническую композицию, в начале которой Вуд наигрывает похоронный марш. "In The Heart Of The Wood And What I Found There" родилась таким же образом, в сотрудничестве с Вуд и Кэшмором.

Фраза "the heart of the wood" - "сердце леса", - взята из пост-апокалиптического романа Рассела Хобана "Риддли Уокер", который оказал на Тибета огромное влияние. Хобан, родившийся в США и позже переехавший в Лондон, вдохновился на этот роман после посещения Кентерберийского собора, где увидел восстановленную настенную роспись 15 века "Легенда о св. Евстафий". История гласит, что во втором веке жил генерал Плакида, служивший императору Траяну. Однажды, увидев оленя, между рогами которого возникло сверкающее распятие, он обратился в христианство. После победы в битве Евстафий не захотел принести жертвы римским богам, за что и был сожжен вместе с женой и сыновьями. Реликварий, в котором, как считается, хранятся подлинные фрагменты черепа св. Евстафия, находится в Британском музее, хотя из-за апокрифической природы его истории этот святой не признан католической и англиканской церквями.

Увидев фреску в марте 1974 года, Хобан начал писать "Риддли Уокера" и завершил его в 1979 году. Книга изображает пост-апокалиптический мир, где все "достижения" современного общества уничтожены, а у населения сохранились только вырожденные народные мифы о "плохих временах". Легенда о св. Евстафии - один из главных мифов нового общества, как и история о "сердце леса", хотя из-за вырождения языка она становится все запутаннее и сливается с несколькими другими историями, как языческими, так и научными. Главный персонаж Риддли Уокер - "связной", некто вроде священника, - переводит представления Панча и Джуди, исполняемые странствующими посланцами правительства. Вся книга написана на изобретенном гибридном языке и читается так, словно ее надиктовали.

"По моему мнению, "Риддли Уокер" - потрясающая книга, - говорит Тибет. - Ее рекомендовал Стэптон, и она глубоко меня тронула. В ней было все, что я любил - апокалипсис, язычество, христианство. Вероятно, оттуда и возникло "сердце леса". Я уже читал "Золотую Легенду", интересовался св. Евстафием, и, как это часто бывает, возникли синхронические явления. К тому же, я собирал материалы о Панче и Джуди из-за своего увлечения "Плетеным человеком" и соломенным куклам". Как ни странно, Стив Игнорант из Grass начал работать в качестве кукольника в шоу Панча и Джуди, и Current наняли его для поддержки выступления группы в The Mean Fiddler's Acoustic Room 12 апреля.

Во многих смыслах *Thunder Perfect Mind* стал для Current прорывом. Тибет впервые писал о том, что чувствует, об окружающих его людях, обрамляя эти портреты информацией из книг о мистическом христианстве, буддизме и эсхатологии. По сей день это наиболее продаваемый альбом Current. "До *Thunder Perfect Mind* я не чувствовал достаточной уверенности, чтобы писать о своих чувствах и мыслях, - говорит Тибет. - Я запутался, брел словно в тумане. Моя болезнь, или срыв, или чем бы это ни было, явилось поворотной точкой, поэтому, несмотря на учебу у Ринпоче, я вновь начал читать книги по христианской теологии, однако теперь воспринимал написанное как реальность, а не как академические, интеллектуальные рассуждения". Его мировоззрение подверглось большому влиянию Паскаля и Кьеркегора. "В свете того, о чем они говорили, остальное казалось неважным, - считает он. - Они писали о том, к чему сейчас я отношусь как к простым истинам и простым фактам. Я чувствовал, что всех нас судили и сочли недостойными. После чтения их книг ничто не могло оставаться по-прежнему, все выглядело иначе, и с этой точки зрения я взглянул на свое раннее творчество. Хотя я гордился им как экспериментом со звуком и формой, мне больше не хотелось заниматься ничем, кроме общения с собственной душой. Состояние души обрело невероятную значимость. Работая над *Thunder Perfect Mind*, я продолжал читать и размышлять об этом".

"*Thunder* - мой любимый альбом, - говорит Роуз Макдауэлл. - Там столько находок, замечательная лирика, фантастические мелодии. У Тибета был тогда хороший жизненный период, и в музыкальном смысле он тоже вырос. Раньше он арендовал студию и что-то придумывал прямо на ходу, но в случае с *Thunder* все готовилось заранее. Джули и Майк сыграли огромную роль - они оба невероятно талантливые музыканты. Тибета никогда не беспокоило фальшивое звучание. Если я говорила ему об этом, он отвечал, что все идет замечательно. Иногда ему нравится, если что-то получается не

слишком точно, как детские песенки не в такт или что-нибудь еще".

*Thunder Perfect Mind* - самый дорогой альбом Current; он был записан в лондонской студии легендарного фолк-лейбла Topic, где звукорежиссером был Дэвид Кенни, некогда входивший в команду IPS. Связи лейбла позволили Тибету узнать телефон Ширли Коллинз, которая в 1960 - 70-х годах выпустила там несколько дисков. "Я связался с Тони Энгелем, главным в Topic, и он дал мне ее телефон, - рассказывает Тибет. - Я позвонил ей и оставил на автоответчике сообщение, что мечтаю с ней встретиться и хотел бы поработать вместе, над чем угодно. Я звонил несколько раз, был очень настойчив. Наверное, я самый навязчивый ее преследователь: не оставлял в покое, пока мы, наконец, не встретились". В результате Коллинз записала "A Beginning", введение к *Thunder Perfect Mind*: "Я пошла в лес набрать цветов /Но в лесу не было роз /Но в лесу не было роз".

Вскоре после завершения *Thunder* Стэплтон и Тибет начали работать над *The Sadness Of Things*, знаковым альбомом, авторами которого указаны Стивен Стэплтон и Дэвид Тибет, а не Current 93 и Nurse With Wound. Начало альбому положил трек Current 93, большая часть которого была записана в студии Стэплтона в Кулоорте. "После этого мы отправились к Колину Поттеру и начали работать там, - вспоминает Стэплтон. - Я столько вложил в эту вещь, что сказал Тибету: мне бы хотелось, чтобы авторство было совместным. Я очень гордился проделанной работой, и Дэвид тоже; мы участвовали на равных, и было вполне честно указать авторов как "Стэплтон /Тибет". Мне нравится и она, и всё, что мы записали вместе". Настроение композиции более меланхоличное, нежели творчество Nurse; Тибет произносит следующие строки: "В каких цветах разорванных флагов вчерашних дней они танцуют?", в то время как ударная партия неустанно влечет слушателя вперед. Также на *The Sadness Of Things* представлена "The Grave And Beautiful Name Of Sadness", совместная работа Стэплтона и Джеффа Кокса (чья каллиграфия нередко украшает обложки Current и Nurse). Изначально эта композиция должна была стать саундтреком к фильму Роджерсон *Twisting The Black Threads Of My Mental Marionettes*, однако музыка идеально сочеталась с "The Sadness Of Things", еще одной продолжительной композицией, переходящей от небесного дыхания к сбивчивой, грубой электронике.

Одним из немногочисленных побочных проектов Стэплтона стала группа Spasm под руководством Джеймса Мэннокса. На середине работы, понимая, сколько времени потребуется для завершения пластинки, Стэплтон высказал идею записать совместный альбом - в конце концов, диск, выпущенный вместе с Organum, оказался успешным, - и предложил одно из своих самых безумных творений, "Creakiness". "Creakiness" - это лубочные звуковые эффекты, на которые очень повлиял Текс Эйвери, - смеется Стэплтон. - Мне нравится приходить в студию без каких-либо идей и планов. Я не беру с собой инструменты и использую только то, что в ней найду. Так я обнаружил пленку с этими вещами и начал создавать ритмы из царапающих звуков и открывающихся дверей. В результате все стало тем, чем стало".

В 1991 году Тибет начал встречаться с Кристин Дёрнер "Thorn", немецкой поклонницей, написавшей ему после того, как в сентябре предыдущего года она купила альбом *Swastikas For Noddy*. "Очень быстро я стала одной из самых больших специалисток и поклонниц Current 93 в Дармштадте, - вспоминает Дёрнер. - Я послала ему письмо, придя в восторг от его лирики и почувствовав какое-то необъяснимое притяжение. Не знаю почему, но я была уверена, что Тибет сыграет в моей жизни важную роль, и он играет ее до сих пор, хотя сейчас мы практически не общаемся".

Песня Current "They Return To Their Earth", записанная во время работы над *Thunder*, но не вошедшая в альбом, содержит строки: "Когда придут змеи /Они покроют тернии Христа", посвященные Дёрнер после того, как она рассказала, что ее имя связано со словосочетанием "тернии Христа" [Christ Thorn] - "Кристин" означает "посвященная Богу", а "Дёрнер" происходит от слова Dorn, или Thorn в английском. Отсюда ее прозвище. "Самым большим совпадением оказалось то, что он написал песню до нашего знакомства, - говорит Дёрнер. - Мы восприняли это как знак. У меня никогда не было отношений, где знаки и символы играли бы такую важную роль, как здесь. Тибет очень щедрый человек, он дарил мне символы и разные вещи для моей защиты, например, локон волос Ринпоче, молот Тора из Исландии. Он был невероятно обаятельным, остроумным и знал множество разных странных историй и мифов. Он замечательно рассказывал анекдоты, но в то же время часто бывал очень подавлен. Это казалось странным, хотя тогда мне было всего девятнадцать, и я считала, что депрессия - это круто. Теперь я так не думаю. И все же ни до, ни после Тибета я не встречала более романтического человека. Каждый день я получала письма с самыми невероятными

признаниями в любви. Никто не дотягивает до его уровня, и сейчас для меня это большая проблема. Со временем я растеряла все символы, которые должны были меня защищать, хотя они многое для меня значили. Когда исчез последний, стало ясно, что наши отношения подходят к концу. Так оно и случилось". Отношения Тибета и Дёрнер внезапно и преждевременно оборвались, поскольку в его жизни появилась Кэт.

Дженис Ахмед - Кэт - родилась в Мельбурне, но выросла в далеком сельском городке Кэвелри. В 15 лет она сбежала в Перт, откуда перебралась в Сидней. В 1982 году Кэт пережила психический срыв, после чего отправилась к другу семьи, учившемуся в Шотландии на медика. В Эдинбурге она заинтересовалась музыкой, ходила на концерты The Rezillos и The Exploited, жила с бывшим членом группы Aztec Camera и играла рука об руку с будущим гитаристом Shop Assistants Дэвидом Киганом в The Drunken Christs. Через девять месяцев она вернулась в Сидней, где познакомилась с Александром Карински, владельцем андеграундного кассетного лейбла Cosmic Conspiracy Productions, занимавшимся коллекционированием и выпуском любых домашних пост-индустриальных записей. Один из первых контрактов заключил с ним Джон Мерфи, вернувшийся в родную Австралию после временного пребывания в Великобритании. Когда Кэт сказала, что по дороге в Амстердам планирует заскочить в Лондон, Мерфи посоветовал ей познакомиться с Тибетом.

Впервые Кэт увидела Тибета в мае 1991 года, на концерте Current 93 /Death In June в New Cross Venue, в рамках лондонского этапа годовой серии выступлений с Death In June и Sol Invictus. "Я слышала альбомы, но понятия не имела, как Тибет выглядит, - вспоминает Кэт. - Мне казалось, он играет на гитаре, однако именно он оказался тем странным типом, который повсюду таскал коврик с Нодди. После концерта он сел за соседний стол и начал разговаривать со своей мамой. Не разобравшись в его возрасте, я сперва решила, что это его жена". Первая фраза Кэт была бесценной. "После выступления я подошла к нему и сказала: "Привет, я дружу с Джоном Мерфи и хотела бы поговорить с вами о магии хаоса. Вот мой телефон", - смеется она. - Через три недели он позвонил, и мы пару раз встречались, просто поболтать. Он сказал, что магия хаоса - полная фигня, и убедил меня ее бросить. Он очень любил говорить: "Если маги такие крутые и могущественные, почему они все неудачники, и у них нет подружек?" На протяжении нескольких недель мы с Тибетом встречались и постепенно начали нравиться друг другу. Ему было интересно слушать новости о Джоне Мерфи, а кроме того, мы много говорили о Малайзии. Я наполовину малазийка, так что в этом смысле у нас много общего. В наших жизнях очень большую роль сыграл опыт прошлого".

Со временем Кэт решила его завоевать. "Я отчаянно хотела, чтобы мы были вместе, - признаётся она. - Я молилась об этом, хотя и не в буквальном смысле. Он казался для меня очень важным человеком, у него можно было многому научиться. На тот момент его подружкой была Кристина, очень молодая, еще школьница, и в наших отношениях всегда присутствовала ревность, поскольку я ее вытесняла. Она жила в Германии, но планировала переехать в Лондон, и в конечном итоге Тибету пришлось сказать ей по телефону, что хотя в Лондоне она все еще желанный гость, его подружка теперь я". Тибет и Дёрнер планировали поселиться у Джеймса Мэннокса и Джули Вуд в буддийском кооперативном жилище на Майл-энд. В итоге Мэннокс и Вуд поселили у себя Дёрнер, а Тибет и Кэт стали жить неподалеку. Кооператив "Феникс" был дешевым жилищем для разного рода неудачников и нон-конформистов, к которым вскоре присоединился Саймон Норрис, бывший участник ТОРУ.

В 1985 году шестнадцатилетний Норрис ушел из дома. "Я был очень целеустремленным и бескомпромиссным, всегда ссорился с родителями, и это подорвало наши отношения, - говорит он. - Я не собирался работать, хотел быть музыкантом, красил ногти, волосы и носил украшения. Я делал все то, чего не хотел видеть мой отец, и уехал из дома, как только у меня появилась возможность. Я хотел жить в Лондоне, считая, что именно там найду единомышленников и встречу других геев, чего никогда бы не случилось в Хертфордшире. Я еще не знал, что с геями у меня столь же мало общего, как и с натуралами. Хотя я был довольно наивен, передо мной стояла светлая цель, к которой я стремился и которая вытаскивала меня из этой дыры". Прибыв в Лондон, он подружился с человеком, работавшим в All The Madmen Records по соседству с домом Пи-Орриджа на Бек-роуд. Норрис был поклонником Psychic TV с тех самых пор, как услышал *Themes*, вышедший с *Force The Hand Of Chance*. И скоро он уже звонил Пи-Орриджу с предложением помочь в какой-нибудь офисной работе. Спустя недолгое время Норрис превратился в центральную фигуру ТОРУ, "идеального воина-жреца", как называл его Пи-Орридж.

"Мы встречали его на вечеринках, ритуалах с сигилами и на собраниях ТОРУ, - рассказывает Пи-

Орридж. - Он обладал удивительно сильной, открытой, целеустремленной энергией, был таким фундаменталистом ТОРУ. Преданные ТОРУ люди часто умели то, что становилось полезно в работе с бумагами, концертами, перепиской, в торговле, выпуске буклетов, пропаганде, в общем, всем, что происходило на Бек-роуд. Наше племя естественным образом росло, и по мере появления новых преданных сторонников с новыми умениями активность и продукция группы менялась сообразно их потребностям и советам. Саймон был ярким современным самоучкой. Движущий фактор всей группы, художник и очень надежный человек с нескрываемой страстью и готовностью к сексуальным ритуалам, он полностью погрузился в работу ТОРУ. Его основная связь с PTV, насколько я помню, выражалась в создании полноценного графического дизайна для Temple Records, ряда товаров и пропагандистских платформ на наших крупных выступлениях. Кроме того, он занимался продвижением образа жизни ТОРУ. Он был одним из основателей ритуального дома в Брайтоне, ставшего мозговым центром Храма и собравшего очень дисциплинированную, аскетическую группу сторонников. Кому-нибудь надо написать книгу о брайтонских домах, о том, каким строгим и требовательным был такой образ жизни и как много радости и магии он порождал. Саймон - свободомыслящий человек, решивший работать внутри нашей системы и отдавший всего себя нашей общей вере". Графика Норриса украшает такие обложки "гиперделического" периода PTV, как *Allegory & Self*, *Love War Riot*, *Toward Thee Infinite Beat* и *Beyond Thee Infinite Beat*.

"После первого визита к Дженезису и Поле я переехал к ним в Хокни, поселившись над офисами Храма, - рассказывает Норрис. - Там всегда что-нибудь происходило; каждый день мы работали над оформлением, прессой, дисками Храма, почтой, перепиской. Я попал в совершенно новый мир, узнал об иных способах мышления. Там я познакомился с творчеством Остина Османа Спэра и Бриона Гайсина, удивительных визионеров, чьи работы я позже начал собирать, а также с другими писателями и художниками. О некоторых я к тому времени уже знал, о других даже не слышал из-за недостатка информации. В течение многих лет Дженезис собирал огромный архив, редкие статьи о Гюнтере Брусе, первые издания Спэра, материалы о Process Church... Первые годы там была невероятно позитивная атмосфера. Дженезис всегда кипел идеями, буквально излучал энергию, и с ним было очень интересно общаться. Я считал его целеустремленным вдохновителем, что на тот момент являлось для меня крайне важным. Я был молод, и в каком-то смысле его отношение можно назвать родительским; пару раз он сам мне об этом говорил. Иногда он бывал очень мягким. У меня много теплых воспоминаний о Дженезисе, хотя он мог быть тираном, читать нравоучения, делать выговоры, впадать в истерики. Все должно находиться на своем месте и делаться в свое время - в этом смысле Дженезис очень требовательный".

Когда организация ТОРУ разрослась и переехала в Брайтон, Норрис почувствовал, что дела изменились к худшему: появились деструктивные интеллектуальные игры, методы унижения и иерархия, отравлявшая любую крупную организацию и разрушавшая любые принципы подлинной сплоченности. "Начала проявлять себя психология толпы, когда кто-то выпадал из фавора, и образовывалась группа, постепенно вытесняющая этого человека из круга, - вздыхает он. - Иерархическая система проникла и в ТОРУ. Можно сказать, что Дженезис заявил себя в качестве лидера, а близкое окружение его поддержало. От него хотели и ждали этого, и Дженезис, сознательно или нет, принял на себя роль вождя. Все развивалось в течение долгого времени, с подковерными играми, тайнами, манипуляциями - в общем, печальная история. Крушение иллюзий было неизбежно: то, что я считал вдохновляющим и волшебным, постепенно деградировало. Я начал отдаляться от группы, как и они от меня". В 1991 году Норрис ушел из ТОРУ и вернулся в Лондон, где Джеймс Мэннокс привел его в буддийский кооператив. Норрис подружился с Тибетом еще до переезда, внося свой вклад в *Thunder Perfect Mind* изображением Калки на обратной стороне обложки. Он участвовал и в записях, во время которых познакомился с Дугласом Пирсом, позже предложившим ему играть в Death In June.

"Мне нравилось чувство юмора Тибета, - говорит Норрис, вспоминая их первую встречу. - Он казался очень веселым, часто шутил... можно сказать, постоянно. Лично мне он рассказывал довольно страшные шутки, так что долгие, сложные истории Тибета были одновременно и смешными, и угнетающими. Тогда он много пил, предпочитая ликер Jagermeister. Он был очень самоуверенным и активно критиковал некоторые вкусы в музыке, кино и литературе, что поначалу слегка меня пугало. Тибет поистине равнодушный человек, и если ему что-то не нравится, он это ненавидит. Он очень страстный. Кроме того, у него необычное, уникальное, хотя иногда снобистское чувство юмора. В общем, настоящий милашка". На выступлении Current 93 в Mean Fiddler Норрис

познакомился с Бэлансом. Они быстро подружились, и Норрис стал ходить вместе со Слизи и Бэлансом в такие гей-клубы, как Heaven и FF, то и дело гостя в их доме в Чизвике. Клуб FF, которым управлял бойфренд Марка Алмонда Марк Лангторн, славился доступностью наркотиков. "Это место привлекало множество странного народа из гей-сообщества, - вспоминает Норрис. - Люди не спали по неделе. Музыка была очень громкой, ритмы сбивали дыхание. Диджеи отлично чувствовали состояние публики и пользовались этим. Сбалансированный, уравновешенный бит мог резко смениться и увлечь вас в этакую кривую червоточину. В клубе часто бывал Марк Алмонд, и обычно мы находили какой-нибудь закуток, где нас время от времени посещали возбужденные приятели, всякие фрики из сквотов и трансвеститы с красными носами. Мы оставались там, пока Бэланс больше не мог держаться на ногах, или Слизи не начинал опасаться, что он может умереть".

"Да, в то время мы жили на полную катушку, - соглашается Дрю Макдауэлл. - Мы постоянно видели глюки, принимали экстази, кислоту и все, что было. Большую часть времени мы проводили в клубах, но не в тех веселых кислотных клубах, а в разных уродских местах с сомнительной публикой. Зачастую было непонятно, где начинаешься ты и где заканчивается другой. Довольно страшно, скажу я вам. Впрочем, иногда такие вещи вдохновляли: мы импровизировали, один начинал говорить, другой подхватывал, и через несколько месяцев это превращалось в текст Coil. Такая жизнь влияла на музыку. Суть Coil в том, что все это действительно было прожито. Бэланс не оторван от мира - он впитывает его в себя, как губка, всё, что происходит вокруг, превращается в его музыку. Я даже не могу назвать это способностью, поскольку вряд ли он как-то ее развивал - это такая врожденная черта, и из нее родилось много удивительного, хотя не знаю, насколько это здоровое качество".

Дома по ночам Coil не спали и создавали совместные рисунки, передавая по кругу лист бумаги и добавляя к получающемуся изображению каждый свои детали. "Однажды вечером мы серьезно загрузились кокаином, зверской смесью MDMA и еще какой-то неизвестной химией и собрались домой, потому что Бэланс находился в невменяемом состоянии, - рассказывает Норрис. - Мы не понимали ни слова из того, что он говорил: речь звучала словно запись, то замедляясь, то ускоряясь. Это выглядело очень необычно - в его словах чувствовалась уверенность: не то чтобы он хотел говорить, но не мог; он явно что-то говорил, только не нам. Вернувшись домой, мы помогли ему подняться по лестнице, уложили в кровать, и я сел рядом на полу. У Бэланса было что-то вроде припадка; временами он словно возвращался в младенческое состояние, а иногда метался по кровати, как сумасшедшая птица, будто пытаясь взлететь, но не в состоянии оторваться от земли. Это походило на психическую эпилепсию, словно глубоко внутри он жил какой-то иной жизнью, жизнью другого животного; такой атавистический рецидив, вроде шаманского путешествия или одержимости".

Это продолжалось всю ночь и весь следующий день; Бэланс издавал высокие носовые хныканья, пронзительные птичьи крики и говорил что-то, непонятное ни Слизи, ни Норрису. Ночь он провел в состоянии, близком к тому, что Спэр называл "позой смерти" - положением, которое занимает претендент, решивший работать с техникой атавистического восстановления. Наркотики вызвали психологический спазм, запустивший регрессию, и Бэланс предпринял путешествие назад, через предыдущие животные воплощения, скрытые в недрах его бессознательного. "В ту ночь мы все продвинулись так глубоко, как могли, - рассказывает Норрис. - Помню, я сидел, что-то бормотал, иногда глядел на него и спрашивал, как он себя чувствует, если мог внятно сформулировать мысль. Но он был за пределами разговоров. Когда речь заходит о том опыте, он говорит, что до сих пор имеет с ним дело". Позже Бэланс написал о случившемся в аннотации к альбому 2000 года *Musick To Play In The Dark I*, выложив текст на сайте *Brainwashed*. "Однажды я вернулся в ум птиц и три беспокойных дня мог лишь чирикать и пищать, - вспоминает он. - Я был далеко, с птицами". Композиции Coil "Strange Birds" и "What Kind Of Animal Are You" - текст последней написан Норрисом и Бэлансом, - можно рассматривать как попытку более глубоко осмыслить и объяснить ту мучительную ночную инициацию.

## 10. Люцифер над Лондоном

"Ничто, кроме тотальной войны".

- Наклейка Throbbing Gristle

В воскресенье 16 февраля 1992 года Дэвид Тибет вместе с родителями проходил недалеко от Портобелло-маркет, что в западном Лондоне, когда заметил заголовок газеты *Observer*. "Это было очень странно, - вспоминает Тибет. - Слева на первой странице была статья, в которой утверждалось, что обнаружено видео, которое, наконец, послужит доказательством существования ритуального насилия. Я понял - что-то случилось. Когда я раскрыл газету и увидел фото заставки РТВ с черепом, мое сердце упало. Произошло что-то ужасное". Речь в статье шла о телевизионном документальном фильме *Dispatches*, снятом Channel 4. Создатели программы утверждали, что обладают видео-доказательствами ритуального жертвоприношения, проводившегося сатанинским культом. По представленным в газете кадрам Тибет узнал короткометражный фильм *First Transmission*, поставленный ТОРУ в 1982 году, где снимался он сам, Бэланс, Слизи, Пи-Орридж, его жена Пола, Дерек Джармен и ведущий британский пирсингист Алан Оверсби, известный как мистер Себастьян. Вернувшись домой, Тибет созвонился с Бэлансом и узнал, что они со Слизи читали статью и уже связались со своими адвокатами, той же командой, которая в шестидесятые годы защищала "Голый завтрак" Берроуза от обвинений в непристойности. В тот же день Тибету позвонил сосед Пи-Орриджа Фриц Хаэман, рассказав, что за день до выхода статьи полиция произвела рейд на Бек-роуд и базу Пи-Орриджа в Брайтоне, забрав в качестве доказательств множество вещей, в том числе трехсотлетнюю тибетскую костяную трубу, семейные фотоальбомы, весь архив Соум и ТГ, записи Берроуза, короткометражки Дерек Джармена и мастер-записи грядущего альбома *Psychic TV*. Брайтонская полиция явилась с операторами, чтобы снять рейд, однако записать сцену выбивания двери им не удалось, поскольку квартиранты Пи-Орриджа открыли ее и сами впустили полицию. К счастью, Пи-Орридж и Пола с детьми были в это время в Таиланде. Операторы рыскали по дому, избегая снимать все, что выглядело чересчур уютным и домашним - например, ручного кролика или садовый пруд, - и сосредоточившись на том, что можно было бы назвать "окултным", вроде головы Волка на стене или ручной змеи.

Выяснилось, что в *Observer* заполучили видео *First Transmission* и сочли, что фильм доказывает проведение сатанинских ритуалов, в том числе изнасилование, насилие над детьми и изувечивание. Журналисты поведали о найденных создателями программы трех выживших женщинах. Утверждая, что она принимала участие в съемках, Луиза Эррингтон, или Дженнифер, объясняла, будто бы на видео представлены насильственные аборт и генитальные увечья, что Пи-Орридж и компания изнасиловали ее, напичкали наркотиками и покрыли шрамами. В статье упоминалась новая книга "Богохульные слухи" и утверждалось, что христианские фундаменталисты правы, и сатанинское насилие существует. Так случилось, что автор этой книги, Эндрю Бойд, и представлял документальный фильм *Dispatches*, где были "проклятые" фрагменты *First Transmission*.

Для так называемых специалистов по сатанинскому насилию, придерживавшихся радикальной библейской позиции, *First Transmission* был просто послан небом. Фильм отражал интересы Слизи и Пи-Орриджа к таким андеграундным режиссерам, как Кеннет Энгер и Джек Смит, и стремился художественно изобразить ритуал, создавая в размытом, нечетком, неформальном стиле. В начале Джармен читает фрагмент из Чосера, поверх которого наложен голос мистера Себастьяна, показывая легкость, с которой можно манипулировать СМИ для контроля и искажения информации. Теперь они увидели это в действительности. Однако проблемы возникли из-за материала следующей части. Снятая в домах Пи-Орриджа и Слизи, она представляла собой тайный ритуал, включавший в себя секс, нанесение порезов, генитальные увечья, а также сцену, где на связанного и укрытого капюшоном Джона Бэланса мочились.

"Основная часть фильма снята, когда я еще был в РТВ, - рассказывает Тибет. - В доме Дженезиса на Бек-роуд есть комната (Pussy room), где стояло старое зубоврачебное кресло, а на стене висели камеры, и вы могли наблюдать за происходящим на мониторе. Также мы снимали у Слизи, где я впервые встретил Бэланса и, как он вспоминает, помочился на него. Конечно, это тоже было снято. В ТОРУ ничего не пропадало зря, все служило зерном для архивной мельницы. Дженезис рассказал мне о Слизи, что он - тот самый парень, который на несколько дней заперся в комнате ради совершения одиночных кровавых секс-ритуалов. В те времена это звучало для меня просто восхитительно. Когда мы впервые пришли к Слизи с Бэлансом, я был потрясен его спальней, целиком выкрашенной в черный цвет, где к стенам были приколоты фотокопии текста "120 дней Содомы", обрызганные театральной кровью, которую он делал сам. В комнате не было ничего, кроме

матраса, покрытого резиновыми полотнищами. Помню, как я подумал: надеюсь, это не спальня, а та комната, где он проводил свой ритуал. Мне хотелось верить, что для сна в доме есть место поуютнее".

"В *First Transmission* всё было симулировано, кроме порезов и секса, - настаивает Тибет. - Я сексом не занимался - это были Дженезис и Пола. Когда на той неделе показали *Dispatches*, я не стал смотреть. Фильм смотрела Кэт, а я в соседней комнате проводил тибетский буддийский ритуал по изгнанию негативных энергий и изменению передававшейся программы. После долгой серии мантр и воззваний я выстроил вокруг себя стену". В документальном фильме Тибет пил театральную кровь из чаши-черепа и барабанил шаманские ритмы. Хотя лицо его было затемнено, секретарша Mayking Records узнала Тибета, когда на завтра тот пришел на деловую встречу. "Я спросил, как она догадалась, - говорит Тибет, - а она ответила, что узнала мое телосложение и походку!"

На следующий день после показа *Dispatches* куча репортеров осадила дом Дерекка Джармена, желая получить заявление, несмотря на то, что он чувствовал себя плохо, будучи болен СПИДом. Газете *Independent* он сказал: "Сперва я пришел в ужас, а потом страшно разозлился, насколько неправильно интерпретированы сцены съемок ТОРУ. Я не знаю всего видео, но показанное в фильме никак не соответствует тому, что, по их утверждениям, там было. Никаких убийств и насилия над детьми. Знаете, когда вам по ящику показывают затемненный силуэт женщины, которая говорит, что убила своего ребенка, это уже слишком. Разве никто не видит здесь обмана?" По иронии судьбы, *First Transmission* отчасти финансировал Channel 4, где несколько лет назад фрагменты фильма показали в ночной передаче о новом британском кино. Когда этот факт всплыл, канал быстро пошел на попятный, утверждая, что заявления в фильме *Dispatches* ложные. Зачем же они вообще его показали?

Снимавшая фильм компания Look Twice Productions служила прикрытием для христианской фундаменталистской группы, руководителем которой был ведущий фильма Эндрю Бойд. Их главную свидетельницу, якобы выжившую после сатанинского насилия Луизу Эррингтон, готовил консультант программы Питер Хорробин, возрожденный христианин, повсюду видевший сатанизм. 1 марта 1992 года *The Mail On Sunday* опубликовала интервью с Эррингтон, где та призналась, что вся эта история была выдумкой. Когда Эррингтон обратилась в христианство, она страдала психическим расстройством и по совету проповедника, чтобы сбежать от пьющего мужа, обратилась в лечебный центр Хорробина в Ланкастере. Однажды Хорробин сказал, что кому-то из ее молитвенной группы было видение. "Будто бы я стояла рядом с младенцем, помогая дьявольскому священнику с ножом, - продолжала она. - Мы ударили младенца в грудь, собрали кровь и выпили. Тело младенца было принесено в жертву Сатане". До того момента Эррингтон и не подозревала, что у нее есть ребенок. "Я кричала, умоляла их перестать это говорить, - рассказывала она. - У меня начался припадок, меня пришлось держать. Я дралась с людьми. Наконец, я расплакалась и призналась, что это правда. Я сказала: "Да, я это сделала. Я убила свою дочь и помогла другим убить своих детей". Хорробин передал ее Бойду как свидетельницу, готовую признать что угодно.

*The Mail On Sunday* описывала *Dispatches* как "один из наиболее лживых и подстроенных документальных фильмов, появившихся на британском телевидении за многие годы". Действительно, *Dispatches* стал кульминацией кампании, направленной на дискредитацию Пи-Орриджа и начатой в 1988 году, когда британская бульварная газетёнка *The People* написала о РТВ статью под заголовком: "Этот злодей совращает детей". Кроме фотографии группы, где были Слизи, Бэланс и Тибет, в газете утверждалось, что Пи-Орридж "ПРЕДАЕТСЯ" порнографическим ритуалам с членами своего храма. ОБНАЖАЕТ своих маленьких дочерей ради отвратительных сцен извращенного секса, порки и ритуальных порезов. ПОСЫЛАЕТ по почте видеокассеты "прихожанам" храма". В статье приводился нелепый рассказ о том, как Пи-Орридж угрожал Сью Бишоп, сотруднице газеты, и открыл ей дверь "в золотом цилиндре, который носил на сцене". Кошмар. После этой публикации в *The People* бабушка Бэланса отказалась с ним разговаривать, и они не общались до самой ее смерти. "Я жил на Бек-роуд, когда случилась вся эта история с *The People*, - рассказывает Саймон Норрис. - Мне пришлось прятать ритуальные объекты Храма в ящиках, выдавая их за старое сценическое барахло, на всякий случай, если полиция вдруг решит нанести нам визит. Мы находились в подвешенном состоянии, все время ждали рейда - тяжело было жить и не представлять, куда приведут эти отвратительные истории. Журналисты осаждали соседей Дженезиса и Полы, пытались брать интервью у родителей детей, которые учились вместе с их дочерьми, и всячески старались создать скандал. Отвратительно".

Мистер Себастьян, чей голос звучал в *First Transmission*, еще в 1990 году предупреждал Пи-Орриджа, что произойдет нечто подобное. Тогда к нему заявила полиция в рамках операции "Спаннер", направленной против сексуального андеграунда. На основании неких выдуманных писем, которые мистер Себастьян якобы получил от человека, мечтавшего о кастрации, его салон татуировок перевернули вверх дном во время обыска, а все материалы конфисковали. Среди захваченных документов оказался журнал учета, где были фотографии пирсинга и список людей, предположительно пострадавших от "злонамеренного нанесения ран". "Под ранами имелся в виду пирсинг, слово, написанное в журнале против их имен, - объясняет Пи-Орридж. - Мое имя находилось в списке "свидетелей" для вызова на допрос и возможного обвинения в том, что мы позволили нанести себе телесный вред. Через несколько недель без каких-либо объяснений мое имя вдруг исчезло. Оказалось, полицейские и их дружки решили уделить мне особое внимание. Мистер Себастьян предупреждал: то, что меня тогда не тронули, плохой знак. Действительно, они продолжили с *Dispatches*. С другими людьми из списка связались, запугали их возможностью обвинений и заставили дать свидетельские показания против мистера Себастьяна".

В конечном итоге мистера Себастьяна и еще 14 геев, большинство из которых не были друг с другом знакомы, обвинили, представив обществу как часть гей-организации, практиковавшей садомазохизм. Своими судебными решениями судья Рент создал прецедент, по которому любой садомазохистский акт можно было считать незаконным, поскольку никто не может соглашаться, чтобы к нему применяли насилие. Когда в 1992 году случай дошел до апелляции, лорд Лейн поддержал вердикт, хотя и снизил сроки пяти обвиняемым из пятнадцати. Лейн расширил интерпретацию насилия, отнеся к нему укусы и царапины во время секса, а также шлепанье партнера. После этого полиция навестила офис лондонского журнала о шлепках. "Обвиняемых вызвали в суд, чтобы они ответили за серию никак не связанных между собой отдельных случаев, которые были просто свалены в кучу и представлены как "заговор садомазохистов", - рассказывает Пи-Орридж. - Это пародия на правосудие, настоящая охота на ведьм, чтобы отвлечь британцев от делишек Тетчер и ее лицемерия; попытка правых отнести к уголовщине любой нетрадиционный образ жизни только потому, что он нетрадиционен". Он приводит и собственную версию происходящего, по которой высший класс выступил против "демократизации" садомазохизма, возмущенный популяризацией прежде эксклюзивных фетиш-практик.

Несмотря на свидетельства того, что мистер Себастьян просто занимался своим законным бизнесом, его признали виновным в нанесении телесных повреждений и приговорили к 15 месяцам заключения с отсрочкой на 2 года. По сути этот прецедент устанавливал, что допустимым являлся лишь декоративный пирсинг. Все, что могло способствовать сексуальному "удовлетворению садомазохистского влечения", являлось противозаконным. Пи-Орридж считает, что из первоначального расследования он был исключен потому, что его присутствие ослабило бы обвинение в заговоре гомосексуалистов, изменило отношение СМИ и дало бы ему возможность "использовать это ханжество для раскрытия болезнетворной псевдо-морали истеблишмента". В конце концов судья Рент заявил, что суд не был направлен против гомосексуалистов. "Это не охота на ведьм, - сказал он. - Незаконные практики приведут к обвинению и гетеросексуалов, и бисексуалов". Он утверждал, что суд просто провел границу между "тем, что приемлемо в цивилизованном обществе, а что - нет".

Находясь в Таиланде, Пи-Орридж понимал, что если решит вернуться в Британию, его немедленно разлучат с семьей. В конце концов эти неприятности привели к разводу с Полой. Он до сих пор живет в изгнании в США, хотя с 1999 года побывал в Британии с серией концертов. Что касается бывших коллег Пи-Орриджа по РТВ, "после показа *Dispatches* адвокат Слизи предупредил его и Бэланса готовиться к вызову на допросы, - рассказывает Тибет. - Насколько я понимаю, проблема заключалась в том фрагменте *First Transmission*, где Джenezис делает мне шрамы, а я делаю шрамы Бэлансу. Изменения в законе означали, что даже если люди согласны, это все равно рассматривается как нанесение телесных повреждений. История с *Dispatches* - просто позор, но ее причина, как мне кажется, в том, что Джenezис наделал себе врагов в самых разных кругах, включая, видимо, и полицию, из-за подрывной деятельности TOPY и, как мне рассказывали, из-за его выступлений против Брайтонского дельфинария. На него многие злились, в том числе и внезапно появившиеся христианские фундаменталисты из Америки. Они повсюду видят ведьм, колдунов, сатанинское насилие над детьми, даже в том, что вообще никак не связано с такими вещами. Есть удивительная



книга под названием "Беспорядок в ящике с игрушками", где исследуется сатанинское влияние каждой игрушки, какую вы только можете себе представить - главным образом "Пещер и драконов", но также и совершенно невинных зверюшек вроде пони. Учитывая, что они находили сатанинские происки в подобном, *First Transmission* стал просто подарком судьбы".

"Мы все считали, что Дженезис подвергается гонениям, - продолжает Тибет. - Действительно, он задел многих, но против него выдвигали совершенно абсурдные обвинения - якобы он использовал своих детей в сексуальных ритуалах. В то время между бывшими участниками Throbbing Gristle, Psychic TV и TOPY были очень напряженные отношения, и люди относились к нему без особого дружелюбия. Но все прекрасно знали, что такие обвинения - полная чушь, что Пола с Дженезисом - замечательные родители и на самом деле очень баловали своих детей. Все было явно подстроено. Они решили обвинить Дженезиса, и полиция с ума посходила, повсюду чуя сатанинский заговор. Они и сами должны были понимать, что это бред, что нет никаких свидетельств и доказательств, а люди, выступавшие в американских ток-шоу, явные психи или подсадные утки тех, кто все это придумал".

Влияние происходящего на Тибета, Бэланса и Слизи было прямым и пугающим. Вся их переписка вскрывалась. На улице стояли машины без номеров, а телефоны, по их мнению, прослушивались. "Мы всегда были очень подозрительными, - говорит Тибет. - Основа наших характеров в том, что мы были параноиками раньше, а теперь для этого появилась причина". По словам Бэланса и Слизи, они больше не чувствовали себя спокойно рядом с тем, что могло, пусть и несправедливо, трактоваться как порнография, распущенность и разврат, и методично уничтожили все вещи, ставившие их под удар. "Целый день у нас горел камин, - вспоминает Слизи. - Мы жгли фотографии, рисунки, видео, фильмы. Ничего незаконного, только то, что в неправильном контексте грозило спровоцировать конфискацию. После операции "Спаннер" полиция то и дело изымала коллекции совершенно безобидных вещей".

Полиции казалось, что выбора у них нет, и они должны действовать в свете откровений *Dispatches* и *Observer*. "Я знаю, что полицейские в это не верили, - говорит Бэланс, - но им приходилось вести следствие. Конечно, Дженезис превратился в мученика, добровольного изгоя, политического беженца в другой стране, и для него это было нормально, поскольку он мог заявить свои права на всю прогрессивную работу и звание видео-революционера. А мы оказались в таком положении, что если бы выступили, нам бы быстро надавали по рукам. Пока мы тут страдали, он жил за границей, в безопасности, а нам приходилось восстанавливать свою человеческую и творческую репутацию, оказавшись замешанными в события, которых сам он избежал". Ощущение постоянной слежки вызвало в Бэлансе такое чувство вины, что довело до нервного срыва и первого продолжительного запоя. И по сей день он борется с алкоголизмом. В 1977 году Throbbing Gristle заявили: "Ничто, кроме тотальной войны". *Dispatches* представлял собой первый ответный удар власти.

В то время Саймон Норрис был безработным, сводя концы с концами благодаря периодическим встречам с несколькими мужчинами, с которыми познакомился в Брайтоне. "Когда-то я много снимался в домашнем порно, ходившем внутри небольшого круга заинтересованных, и после переезда продолжал поддерживать связи, возвращаясь, если было надо, - рассказывает Норрис. - Мне не слишком нравилось жить в буддийском сообществе. Я чувствовал, что должен находиться в другой части Лондона. Моя жизнь была очень скучной". Бэланс предложил переехать к нему и Слизи. "Это имело смысл, - пожимает плечами Норрис. - Хотя я слегка нервничал от того, что буду жить с парой, мне очень нравились Бэланс и Слизи, и я думал, что это серьезно изменит мою жизнь, хотя речь шла всего лишь о переезде с востока на запад (Лондона). Мне требовался стимул, а у них стимулов было полно. Мы отлично проводили время, а тот факт, что я дружил с геями, общение с которыми вдохновляло, казался еще важнее. Прежде я не встречал геев, разделявших мои интересы. Этой стороной своей жизни я не был доволен и до сих пор чувствовал себя одиночкой".

С той ночи в Чизвике прошло много дней, все восстановилось, и Слизи с Бэлансом перетаскивали свою кровать в гостиную, чтобы можно было вместе отсыпаться после походов в клубы и наркотики. Стив Трауэр периодически заходил поработать на компьютере Слизи над ранними вариантами журнала Eyeball, но поначалу он и его будущий партнер Норрис едва перекинулись словом. "Впервые мы со Стивом встретились одним очень странным вечером в Чизвике, - вспоминает Норрис. - Мы наглотались каких-то маленьких желтых и белых капсул, странных и очень глючных. Вернувшись из FF, мы сели на полу, глядя в призрачный воздух". Той ночью Трауэр был где-то еще, но принял те же таблетки и в ужасном состоянии приехал в Чизвик. "Он сидел на

стуле, - продолжает Норрис, - а я тем временем смотрел, как вокруг меня, будто гусеницы, ползают дилдо. Очень странный способ впервые кого-то встретить. В то утро мы только поздоровались". Трауэр находился на последней стадии расставания со своим партнером. Вскоре после разрыва он столкнулся с Норрисом в гей-баре на Сент-Мартин-лейн, и они быстро нашли общий язык. "То, что мы встретились не в доме Бэланса и Слизи, укрепило и очистило нашу взаимную энергию, - говорит Трауэр. - Остаток дня мы разговаривали, лучше знакомились друг с другом, и после этого все пошло по нарастающей. У меня тогда была куча проблем, но благодаря встрече с Саймоном, его спокойствию и последовательности, моя жизнь в конечном итоге перестала пребывать во тьме".

Coil то и дело пытались вернуться к работе. Для этого к ним приезжал звукорежиссер Дэнни Хайд, и они со Слизи исчезали в студии на верхнем этаже, работая над серией синглов и EP, которые частично отражали их клубные эксперименты. После *Love's Secret Domain* Хайд стал "тайным третьим участником" Coil. "Он вносил в нашу деятельность собственные заморочки, - шутит Бэланс. - Он был хорошим режиссером, так что мы продолжали с ним работать. Мы предоставили ему свободу, и некоторые его идеи действительно были хороши. Однако он хотел писать музыку сам; на тот момент его вкусы казались нам подходящими, но сейчас я думаю, что мы от этого не выиграли". Влияние Хайда особенно заметно в сложной трансовой электронике "Nasa Agab" 1994 года. "Работая с людьми, мы размываем границы относительно их реального положения, - объясняет Бэланс. - Есть определенный предел, когда необходимо встать и сказать: секундочку, мы - Coil, а ты - звукорежиссер. Мы не слишком хорошо справляемся с поиском и увольнением сотрудников. Сейчас мы можем работать дома, но существуют такие вещи, как компрессоры или определенные наборы оборудования, и если у вас есть это в придачу к хорошему режиссеру, то музыка, записанная в студии, будет звучать гораздо лучше".

Слизи и Бэланс установили тесные интуитивные отношения, в которых присутствует молчаливое понимание того, как должна развиваться музыка, и хотя нередко это может вести к молчаливому непониманию, они отлично чувствуют ход мыслей друг друга. Впрочем, такая близость не слишком полезна, если их демоны совместно затевают против них заговор. "В этом случае надо иметь рядом кого-то еще, - начинает Слизи, - поскольку, когда вы общаетесь с человеком не от мира сего, следует помнить, что такое слова и как... Видите, мне даже сложно объяснить. Просто сказать, как это сделал бы нормальный человек". Когда Бэланс и Слизи работают одни, их роли четко определены: Бэланс руководит, Слизи воплощает. Присутствие коллег - Дэнни Хайда, Стива Трауэра, а позже Дрю Макдауэлла, Саймона Норриса и Тайполсандры, - вынуждает пару объяснять свои творческие решения. Работа в состоянии "вдохновения" может быть для Coil нормой, но анализ также является элементом творческого процесса. "Другие могут спросить: что ты имеешь в виду здесь, или что ты пытаешься сказать тут? - рассуждает Слизи. - Объясняя такие вещи словами, мы понимаем, как сделать то, что мы делаем, еще лучше". Действительно, "членство" в Coil - гораздо более сложный процесс, нежели просто просьба влиться в группу. Тот, кто собрался придти, но не пришел, вполне может оказаться упомянут как участник записи. Самого факта ожидания достаточно, чтобы в музыке ощущалось его присутствие. Стэплтон следует аналогичной практике, о которой Бэланс узнал, "появившись" на пластинке *Nurse With Wound* *Sylvie & Babs*.

"Мы с Бэлансом сидели внизу, в комнате, и слушали, что делалось в студии, - рассказывает Норрис, вспоминая атмосферу, царившую во время первых записей после *Love's Secret Domain*. - Каждые десять минут Бэланс бегал вверх сказать, что он об этом думает, куда им, по его мнению, надо направить композицию, или какой нужен звук, приводя различные композиционные идеи и визуальные триггеры. Слизи очень увлекающийся. Можно сказать, трудоголик. Когда он бывает одержим, то исчезает в студии на много часов, изучая какую-нибудь новую программу, пока не узнает ее вдоль и поперек, или всю ночь занимаясь студийным оборудованием". Во время этих сессий Coil изобрели процесс, названный сидерическим звуком, по названию системы сидерических портретов Спэра, и воплощенный в таких треках, как "Baby Food" - сленговое название кетамина, - завораживающем коллаже из прерывистых совиных криков.

"Сидерический звук означает связанный со звездами, а также искаженный, - объясняет Бэланс. - Имеется в виду, что Спэр искривлял портреты, чтобы раскрыть те стороны человека, которые обычно не видны. Он писал картины призраков, элементарей, духов, и это сидерические портреты. То же мы пытаемся сделать со звуком, как бы сместить его в сторону, найти не воспринимающиеся грани. Это музыкальный эквивалент периферического зрения".

В то же время Coil начали работать над ритмическими композициями для *Backwards*, продолжения *LSD*, обратившись за помощью к Хайду и Тиму Симену из *Bomb The Bass*. Мик Харрис из *Napalm*

Death и Scorn записал ударную партию, после чего группа отправилась в Ислингтон, в Yard Studios, где работали Swans. Threshold House тогда сообщал: "По всем признакам, альбом будет в классическом стиле Coil, представляя смешанные нойзовые конструкции. Звуки обнажаются и выстраиваются вновь, выражая силу и грубую поэтику. В работе над композициями принимает участие Уильям Берроуз; свой вклад внесли Теренс Маккенна, Тим Сименон и Марк Алмонд; кроме того, используются очень разные и необычные инструменты, от традиционных кельтских ударных до терменвокса и меллотрона Джона Леннона, записанного для нас Трентом Резнором из NIN в той самой комнате, где ночью 1969 года Шерон Тейт и ее гости встретили "девочек Мэнсона". Coil начали сотрудничать с индустриальными рокерами Nine Inch Nails, когда Слизи снял для них несколько видеоклипов. Как известно, Резнор давно был большим поклонником Coil. В 1992 году они сделали ремикс песни "Gave Up" для альбома NIN *Fixed*. Резнор упоминал о своем желании выпустить новый диск Coil на своем лейбле Nothing, однако после успеха *Love's Secret Domain* группа испытывала на себе давление ожиданий поклонников, что разрушало творческий процесс. "С *Backwards* произошло следующее: мы создали несколько песен с началом, концом и серединой, хотя именно этого всегда пытались избежать", говорит Бэланс. "В сессиях *Backwards* 1992 года было, конечно, некоторое помешательство, что хорошо, - утверждает Дрю Макдауэлл. - Но в музыке не возникло ничего нового - это наименее удачный альбом из всех, что они записывали. Мне казалось, что в *Love's Secret Domain* они брали элементы происходившего вокруг них - все эти клубы, амфетаминовая танцевальная музыка, - и пропускали сквозь призму собственного видения, но в случае с *Backwards* это был уже перебор. Он звучал как всё остальное, что тогда выпускали". Другие чувствовали то же самое, а потому положили материал на полку.

В то время Слизи часто уезжал на съемки видео, а Бэланс и Норрис рыскали по аукционам и книжным магазинам, слушали Арво Пярта, The Watsons, Тима Бакли, но больше всего - Кейт Буш. "Когда я только переехал, то чувствовал себя довольно странно, не зная, смогу ли вписаться, - говорит Норрис. - Они были очень близки, а жить в чужом доме непросто, потому что вы не знаете, куда себя деть или как сделать это место и вашим домом тоже. Первую неделю я чувствовал себя не слишком уютно, но скоро мы естественным образом выработали удобный для всех троих образ жизни, простую близость и понимание. Это как стать частью семьи. Мы могли наслаждаться не только разговором, но и тишиной, и я не чувствовал себя обязанным наполнять любую секунду молчания ненужными словами". Как всегда, основным источником энергии был Бэланс. "Бэланс - человек крайностей, - замечает Норрис. - Если он пьет, то бутылками; если принимает наркотики, то не одну-две таблетки, а десять или одиннадцать. Если его интересует художник, он становится словно одержимый и считает обязанным увидеть или заполучить все, что только возможно; та же история с писателями или музыкантами, которыми он восхищается. Бэланс - охотник-собиратель, "сорока", причем собирает он не только вещи, но и идеи. Он всегда в поисках новых стимулов. У него бывают резкие перепады настроения, в том числе и страшная ярость, но успокаивается он так же быстро, как и вспышивает. Никогда в своей жизни я не видел столько разбитой посуды".

Во время работы над *Thunder Perfect Mind* Current 93 Стэплтону приснился сон о том, как ему дают экземпляр нового альбома Nurse под тем же названием, которое Тибет взял из раннего гностического текста *The Thunder: Perfect Mind*. Тибет и Стэплтон согласились его разделить, и в результате Current 93 и Nurse выпустили по альбому с одинаковым названием. Первым альбомом, который они записали вместе со звукорежиссером Колином Поттером в его студии ICR (Integrated Circuit Records) в Йорке, был альбом Nurse. Вскоре Поттер превратился в ключевого временного участника, воплощая абстракции Стэплтона в реальность. В 1960 - 70-е годы он работал в сфере электронной музыки, реализуя свой интерес к необычному инструментальному року и научной фантастике. Во время кассетного бума начала 1980-х Поттер выпускал записи в стиле электро-поп на собственном лейбле ICR, а также начал документировать творчество небольшого круга своих друзей и современников. С тех пор он принял участие в работе нескольких важнейших экспериментальных команд, наиболее значимой из которых была Ога, и таких музыкантов, как Даррен Тейт и Эндрю Чалк.

Когда в 1982 году, создав собственную студию в Йорке, Поттер вышел на рынок с услугой по копированию пленки, к нему несколько раз обращались Current. Родители Тибета жили неподалеку, и он часто заходил в студию. Через знакомство с Тибетом Поттер начал копировать кассеты для United Dairies, и в конце концов Тибет и Стэплтон решили поработать на ICR, "передельвая" *Swastikas For Noddy* в *Crooked Crosses For The Nodding God*. Однако первым полноценным альбомом, начатым и

законченным на ICR, был *Thunder Perfect Mind Nurse*. "Колин отлично работает со звуком, - с энтузиазмом говорит Стэплтон. - У него очень много эффектов, и он экспериментирует с ними по моей просьбе, поскольку я не могу постоянно приезжать в студию - очень уж далеко. Он получает мастер-записи, а я звоню и говорю: прослушай эту пленку, проведи через "вау-вау", сделай десять вариантов и пришли мне. Потом выбираю куски, которые мне нравятся, и монтирую. С ним отлично работается, он очень открытый и не похож на других звукорежиссеров, которых я знаю".

"*Thunder Perfect Mind* был записан зимой 1991 года, но выпущен только в 1992-м, - рассказывает Поттер. - Помню, как Стив говорил, что хочет сделать "очень электронную" вещь, и мы начали с сухих электронных звуков, хотя в процессе работы они менялись и трансформировались. В основном работали мы со Стивом, но остальные, кто указан на обложке (в том числе Роуз Макдауэлл, Джули Вуд и Бэланс), тоже вносили свой вклад в почти готовые композиции". Отражая восхищение Стэплтона машинными ритмами, *Thunder Perfect Mind* представляет собой нечто вроде индустриального попури из двух холодных композиций "Cold" и "Colder Still", выстроенных из огромных монолитных блоков трещащей электроники. "Мне нравится выходить за рамки традиций, нравится, что у нас со Стивом схожий опыт и вкус, - продолжает Поттер. - Обычно у него есть четкая основа для композиции с определенными компонентами, которые постепенно добавляются согласно заданному стилю. Но в том, как он развивает свои вещи, есть и органическое качество. Часто все происходит случайно, через открытие нового звука или ритма, через то, как один элемент соседствует с другим. Я даже вспомнить не могу, сколько раз какая-нибудь случайность меняла всю вещь, ставя ее под другим углом или даже создавая совершенно новую композицию. Иногда это всего один маленький фоновый звук, который постепенно наращивается или меняется. Мой вклад - это звуки и их обработка, поскольку довольно часто они меняют весь трек. В общем, никакого установленного порядка работы нет; есть планы и есть реальность".

Несмотря на свою тягу к уединению, Стэплтон отлично умеет работать в коллективе. Практически во все альбомы *Nurse* внесен творческий вклад его друзей и семьи. Один из самых ярких примеров - совместный с Тони Уэйкфордом альбом *Revenge Of The Selfish Shell-fish* 1992 года, также записанный Колином Поттером. Скрепляемые гипнотическими гитарными партиями Уэйкфорда, песни пропитаны хоральным, почти готическим полусветом. Стэплтон намеревался пригласить Уэйкфорда в совершенно глупый проект, контрастирующий с его безжалостно серьезной работой в *Sol Invictus*. Перенос его лица в тело зеленого моллюска на обложке сделал свое дело. "Стэплтон предложил поработать вместе и на неделю арендовал студию Колина Поттера, - вспоминает Уэйкфорд. - У меня нашлось несколько текстов, Стив взял Emulator, и всю неделю мы страдали фигней. Когда альбом вышел, многим поклонникам *Nurse* он не понравился, поскольку там были я и гитара, а поклонники *Sol Invictus* невзлюбили его потому, что музыка оказалась для них непривычна. И все же с течением лет люди, умеющие слушать, начали его понимать".

В 1992 году Бэланс стал основным собирателем картин Остина Османа Спэра. Он уговорил Тибета начать собственную коллекцию, несмотря на неоднозначное отношение последнего к творчеству художника, и познакомил его с арт-дилером Генри Боксером, специалистом по британскому искусству аутсайдеров. На первой встрече Тибет приобрел две работы Спэра, в том числе ту, что позже украсила обложку *Tam Lin* (1994). Однако гораздо большее внимание Тибета привлекла картина "Окопавшийся" кисти безумного живописца Луиса Уэйна, на которой был изображен большеглазый кот в военной форме с сигаретой, махавший зрителю из траншеи времен Первой мировой войны. Особенно Тибета захватили строки, нацарапанные на обратной стороне: "Беречь от желающих познакомиться дамочек - Привет, девочки! Как дела?", что вдохновило его на следующий отрывок из "The Bloodbells Chime" с альбома *All The Pretty Little Horses*: "Томми Каткинс шлет свой привет / Навечно запечатленный на звериной Сомме / Последнее, о чем он думает, это брак / Лишь зов Дома и Сердца".

"Я рассматривал картину, и во мне что-то откликнулось, - улыбается Тибет. - Я купил несколько работ Спэра, потому что пришел туда за ними, но не смог забыть об Уэйне, поэтому вернулся, приобрел пару его картин, а через какое-то время продал Спэра и с тех пор просто помешался на Уэйне, которого считаю величайшим художником всех времен. Невозможно объяснить, почему его работы столько для меня значат, но ведь самые глубокие вещи - это те, которых мы не можем объяснить; они находят отклик в нашем сердце, и никаких словесных пояснений не требуется. Я до сих пор часами смотрю на его картины или листаю книги с репродукциями. Иногда от их невинности и красоты у меня слезы на глаза наворачиваются".

Луис Уильям Уэйн родился в Лондоне в 1860 году и в 21 год начал публиковать свои работы. Вначале он рисовал реалистичные портреты диких животных, затем обратился к собакам, а потом - к кошкам, после смерти от рака его кошки Эмили, рядом с которой все это время находился ее друг Петр Великий. Популярность кошачьих рисунков привела к серии успешных детских ежегодников, а их образы начали появляться на различных сувенирах. Однако Уэйн, вынужденный содержать пятерых сестер, не был успешным бизнесменом, всю свою жизнь оставаясь почти без денег. Одна из сестер в 1900 году попала в психиатрическую клинику, утверждая, что ее поразила "смертельная проказа" и что она видела несколько убийств. Со временем психическое самочувствие Уэйна также ухудшилось; он становился все агрессивнее и считал, что духи направляют на него потоки эфира. Уэйн верил, что он, как и его любимые кошки, "полон электричества". В тот год, когда его сестра оказалась в клинике, он написал: "Мой кот Петр - маленькая электрическая батарейка, жена - батарейка побольше, и большая притягивает электричество от маленькой; прохождение потока от одного тела к другому порождает тепло (...) Мне кажется, основная цель его умывания - это завершение электрической цепи". Остаток жизни с 1924 года он провел в психиатрических лечебницах, где создал свои лучшие работы. В 1939 году Луис Уэйн умер.

"Во время своего заключения он изображает кошек перед изысканными зданиями в итальянском стиле, возможно, воплощая видения зеленых садов различных больниц, в которых побывал, - писал Тибет в статье об Уэйне, опубликованной в весеннем выпуске домашнего фэнзина Ника Кейва *The Witness* за 2000 год. - Изгибающиеся наэлектризованные кошки с огромными глазами. Обычно Уэйн записывал названия картин на обратной стороне как руководство для печатников, но в конце 1920-х он излагал там свои восторги и переживания: "Подхватит прыгающий мячик, мягко покатает его из стороны в сторону. Цель - в глазах каждого котенка. Глаза смотрят прямо на мячик - катится к лапкам - прыгает домой, где прячется". Двери в Кэтленд раскрылись, и он поспешил вернуться в свой истинный дом". Эта литания Уэйна открывает альбом *Current 93 Of Ruine Or Some Blazing Starre*, где Тибет, взывая к его милосердному духу, пытается следовать за ним в рай, "пусть даже на вратах написано Бедлам".

Возникли и другие призраки детства. Тибет вновь погрузился в странные произведения английского писателя М. Р. Джеймса (1862 - 1936), чей знаменитый сборник *Ghost Stories Of An Antiquary* (1904) стал образцом для невидимой школы авторов прозы о сверхъестественном. Истории Джеймса повествуют об ученом, живущем в уютном окружении английской классической школы, чья система убеждений внезапно разрушается из-за необъяснимой встречи с иной стороной бытия. Его проза строга и точна, а ужас скрыт в намеках - туманный призрак лишь мелькает, и оттого кажется еще более пугающим. Необычно ностальгические, истории Джеймса описывают умиротворяющую картину давно ушедшего мира, хотя всё в них не то, чем кажется, и лишь тончайший барьер отделяет нас от ноуменального мира. Впервые Тибет прочитал Джеймса еще в школе, и неудивительно, что "Школьная история" оказала на него сильное влияние. Успех *Thunder Perfect Mind* стабилизировал финансовое положение Тибета, и он начал собирать первые издания Джеймса, а также других малоизвестных писателей этого направления, например, Г. Р. Уэйкфилда (1888 - 1964) и А. Н. Л. Манби (1913 - 1974), чьи книги редко видели второе издание. Благодаря своим литературным интересам и с помощью бывшего коллеги по *Sounds*, друга и коллекционера Эдвина Паунси, Тибет обрел новый круг общения, познакомившись с Розмари Пардо, издателем журнала *Ghost & Scholars*, посвященного деятельности тех, кого она называла "партией Джеймса"; с писателем Марком Валентайном, со-основателем Общества историй о призраках, и Ричардом Долби, ведущим специалистом и главным составителем сборников прозы о сверхъестественном. Как всегда, энтузиазм Тибета увел его дальше простого коллекционирования: он основал новое издательство для продвижения любимых, но позабытых писателей и художников, публикуя их работы в виде прекрасных книг, отражающих его уважение к этим авторам.

"Ghost Story Press было основано в 1922 году, - рассказывает Тибет. - Я связался с Ричардом Долби и он послал мне экземпляр антологии Г. Р. Уэйкфилда. Я охотился за книгой Артура Грея *Tedious Brief Tales Of Granta And Gramarye*, опубликовавшего их под псевдонимом Ингульф, но никак не мог найти первое издание. Я говорил об этом с Долби и Кэт и заметил: почему бы нам их не переиздать? Так я и сделал. Как только *Tedious Brief Tales* отправились в печать, у меня появилось два экземпляра, один в суперобложке, другой - подписанный автором. Вещи живые, знаете ли".

Писатель Стюарт Хоум порекомендовал типографию Anthony Rowe Ltd., где вышла первая публикация Тибета, факсимильное издание книги Ингульфа. Затем последовала книга *Flaxman Low, Psychic Detective* Кейт и Хескета Причардов. После этого каждая новая книга, вышедшая в GSP,

становилась все более экстравагантной. Тибет использовал одну из картин Спэра, принадлежавшую Бэлансу - "Голова с зелеными волосами в глубинах ада", - на суперобложке *Tales Of The Supernatural* Джеймса Платта, а оглавление было оформлено серией тревожных и неясных художественных видений Стэплтона. "Они все прекрасны, но некоторые я все же не читал, - признается Тибет. - Вряд ли я прочту книгу Джеймса Платта, она такая фиолетовая и разукрашенная, но эта книга очень редкая, и я рад, что мы ее выпустили. *The White Road* Рона Уэйелла - потрясающая, как и *Those Whom The Old Gods Love* Харви Саксмита. Они - единственные современные писатели, которых мы опубликовали. Саксмит выслал Долби рукопись, и тот решил, что мы должны ее издать, а Рон Уэйелл был известен в узком кругу и выпустил множество маленьких брошюр. Саксмит получил кошмарные рецензии - никому не понравилось. Но сейчас эта книга - одна из самых редких, поскольку большинство избавилось от своих экземпляров". Действительно, Уэйелл и Саксмит кажутся аномалиями с их архаическим языком и рассказами, действие которых происходит в старых, пыльных книжных магазинах или пустых величавых домах. Однако в эксцентрике их прозы Тибет видит очертания и формы утраченной Англии как поля битвы Бога и Сатаны, где Лондон - вечный город. Но никто из этих авторов не обладал такой силой видения, какая была у главного любимца Тибета - оккультиста из Уэльса, писателя, журналиста и плодотворного летописца жизни духа Артура Мейчена.

"Ближе к концу GSP я утратил интерес к историям о призраках, - говорит Тибет. - Я начал всю коллекционировать Артура Мейчена. Когда я был помоложе, мне нравились некоторые его истории, и я всегда искал подписанные им экземпляры. Я люблю такую связь с прошлым, то, что этой книги касался ее автор. Заполучив всего подписанного Мейчена, я решил, что смогу найти и остальных писателей. К тому времени у меня было что продать, поскольку я собирал все названия, связанные со сверхъестественным, и покупал вторые экземпляры редких книг. Иногда вы находите книгу за 50 пенсов, которая может стоить тысячи фунтов".

"Мейчен никогда не считал себя автором историй о призраках, - утверждает его биограф Марк Валентайн. - В его работах очень мало привидений. Он признавал не только влияние По, но и де Квинси со Стивенсоном, предпочитая термин "романтика". Ужас в его произведениях играет важную роль, но не менее значимы тайна, авантюра, черный юмор и фантастика. Он сравнивал себя с резчиком горгулий на огромном соборе. Так он видел свою связь с литературой. "Холм грез" считается его лучшим произведением, главным образом потому, что в нем он наиболее близок к собственному идеалу - язык, как и музыка, должен быть редким инструментом трансформации души. Мейчен принадлежит к очень специфической английской традиции, радикальным консерваторам. Они сочетают ненависть к торгашескому духу и крупный бизнес, меркантильность и буржуазные ценности, сильную приязнь к традициям и преемственности поколений, индивидуализм и "хорошую жизнь" в ее самом широком, самом общем смысле". Действительно, Мейчен равно комфортно чувствовал себя, описывая радости таверн и вкусных блюд, рассказывая о призыве великого бога Пана или странствуя по незаметным тропинкам и проселочным дорогам в своей книге "Лондонские приключения, или искусство путешествия", опубликованной в 1924 году, задолго до того, как подобную практику ввели в обиход психогеографы. Мейчен был членом Герметического Ордена Золотой Зари, магического сообщества, основанного Уильямом Вудманом, Уильямом Уэсткотом и С. Л. Макгрегором-Мазерсом, куда входили поэт Уильям Батлер Йейтс, Алистер Кроули, Эдджернон Блэквуд и А. Уайт. Но больше всего Мейчен славил холмы и долины "благородного Карлеона-на-Аске в самом сердце Гвента", где провел свое детство. Он воспевал тайные границы между Англией и Уэльсом в таких романах, как "Холм грез" и "Тайная слава", и верил, что там до сих пор можно уловить отблеск вечности. Однако больше всего Тибета захватили его рассказы о сверхъестественном, такие, как "Сокровенный свет".

Впервые опубликованный в 1894 году как часть книги "Великий бог Пан и Сокровенный свет", рассказ повествует об эксперименте по поимке жизненной силы души в материальном объекте. Тибет позаимствовал эту фразу для описания тайных огней и энергий ноуменального мира, вещи в себе. Свое мировоззрение он представил в *The Inmost Light Trilogy*, состоящей из *Where The Long Shadows Fall*, *All The Pretty Little Horses* и *The Starres Are Marching Sadly Home*, созданных в 1995 - 1996 годах. "Его фраза казалась мне магической, - негромко говорит он. - Думаю, Сокровенный Свет - это реальность, наполняющая все вокруг, фундаментальная природа нашего физического мира, всех миров, что существуют в данный момент. И это единственное, что важно. Времени мало, к нам быстро приходит смерть. Если мы не поймем, как быстро убегает время, и даже не попытаемся

увидеть Сокровенный Свет, на этом для нас всё и закончится".

В 1993 году Тибет перестал ездить с места на место: весной они с Кэт купили двухэтажный дом в северо-восточном Лондоне. По словам Стэплтона, в молодости Тибет хвастался, что может уложить все свои вещи в обычный мешок для мусора. Однако теперь ему требовалось место, где можно было бы хранить все те картины и книги, что у него скопились. Потребность в стабильной базе побудила Тибета к критической переоценке прежде, чем энергично браться за новые задачи. "Думаю, после 1993 года моя работа стала гораздо более вдумчивой, - считает Тибет. - В ней, конечно, бывали взрывы маниакальной энергии, но все же она более сдержанная и глубокая. И более христианская, хотя мне не нравится это слово - оно ассоциируется с доктринерским и догматическим подходом. В общем, я чувствовал себя счастливее".

Кэт и Тибет переехали в старый рабочий дом, построенный в 1880-х годах, бывшие владельцы которого придали зданию его первоначальный вид. Он располагался на улице, некогда носившей название "Переулочек головоносов". "Общее ощущение - всё такое темное, холодное, лесистое, - рассказывает Кэт. - С одной стороны, атмосфера вроде как неформальная, а с другой - немного викторианская. Тибет тогда собирал книги о призраках и вдобавок начал коллекционировать для них винтажные книжные шкафы. На стенах висели рисунки Уэйна и немного психоделических пейзажей, которыми он увлекся позже. Тибет работал за старым столом, найденным на улице, под сувенирной лампой с Нодди, сидя на очень неудобном деревянном стуле". Две рыжие кошки, Мао и Рао, первыми въехали в новый дом. В тот год рано пришла зима, и Кэт помнит, как они с Тибетом наблюдали за кошками, неуверенно бродившими по снегу, прежде никогда ими не виденному, оставляя за собой дорожки ямок-следов. "В комнатах было полно икон, крестов и Нодди, - добавляет Кэт. - Заднюю комнату, подальше от чужих глаз, мы отвели под тибетский пантеон, и там стояли различные Тары, Падма Самбхавы и другие божества". После переезда большую часть года Тибет проработал над длинной прозаической вещью, превратившейся в лучшую работу Current 93 - альбом *Of Ruine Or Some Blazing Starre*.

В конце 1993 года в движении находился и Стивен Стэплтон, объявивший о своем новом увлечении ритмом и выпустивший альбом *Rock'n Roll Station*. Он открыл для себя творчество кубинско-американского пианиста и лидера группы Переса Прадо, чьи невероятно популярные в 50-е годы песни - "Que Rico El Mambo" и "Mambo N 9", - явились предшественниками латиноамериканского джаза. "Услышав его впервые в 1992 году, я просто помешался, - признается Стэплтон. - Я начал собирать все записи Переса Прадо. Они были очень ритмичными, и именно такую музыку я слушал в девяностые. Что, конечно, повлияло на мое творчество. Хотя танцевальной музыкой я не интересуюсь. И не танцую - шляпа свалится. Я не стал бы танцевать даже под те вещи на *Rock'n Roll Station* и *Who Can I Turn To Stereo* (1996), которые можно назвать ритмичными. Ритм нужен для концентрации; это как фильм для ушей, приключение, которое, надо надеяться, вас удивит".

"С *Rock'n Roll Station* связана интересная история, - продолжает Колин Поттер. - Иногда с помощью эффектов и процессоров я полностью менял композицию, превращая ее во что-то совершенно иное. Стив попросил меня сделать ремиксы нескольких фрагментов *Thunder Perfect Mind*, над которыми он хотел поработать, и пару дней я занимался материалом, делая с ним то, что считал нужным. Результаты ему понравились, и он попросил продолжить работу, только на этот раз сделать что-нибудь еще более странное. Я сделал. Здорово, когда тебе говорят - делай что хочешь; просто крышу сносит. Я записал несколько часов материала; некоторые фрагменты были полной ерундой, другие получились довольно неплохо". Следом за *Rock'n Roll Station* появился второй альбом, *Second Pirate Session*, с отличными композициями, оставшимися после тех записей. Впрочем, не все поклонники Nurse одобрили новое увлечение Стэплтона. "Альбом был очень ритмичным и довольно безжалостным, что, как я думаю, не понравилось особо зашоренным фанам", пожимает плечами Поттер. В весеннем выпуске журнала *Audion* 1994 года Стэплтон делится этой историей с Аланом и Стивеном Фриманами из Лейчестера, занимающимися краут- и прогрессив-роком: "Своим появлением альбом обязан сну о том, как я, Джо Мик, Жак Беррокл и Грэм Бонд сидим в саду у очень дорогого и большого дома. Мы дружески беседуем, обсуждаем ремонт велосипедов, и все это завершается спором относительно ремонта проколов. Потом вдруг мы оказываемся на земле, голые, лежим в кругу ногами к центру, а наши члены указывают на Венеру. Такой вот сон. Я много об этом думал. На альбоме есть трек "Two Golden Microphones" - это сон о Грэме Бонде, который приснился парню по имени Пит Браун (поэт и автор песен в прогрессив-роке). Создавалось впечатление, будто Колин получал телепатические послания. Я начал с Колином альбом, который так и не закончил. Он

присылал именно те миксы, которые мне представлялись. Кроме того, на меня произвела большое впечатление жизнь Грэма Бонда, его биография. Когда я читал о нем книгу, происходили странные вещи; я был на станции Финсбери-парк и тут понял, что сижу на той самой платформе, где он себя убил. Здесь определенно крылся какой-то смысл. Вообще весь этот альбом о Грэме Бонде. Я хотел поэкспериментировать с ритмом, и эти эксперименты превратились в такие композиции, как "The Self Sufficient Sexual Shoe". Я всегда любил "Rock'n Roll Station" Жака Беррокла - по-моему, это настоящий шедевр, мне никогда его не превзойти. Это дань величайшему музыкальному произведению".

Минималистская повторяющаяся электроника *Rock'n Roll Station* напоминает звучание, ассоциирующееся с первопроходцем в продюсировании поп-музыки Джо Миком. Заглавный трек - довольно точная переработка притягательной композиции с альбома Беррокла *Paralleles*. В оригинале песню исполняет погибший от наркотиков Винс Тейлор, американский король рок-н-ролла и самопровозглашенный мессия, изгнанный из Лондона и Парижа, который, как считается, вдохновил Дэвида Боуи на создание образа Зигги Стардаста. Под ритм дешевой драм-машины и глубокие электронные басы Стэплтон произносит монолог, соединяющий различные времена и места с разрозненными фактами и эллипсисами. "Рок-н-ролльная сессия - это такая сессия, где мы можем делать все, что хотим", говорит Стэплтон. Если заглавный трек можно назвать одновременно разрушением и прославлением освобождающего рок-н-ролльного порыва, то альбом в целом затрагивает более темные области - например, в "Finsbury Park, May 8th, 1: 35 pm (I'll See You In Another World)" изображается психическое состояние Грэма Бонда, блюзового музыканта и оккультиста британской рок-сцены конца шестидесятых, в момент, когда он бросается под поезд в северном Лондоне. Стэплтон создает лабиринт из перекликающихся звуков, где визг поездов и треск громкоговорителей замедляется в серии стоп-кадров, разворачивая смертельную историю с ленивой, но безжалостной яростью.

Уютно устроившись в новом доме, Тибет продолжал регулярно издавать новые книги в Ghost Story Press. В 1994 году вышел один из самых странных выпусков коллекции, любимец Тибета Л. А. Льюис и его *Tales Of The Grotesque*, впервые опубликованные шестьдесят лет назад. Льюис, родившийся в 1899 году и доживший до 62 лет, большую часть жизни провел в ВВС, связав свою карьеру с поклонением силе небес, где происходило большинство его историй о наполненных призраками воздушных судах. Однако его самая впечатляющая история, "Башня Моав", рассказывает о таинственной недостроенной башне в центре города, оставшейся от попытки архитектора создать современную Вавилонскую башню. Последовательность ужасных видений приводит рассказчика к пониманию того, что некоторые люди видят завершенную башню, вокруг которой летают уродливые демоны и астральные существа. "Это была Башня Моав, - писал Льюис, - столь высокая, что никакой горизонт не мог бы ее скрыть - пугающая связь, выстроенная в демонстративном неповиновении Человека Божественному порядку, не только вступившая в контакт с иными мирами, но и давшая приют тварям из Преисподней". История Льюиса, смешанная с видением Бэланса на обложке *Horse Rotorvator*, где ад был вымощен конской плотью, вдохновила Тибета на то, чтобы сесть и сходу написать "Lucifer Over London". "Я включил компьютер, выпил бутылку вина, и дело пошло, - рассказывает он. - Это был пьяный бред, но при этом очень конкретный. Все осталось именно так, как я написал, ничего не изменилось, кроме пунктуации". Тибет послал Майклу Кэшмору текст вместе с диском южно-азиатской ритуальной музыки, восторженно заявив: "Это "Lucifer Over London"!"

Получившийся мини-альбом *Lucifer Over London* - один из наиболее взбалмошных у Current 93. Заглавная композиция открывается импровизацией гитариста Ника Саломана на тему "Paranoid" Black Sabbath, переходя в акустическую гитару Кэшмора и судорожный вокал Тибета. Когда в небе над столицей появляется "надший", Тибет вспоминает Джона Бэланса, который "сидит на западе /u скапливает Спэра в своей островерхой комнате". Стэплтон считает эту вещь одним из своих самых галлюциногенных произведений, а Кэшмор создал коду песни, нездоровый детский гимн с скабрёзным припевом: "And sixsixsix /It makes us sick /We sicksicksick /Of 666". Речь шла о том, насколько меня достала негативность и глупость собственных интересов и всего, во что я был погружен, - объясняет Тибет. - Интересов оккультных, литературных и музыкальных. Меня тошнило от всего этого, всё достало. Тошнило от мусора, отравлявшего мою душу". Впрочем, когда греческая блэк-метал-группа Rotting Christ создала тяжелую версию "Lucifer Over London", выпустив ее на альбоме 2000 года *Khronos*, музыканты не последовали за Тибетом в его отречении от Сатаны и вообще исключили финал.



Также на *Lucifer Over London* есть кавер-версия песни "Sad Go Round" группы The Groundhogs с их альбома 1974 года *Solid* и жутковатый "сиквел" Тибета к *Horse Rotorvator Coil* под названием "The Seven Seals Are Revealed At The End Of Time As Seven Bows...". На inferнальном фоне, который превращается в крик, Тибет описывает ад, сравнимый с картинами Босха, где "вонь вселенской мочевой кислоты наполняет все существующие миры", и "отвратительная гнилая масса детской и лошадиной серой плоти /смерть во всех ее тусклых цветах". Тибет посвятил композицию душе своей любимой кошки Мао, погибшей в зимнем снегу: "Из окна за Мао, Пао и Яо сияет солнце над сводом Бедлама. Там Луис Уэйн. Я увижу, если проникну взглядом дальше и глубже; Уильям Лоус мертв мертв мертв как он есть мертв".

В процессе работы над *Lucifer Over London* Current завершили *Of Ruine Or Some Blazing Starre*, выпустив альбом в свет 21 января 1994 года. На нем Тибет сочетает разоблачающую автобиографичность с размышлением в духе христианского мистицизма, представляя долгую прозаическую поэму о потерянной и вновь обретенной невинности, что отражено в представлении о мистической смерти Англии. Ключевой фигурой в этом представлении был упомянутый выше композитор 17 века Уильям Лоус, чью музыку тогда слушал Тибет.

Близкий друг короля Карла I, для которого он написал целый ряд произведений, Лоус погиб в Честере, в одной из самых кровавых битв английской гражданской войны. Услышав новость о его смерти, Карл, как говорят, расплакался. Подобно своему предшественнику Джону Доуленду (1563 - 1626), Лоус принадлежал музыкальной традиции, рассматривавшей печаль в мистическом ключе, и творил приятную меланхолию медленными, волнующими переплетениями виол.

"Музыка Лоуса - это похоронная песнь Англии, управляемой божественной монархией, - говорит Тибет. - Саундтрек к окончанию абсолютной монархии. Английская гражданская война воткнулась как кол в сердце традиционной мистической власти, которая затем стала воплощаться в католической церкви, но в Европе постепенно вымерла". По мнению Тибета, концепция божественного правления связана с самой сутью Англии, той Англии, что исчезла с казнью Карла I в 1649 году, как после Первой мировой войны исчезла и другая Англия, когда, по словам Ширли Коллинз, вместо майских деревьев в центрах городов встали военные мемориалы в память о многочисленных жертвах.

"Музыка Лоуса очень печальная, - продолжает Тибет, - но в ней есть знание и сожаление, словно он видел, что Англия постепенно уходит, и он - один из тех немногих, кто действительно понимал происходящее". То, что во время сражения за короля Лоуса убило мушкетной пулей, также привлекло внимание Тибета. Когда в 1994 году они с Кэт посетили собрание в Честере, организованное *Ghost & Scholars* и посвященное рассказам о призраках, то отправились на прогулку к городским стенам в поисках места его гибели.

Название *Of Ruine Or Some Blazing Starre* взято из "Beauty In Eclipsa" Лоуса, пьесы на стихи сэра Генри Муди. Альбом связан с композитором и в музыкальном отношении: Тибет играл Лоуса Кэшмору, объясняя атмосферу, которой хотел добиться. В отличие от *Thunder Perfect Mind*, где Кэшмор в основном брэнчал на акустической гитаре, для *Of Ruine* он разработал изысканный перебор, придавший записи более утонченный стиль. По контрасту со значительным числом людей, работавших над *Thunder Perfect Mind*, этот альбом записан центральными участниками Current - Тибетом, Стэплтоном и Кэшмором, с небольшим вкладом Фэб Чешир и Кэт, указанной как Звездная Рыбка.

Альбом открывается трогательной литанией Луиса Уэйна в исполнении Фэб Чешир: "Подхватит прыгающий мячик, мягко покатает его из стороны в сторону. Цель - в глазах каждого котенка". Треки *Of Ruine* сливаются в единую композицию, формируясь вокруг центральной вещи, "The Great, Bloody And Bruised Veil Of The World", где Тибет описывает свое видение вечной Англии. Ощущение того периода воплощено в "Steven And I In The Field Of Stars", адаптации "The Funerals" елизаветинского композитора Энтони Холборна. На строгом музыкальном фоне Тибет вспоминает откровение, полученное в Кулоорте, когда звезды на небе словно пустились в пляс. "Moonlight, You Will Say" представляет странный, чуть спотыкающийся размер, поскольку музыканты - Кэшмор на гитаре, Кэт на басу и Стэплтон на духовых инструментах, - изначально играли свои партии параллельно средневековой паломнической музыке, впоследствии исключенной из трека. Проводя слушателя через "арки со скалящимися горгонами /великих лондонских сводов", под "пятнистыми от солнца крышами Катманду" к "Верхней Германии", о которой пела Ширли Коллинз, "The Cloud Of Unknowing" напоминает автобиографический географический справочник, перечисляющий места, где Тибет бывал или жил. Когда он поет "В сердце леса /о да, там я понял", символизм "Риддли Уокера" погружается еще глубже, объединяя детский восторг перед темными уголками леса с одной

из любимых цитат Кьеркегора: "Разве вы не знаете, что грядет полуночный час, и все должны скинуть маски? Вы думаете, что жизнь всегда позволит над собой насмеяться? Думаете, вам удастся ускользнуть незадолго до полуночи, чтобы этого избежать?" "Сердце леса - это место, где маска больше не нужна, - объясняет Тибет, - где вы оказываетесь лицом к лицу с собственной душой и реальностью, о которой говорит Кьеркегор".

"Dormition And Dominion" разрывает меланхолические чары альбома волнующим вокалом Тибета на фоне прекрасной гитарной партии Кэшмора с прозрачным тремоло и эхо. На этот раз Тибет приводит строки Паскаля: "*Вы не найдете истории Его посещения /Возможно, защитой в подкладке /Но все же я понял*". Когда Паскаль умер, его откровение было найдено зашитым в подкладку пиджака у самого сердца. Тибет запечатлел свое собственное в строках "Dormition And Dominion": "*Смерти нет /Смерти нет /Мы жили прежде и будем жить снова /И снова /Мы спали прежде и будем спать снова /Мы проходили по мелким лужам /И вновь возрадуемся /Тем, кто говорит, что надежды нет /Я отвечаю: лжецы /Лжецы, лжецы*".

Когда 19 февраля 1994 года Дерек Джармен умер от осложнений, вызванных СПИДом, Coil выпустили в память о нем ограниченный тираж мини-альбома *Themes From Derek Jarman's Blue* с композициями, записанными годом раньше во время зимнего солнцестояния для саундтрека к последнему фильму Джармена *Blue*. Отражая в изобразительном ряде почти полную слепоту режиссера, *Blue* представляет чистый голубой экран и богатый звуковой ряд, состоящий из фрагментов музыки, случайных звуков и шумов, на фоне которых Найджел Терри читает дневники Джармена.

У Coil вошло в привычку записывать музыку, ориентируясь на положение солнца и луны, на солнцестояния и равноденствия. В осеннее равноденствие 1994 года они намеревались воскресить Black Light District, проект, который Бэланс несколько лет обсуждал с Дрю Макдауэллом. В 1989 году их первая попытка поработать как Black Light District окончилась тем, что Макдауэлл назвал "дурным кислотным трипом". Хотя эта запись так и не увидела свет, его пригласили как полноценного участника Coil для работы над *Love's Secret Domain*. Однако он не появился. "Мне дали такую сильную кислоту, - пожимает он плечами, - что я оказался в другой части страны. Я не был тогда в Лондоне, это точно". На обложке *Windowpane* есть саркастическая благодарность Бэланса Макдауэллу за то, что он "почти участвовал". В 1994 году Coil продолжили развивать раскрепощающую концепцию сидерического звука, и Макдауэлл, наконец, занял свое место в группе. Его вклад появился на стороне B мини-альбома "Nasa Arab" как "First Dark Ride", эпическая десятиминутная композиция, слегка испорченная тем, что ясные ритмы морзянки были пропущены через туннельные эффекты F/X, приведя к разочаровывающе плоскому финалу в стиле техно.

"Концепция Black Light District постоянно менялась, но в целом он рассматривался как нечто более темное и тяжелое, чем Coil, - объясняет Макдауэлл. - Когда мы впервые обсуждали проект, то видели его как сочетание краут-рока и безумия эйсид-хауса". Вероятно, Black Light District стал еще одной стратегией по созданию музыки, свободной от давления и ожиданий. Действительно, возрождение проекта после *Love's Secret Domain* выглядит отвлекающей тактикой. Однако, когда работа в качестве Black Light District началась по-настоящему, стало ясно: здесь что-то не так. Группа чувствовала присутствие чего-то, желавшего быть услышанным. Сперва Бэланс опасался, что это те же существа, оккупировавшие студию во время записи *Love's Secret Domain*, но вскоре выяснилось, что с таким они еще не сталкивались. В результате они вновь отложили Black Light District и сосредоточились на общении с новоприбывшей сущностью. "Мы сразу сменили курс, оставили всё, чем занимались, и обратились к тому, что внезапно оказалось очень важным, - негромко рассказывает Бэланс. - Над нами будто что-то открылось и передавало информацию. В течение недели мы чувствовали постоянное вдохновение, а потом, точно так же внезапно, трансляция закончилась. Мы почувствовали, что это ушло. Помните, как в "Ближних контактах третьего рода" он делает горы из картошки? Вот и мы в тот момент находились в похожей ситуации". Получившийся минималистский альбом *Coil Vs ElpH* звучит словно примитивные размытые диалоги, выхваченные из эфира и представленные в ослепительном свете. Трансляции возобновились на следующий год, начавшись с обнаружения Слизи старой катушечной пленки. На этот раз ElpH полностью захватил их окружающую среду, распространяя указания и сигналы через телевизор, старые кассеты и "поломки" студийного оборудования. Сбои и ошибки, свойственные цифровым и аналоговым приборам, разрывали пространство звука, и через эти разрывы вперед устремлялось прошлое. Выступив в роли принимающей антенны, Coil назвали этот проект *Worship The Glitch*.

"Мы чувствовали себя так, словно занимались ченнелингом, - рассказывает Макдауэлл. - По крайней мере, таково было наше тогдашнее видение. Смысл *Worship The Glitch* связан с пониманием, сколько мы можем вынести из ситуации, и она до сих пор обладает некоторой структурой. Поэтому там такие разреженные, призрачные вещи. Но главным стимулом оказалась прекрасная и странная запись поющей женщины. Мы, конечно, подумали, на черта нам это надо, немного повозились с пленкой, но все же она была замечательна сама по себе, как найденный объект. Мы действительно рассматривали это как послание, когда ты знаешь - что-то происходит. Разве можно "просто найти" нечто подобное?"

Большая часть *Worship The Glitch* не столько музыка, сколько акустический эквивалент спиритического сеанса, проводимого в маленькой гостиной где-нибудь в Ислингтоне шестидесятих годов. То, что кажется разговором, подслушанным сквозь годы, прорезано иероглифическими звуковыми формами и дополнено реалистичными записями, оживленными ритмами языка. Здесь Coil ближе всего подходит к чистой документалистике, что делает альбом гораздо более волнующим. *Worship The Glitch* подтолкнул участников к многочисленным побочным проектам и укрепил уверенность в грядущем полноценном альбоме.

В тот же год Бэланс лег в частную клинику в Уилтшире, специализировавшуюся на лечении наркомании и алкоголизма, пытаясь предотвратить катастрофическое саморазрушение. Он вышел оттуда бодрым, сумев преодолеть ощущение физической зависимости. Зимой 1995 /96 годов Бэланс, Слизи и Макдауэлл закончили альбом *Black Light District*, назвав его *A Thousand Lights In A Darkened Room*. Похожий на саундтрек к утоплению, он уносит слушателя в странное незавершенное путешествие по ночной реке. К сожалению, переиздание на CD не содержит главного навигационного подспорья, трека "Lost Rivers Of London", изначально записанного для *Succour: The Terrascope Benefit Album* и позже включенного в сборник *Coil Unnatural History III*.

"В то время мы были помешаны на реках, - говорит Макдауэлл. - От дома, где жили Слизи и Бэланс, было два шага до Темзы, и во время каждой сессии мы пару раз выгуливали у реки собак. Нас очень увлекала мысль о потерянных реках Лондона. Это стало постоянной темой наших разговоров, что в Лондоне было много рек, позже убранных под землю, как Флит". Один из самых больших притоков Темзы, Флит начинался в ручьях Хэмпстед-хит и тек пять миль к Фаррингтон-стрит, после чего вливался в Темзу за мостом Блэкфрайарс. Археологические раскопки обнаружили якоря, означавшие, что Флит использовался для судоходства прежде, чем его превратили в канал, а потом скрыли после Великого лондонского пожара в 1666 году. Для Coil городские реки - не только источник первичной энергии, но и артерии, по которым передается пульс города. Соккрытие реки под землей вызывало атрофию близлежащих частей, незаметно меняя их психическое равновесие.

"Нам казалось, что все эти тайные реки под Лондоном создают темную энергию, которую мы могли черпать, - объясняет Макдауэлл. - Мы понимали, что Лондон - живое существо, а не просто геополитическая точка на карте. Я всегда считал, что великие города мира живые, и Бэланс с этим соглашался. Лондон имеет мощную темную энергию, особенно Восточный Лондон, те его места, которых больше нет, где остались лишь указания на то, чем они когда-то были - например, в названиях улиц. *A Thousand Lights In A Darkened Room* рассказывает о наших раскопках: мы пытались найти Лондон, который лежит погребенным под землей".

Получив творческую перезагрузку в образе *Black Light District*, Coil вновь попытались подобраться к *Backwards*. Осенью 1996 года финансировавший альбом Трент Резнор пригласил их в свою студию в Новом Орлеане, где они переработали сырой материал первых сессий альбома. И все же он не сдвинулся с мертвой точки. "Сессии с Трентом были совершенно некачественными, - вздыхает Макдауэлл. - Никому не понравилось. Слизи и Бэланс давно чувствовали, что должны сделать *Backwards*. Трент дал им денег, так что теперь это была их обязанность, и артистическая, и финансовая. Когда мы приехали в Новый Орлеан, они не слишком представляли, что должны делать. Конечно, сложно заново начать то, что было заброшено несколько лет назад. В конечном итоге мы радикально переработали существующий материал и создали несколько новых треков". К чести Резнора, он не вмешивался в работу. "Я не большой фанат Nine Inch Nails, - признается Макдауэлл, - но я начал его уважать, поскольку он оставил нас в покое. У нас была большая студия, масса удобств для отдыха - такая игрушка для богачей. Когда заходил Трент, он обычно играл в видеоигры. Ему нравилось просто тусоваться с нами".

Сейчас Макдауэлл считает, что Coil следовало избавиться от прежнего материала *Backwards* и все начать заново. "Но они стали добавлять к созданным трекам все больше и больше, хотя к тому времени музыка и так была достаточно насыщенной, - говорит он. - Многие из них не дотягивали до

стандартов Coil. Помню композицию "Elves", которая была просто отличной, но в целом треки не соответствовали времени и были ориентированы скорее на танцевальную музыку. Когда мы прибыли в Новый Орлеан, они звучали старо. Некоторые из них напоминали Underground Resistance с тяжелыми ритмичными ударными, очень сильно сжатыми. Создавалось впечатление, что они уделяли слишком много внимания тому, что происходит вокруг в данный момент". Тем не менее, Бэланс был настроен оптимистично и писал на сайте Threshold House: "Сентябрь мы провели в США, в Нью-Йорке и Новом Орлеане, где завершили запись и сведение нашего очередного magnum opus в студия Трента Резнора и Nothing Records. Все были очень дружелюбными и помогали нам, делая все возможное, чтобы мы могли работать. Кроме того, мы согласились записать для Nothing Records еще пять альбомов, которые они будут распространять, решив проблему доступности нашей музыки для некоторых слушателей, а также станут финансировать наши более радикальные проекты. Нам кажется, у нас получились действительно хорошие песни, всего 14 или 15, в классическом стиле Coil, хотя их предстоит отредактировать и превратить в Окончательный Труд. Этот альбом мы собирались назвать *International Dark Skies*, но из-за дешевого телешоу *X-Files*, идущего в США, он будет называться иначе. Новое название мы вскоре опубликуем. К Рождеству мы собираемся передать Nothing мастер-записи и обложки, так что, по всей видимости, альбом будет готов к весне". Coil покинули Новый Орлеан, собираясь закончить *Backwards* дома. Но сделать это им не позволили другие, более интересные планы, и альбом оказался забыт, как и сделка с Nothing. Однако трек "A Cold Cell", начатый и законченный в Новом Орлеане, был выпущен на бесплатном диске-приложении к журналу *The Wire*, а также на одном из двух сборников Coil - *A Guide For Beginners: A Silver Voice* и *A Guide For Finishers: A Golden Hair*, составленных для первых концертов группы в России в 2002 году.

С мировоззрением, включавшим в себя Нодди, позабытого художника кошек Луиса Уэйна, Его преподобие ЧиМед Риг Дзин Ламу Ринпоче и английского композитора Уильяма Лоуса, канонизация Тибетом необычного американского чудака, певца Тайни Тима, вряд ли могла кого-то удивить. Те, кто смутно помнит причудливый хит Тайни Тима 1968 года "Tiptoe Through The Tulips", представляют расплывчатый образ водевильного реликта с дрожащим фальцетом и укулеле, ведущего себя так, словно звуковых фильмов еще не изобрели. Однако возвышенное, пусть и неровное сопрано неуклюжего Тайни Тима обладало для Тибета прекрасной девственной невинностью кастрата 17 века, и эта чистота без труда преодолела сомнительные развлекательные корни некоторых его песен. Тайни Тим был не только одним из самых благозвучных исполнителей баллад XX века, но и ходячей сокровищницей популярных песен, исполняемых в концертных залах и по радио, мелодий из шоу, музыки из музыкальных автоматов, и так далее. Тибет чувствовал непреклонную веру Тайни Тима в доброту и его способность искупить банальные мечты и сердечные страдания наиболее циничной подростковой поп-лирики.

Он легко вписался в альтернативный канон художников и музыкантов - аутсайдеров, продвигаемых Тибетом через свою независимую студию звукозаписи и издательскую кампанию. Единственный прорыв Тайни Тима состоялся в шоу *Laugh-In*, где он обаял слушателей слезливым исполнением "Tiptoe Through The Tulips". Пока его фрик-звезда находилась в зените, он подписал контракт с Reprise, лейблом Фрэнка Синатры, и, опираясь на свой единственный хит, выпустил дебютный альбом *God Bless Tiny Tim*, после чего вновь канул в небытие. В 1995 году, когда Тайни Тим играл горстке преданных ностальгирующих поклонников, Тибету указал на него Бойд Райс, знаток нон-конформистских культурных направлений и участник изданий журнала *Re/Search Incredibly Strange Music* и *Films*. Как и большинство других, Тибет проигнорировал Тайни, сочтя его певцом одной песни. "Однажды я оказался в Камдене, в Rhythm Records, и увидел на полке *God Bless Tiny Tim*, - рассказывает он. - Ничего интересного я там больше не нашел, так что купил его и как только опустил иглу на пластинку, у меня просто отвисла челюсть". Воплощая печальную, призрачную атмосферу старых танцевальных комнат, *God Bless Tiny Tim* с его "Ever Since You Told Me That You Love Me (I'm A Nut)" был не создан для времени, в котором царили The Rolling Stones с их "Street Fighting Man". Для Тибета, однако, он вещал из самого сердца леса. "Его музыка была абсолютно безыскусной, - говорит он, - совершенно искренней. Он человек, чья душа лишена бесчестности. Когда я в конце концов с ним встретился, то подумал, что он похож на Христа".

Сказочно сложный и чудесно простой, Тайни Тим был яростным христианином, хотя и далеким от ортодоксальности, веря, что однажды Землю завоюют пришельцы. Незадолго до смерти беспомощный трубадур, как он себя называл, поделился с Тибетом, что хотел бы записать альбом,

воспевающий привлекательность женщин с других планет, поскольку его утомило восхвалять земные виды. И это говорил человек, считавший, что землетрясения в Сан-Франциско порождают контролирующие беременность женщины и доступность презервативов в школах. Не все в круге Current пали ниц перед непомерной искренностью Тайни Тима. Дуглас Пирс воспринял его точку зрения на гомосексуальность как повод для безоговорочного прекращения отношений с Тибетом на основании того, что дружба с ним и с Тайни несовместима. "Тайни Тим был невинен, но при этом понимал, что люди считают его идеи странными, и мог быть довольно занудным, - соглашается Тибет. - Однако эти идеи не направлены на то, чтобы кого-то шокировать. Он никогда бы не смог сыграть Тайни Тима, поскольку *был* Тайни Тимом. Никаких намеков - Тайни просто не мог быть другим".

По совету Райса Тибет связался с Тайни Тимом через Большого Бака Барнетта, управлявшего фанк-клубом певца. К его удивлению, Барнетт посоветовал Тибету просто позвонить Тайни, поскольку тот любил болтать по телефону. Это явилось началом прекрасных телефонных отношений. "Я позвонил в гостиницу, куда он въехал под именем Питера Покера, - рассказывает Тибет, - и он сходу начал: "Привет, мистер Тибет, рад с вами познакомиться. У вас есть подружка? Как она выглядит?" Наши телефонные разговоры обычно продолжались как минимум час". Тибет и Тайни Тим встречались лишь раз, в 1995 году, когда он прилетел в Лондон на выступление в Юнион Чепел с совершенно несовместимым составом, где были Норман Ловетт из *Red Dwarf* и Эл Мюррей, "комедийный лэндлорд". *Time Out* отнес концерт в раздел комедий. "Я отправился встречать его в аэропорт вместе с Кэт и Генри Боксером, - вспоминает Тибет. - Тайни прошел через турникеты, и я уверен, что на нем был тот же пиджак, что и в 1968 году на концерте в Альберт-холле. В кармане было полно ручек, а весь пиджак усыпан пудрой. Выглядел он феноменально". Нимало не смущенный программой концерта, Тайни Тим выступил фантастически, представив аудитории "A Century Song". Позже Тибет издал концерт на лейбле Durtro под названием *Tiny Tim Live In London*. Тибет и Тайни Тим продолжали общаться, собираясь поработать вместе, но к моменту смерти Тайни дальше разговоров дело не пошло. Несколько записанных телефонных бесед были включены в совместную слегка безумную работу 1995 года Current 93, *Nurse With Wound* и Тайни Тима "Just What Do You Mean By Antichrist?"

Тибет был последним, кто говорил с Тайни Тимом по телефону, и тот закончил беседу фразой: "Вы всё преодолеете, мистер Тибет". Тайни умер в тот же вечер, 30 ноября 1996 года, от сердечного приступа после исполнения своего коронного номера "Tiptoe Through The Tulips" на благотворительной акции общества его мачехи. "Он встретил Христа с укулеле в руке, - улыбается Тибет. - Мы больше не увидим никого подобного ему. Его поднимали на смех, а он, как Христос, это принимал. Я никогда не слышал, чтобы он жаловался". Тибет до сих пор хранит подписанный Тайни Тимом альбом 1968 года *Concert In Fairyland*: "Мистеру Дэвиду Тибету - этот альбом убил меня в шоу-бизнесе".

В 1995 году Current 93 начали свой самый амбициозный проект, трилогию *Inmost Light*, изданием *Where The Long Shadows Fall*. В звуковом смысле интенсивность трилогии нарастает через аккумуляцию деталей во всех трех частях. *Where The Long Shadows Fall* - это затишье перед бурей. В тревожном звуковом ландшафте, созданном то затихающим, то усиливающимся пением певца-кастрата, богатый образный поток лирики Тибета раскрывает его многочисленные интересы, среди которых - рассказ М. Р. Джеймса "Розовый Сад", а также личность спиритуалиста и художницы Мадж Джилл, руководимой демоном Майринрест, который, по ее словам, являлся истинным автором всех ее автоматических рисунков и текстов. Однако главный дух принадлежит здесь художнику Чарльзу Симсу (1878 - 1928).

Член Королевской Академии к тридцати годам, Симс был чрезвычайно успешным художником, писавшим последние романтические пейзажи и прекрасные мифологизированные образы Англии. Во время Первой мировой войны он побывал во Франции в качестве военного художника и так и не смог забыть этот опыт. Вернувшись домой, он резко сменил свой реалистический стиль на экстатическую аллегорию. В 1926 году Симс оставил пост в Королевской Академии и принялся работать над уникальной серией картин, воплощавших видения вездесущего Бога и вечную битву природных сил добра и зла. На его самом поразительном полотне, "Мятежные силы, что тебя облачают", изображен висящий в лучах света человек, похожий на Христа - как считается, списанный с самого художника, - вокруг которого, словно мухи, кружат демоны, а Бог озаряет его голову золотистым светом. Большинство позднейших работ Симса повествуют о постоянстве божественной любви перед лицом

человеческого равнодушия, где дети глядят на ангелов, а взрослые, склоненные в страдании, отворачивают глаза. Настойчивость, с которой Симс заявлял о сосуществовании различных параллельных реальностей, была достаточным поводом, чтобы общество в лице художественного истеблишмента навесило на него ярлык безумца и подвергло забвению последние работы. В 1928 году, после долгой борьбы с психическим заболеванием, Симс застрелился. Тибет уже использовал две картины Симса на обложке *Of Ruine Or Some Blazing Starre*. На *Where The Long Shadows Fall* он поставил точку: "Моя боль под твоей защищающей рукой, воскликнул он /И отдал себя Искусителю /Восставшие ангелы (он думал и знал) /Воистину облекут его в одеяния из вод /Но не безумных /А чистых".

"Вся последняя часть - о смерти Симса, - объясняет Тибет. - Он пошел взглянуть на воду и застрелился. Мне кажется, в конце он не был безумен. Он вдруг увидел всё с ужасающей ясностью и потому покончил с собой". Во время записи находившийся в студии Джон Бэланс спросил, нельзя ли ему вставить только что пришедшую в голову фразу? Тибет согласился, и его доверие было вознаграждено великолепным рефреном: "Почему все мы не можем просто уйти?"

*All The Pretty Little Horses*, выпущенный в марте следующего года, гораздо более сложный. Тибет описывает альбом как "галлюцинаторную патрипассианскую песню", и ее сновидческая история разворачивается в опьяняющих аранжировках, созданных Кэшмором из хоров, сплетений электрической и акустической гитар, детских голосов и колоколов, тогда как Стэплтон творит свою привычную магию за микшерским пультом. Как это часто бывает с альбомами Current, все песни в конечном итоге сконцентрировались вокруг единого звукового источника. Связующим агентом стал музыкальный инструмент симфония, прототип колесной лиры. Вновь работая в Topic, Current в составе Тибета, Стэплтона и Кэшмора стремились создать альбом, изначально названный *The Inmost Light Parts 1 - 6*, следуя логике двух любимых дисков Тибета: *The Hangman's Beautiful Daughters* группы The Incredible String Band и *First Utterance* группы Comus. Однако странные совпадения толкали музыку к новым неожиданным областям. "Когда мы сводили "The Inmost Light", одна из пленок вышла из строя из-за разболтавшейся катушки, - вспоминает Тибет. - Около минуты вся песня дрожала и вибрировала. Мы слушали это и думали - точно! Это была рука Бога, и она сработала идеально".

На "Twilight Twilight Nihil Nihil" звучат голоса Бэланса и Тимоти д'Арч Смита, антиквар-книгопродавец, снабжавшего Тибета, Бэланса и Эдвина Паунси редкими оккультными британскими текстами, и автора книги о поэте и демонологе Монтагю Саммерсе.

На *All The Pretty Little Horses* Current вернулись к обширному составу *Thunder Perfect Mind*, в который вошел писатель о призраках Дэвид Роулэндс, игравший на гавайской стальной гитаре, Джули Вуд, Джефф Кокс, Дэвид Кенни, дочь Стэплтона Лилит и Ник Кейв. Тибета познакомил с Кейвом их общий друг Кокс. "Кокс посоветовал Кейву встретиться со мной, поскольку у меня была большая коллекция картин Уэйна, - рассказывает Тибет. - Мы подружились, и были времена, когда мы встречались пару раз в неделю, шли куда-нибудь пообедать или на аукцион, искать работы Уэйна". Тибет предложил ему поучаствовать в записи: исполнить версию колыбельной аппалачей "All The Pretty Little Horses" и прочитать текст Паскаля "Patripassian". "Кейв пришел и сделал три различных версии заглавной композиции, - вспоминает Тибет. - Мне понравилась первая, но когда мы ее прослушали, он сказал: "Нет, это слишком сладко".

"Мы стали довольно близкими друзьями, поскольку у нас схожие интересы, - рассказывал Кейв журналу *Seconds*. - У него очень христианская точка зрения на мир. Он дал мне много книг и разной информации о своих идеях и мировосприятии, а я в благодарность спел на его альбоме". Журналист коснулся оккультной репутации Тибета. "Думаю, он миновал этот этап, исчерпал его, - продолжал Кейв. - Он действительно хороший человек. Ему больше не интересны такого рода вещи. Я не слишком знаю о его духовном росте, но у него есть татуировки и всякие штуки, указывающие на темы, которыми сам я никогда не интересовался". В 1999 году Кейв сказал мне, что в Тибете ему больше всего нравилось, как "он творит, не обращая внимания на век, в котором живет".

Прочтение Кейвом заглавной композиции несколько прямолинейно, а вариант Тибета окружает ее тревожной аурой. Произнесенная полупшепотом, его версия заставляет сомневаться в "прекрасности" лошадей - они вполне могут нести на себе четырех всадников апокалипсиса. Две версии прекрасно сочетают невинность и угрозу. Эта тема проходит сквозь весь альбом, начинаясь с сопроводительного буклета, где представлены трогательные детские фотографии участников группы, и продолжаясь в лирике, повествующей о детях с ножами, вырастающих в лужах слюны. Эти образы связаны с

малазийским детством Тибета: воспоминания об утонувшем ребенке и о мальчике, чьи ноги раздавил коток, возникают в одной из самых удивительных и прекрасных композиций альбома - "The Frolic".

В ключевом треке альбома, "Patripassian", Ник Кейв читает "Мысли" Паскаля на фоне обработанного хора. "Иисус будет пребывать в агонии до конца света, - произносит он. - И не будет Ему отдыха". Финальная композиция бросает тень на все, что звучало до сих пор, подтверждая мысль Тибета, что все эти события имели место во сне. "Для меня последняя песня ставит точку - вся эта трилогия и всё бытие в целом существует одновременно со страданиями Христа, - говорит он. - С моей точки зрения, мы живем в последние времена, хотя не в узком, нормативном смысле. Христос все еще на кресте, он был распят, но не возшел к своему Отцу". Фрагменты из Паскаля говорят о том, что все наши действия либо усиливают, либо смягчают агонию Христа. Патрипассианизм утверждает, что когда Христос был распят, был распят Бог. Отношение между Христом и божественным внутри него - горячо обсуждаемая теологическая тема, но если распят был действительно Бог, то поскольку Он бессмертен, умереть Он не мог. "Таким образом, все мы играем в некой странной сновидческой пьесе, - заключает Тибет. - Нам дали текст, но не природа сюжета закрывает занавес, а сам Бог. Когда Христос умирает, занавес закрывается, чем бы мы в это время ни занимались. Так что мы живем под Империей; на волю выпущены силы Сатаны и зла".

На вышедшем в тот же год альбоме *The Starres Are Marching Sadly Home, TheInmostLightThirdAndFinal* в основном представлена работа Стэплтона. Его открывает треск ломающейся палубы, пробуждая образ заброшенного корабля, странствующего по морю, вслед за чем возникают тревожные модулированные голоса, которые Стэплтон превращает в завывание ветра, а на заднем плане слышится голос певца-кастрата с *Where The Long Shadows Fall*. Для Тибета луп символизирует то, что выхода нет, и текст здесь соответственно мрачен: "Эта жизнь - хотя я скрыл себя /За стенами из роз, я не увидел /Смысла, лишь утраты и смерть /Конец, только конец". Однако тучи отчасти расходятся в финале, где Ширли Коллинз поет свою версию "All The Pretty Little Horses". Несмотря на окружающее месиво звуков, она возвращает композиции ее истинное предназначение - быть колыбельной для детей, полной сочувствия и надежды.

## 11. Восход Луны

"Время - смертная мысль, разделитель которой - солнечный год".

- Мэри Бейкер Эдди

В 1997 году Coil чувствовали притяжение луны. По ночам они гуляли вдоль Темзы, пересекая поля к мосту Хаммерсмит, а над их головой проносились машины, следующие в аэропорт Хитроу. Благодаря этим ночным путешествиям они поняли, насколько Темза подчинена приливам, и как ее динамика отражает лунные фазы. Возвращение интереса Бэланса к луне и серия осознанных сновидений вдохновили Coil создать то, что отражало бы сны и ощущения, рожденные этими ночными прогулками. Они решили выпустить серию мини-альбомов, записанных во время солнцестояния и равноденствия, формально закрепив уже установившуюся рабочую практику. Для Coil это было особое время чуткой восприимчивости, когда ненадолго открывались каналы между этим и другим мирами. Концепция, гвоздь, на который вешался новый проект, могла быть любой, однако группа тщательно следила за тем, чтобы не осквернить традицию. Если солнцестояние имело место в 8.06 утра, тогда они и начинали, продолжая работу в следующий соответствующий день и завершая трек через год. Обретя основную идею, Coil вернулись к записям после того, как из-за отсутствия подобного экзоскелета рассыпался *Backwards*. Назвав серию *Moon's Milk (In Four Phases)*, они организовали работу так, чтобы не было времени обдумывать или перегружать проект интеллектуальной информацией. Большую часть *Moon's Milk* Бэланс создал, импровизируя в реальном времени и сочетая разрозненные образы из самых разных источников. Coil вновь подключились к потоку бессознательного, оживлявшего их прежние записи.

В качестве практики, чтобы подстегнуть работу с текстом без внутреннего контроля и наблюдения, Слизи и Бэланс начали вести дневники, постановив ежедневно перед завтраком спонтанно заполнять три страницы, будь их идеи скучными, инфантильными, жестокими или саморазрушительными. Так оттачивалась их способность к импровизации, и Бэланс воплощал свои самые вдохновенные тексты в

утонченном вокале. Следующая стадия музыки Coil началась прежде, чем они это поняли; теперь на их лунатические саундтреки не влиял рефлексивный процесс осознания и анализа, заведший в тупик *Backwards*. "Не я отвечаю за то, что из этого выйдет, - говорит Бэланс. - Это могут быть другие люди или другие существа, или это могу быть я, подавляющий себя самого. Я понимаю, что многое в наших прежних работах на самом деле был я, что-то выплескивающий наружу, выгоняющий из себя некую концентрированную суть. Но теперь у нас есть иной способ - просто позволить событиям происходить, а затем просеивать полученное через фильтр".

Для записи *Moon's Milk* Слизи, Бэланс и Макдауэлл привлекли Уильяма Бриза с электрическим альтом. Удивительная история Бриза включает в себя работу в группе, где в 1978 году он играл с покойным Энгусом Маклизом, свободным поэтом, перкуссионистом и ударником, покинувшим The Velvet Underground после того, как выяснилось, что одно из выступлений было платным. Двумя годами ранее Бриз потерпел неудачу на прослушивании в Voidoids Ричарда Хелла. В 1996 году он ненадолго присоединился к PTV, поработав над *Trip Reset*, а через год, 3 мая, оказавшись в Лондоне по пути в Европу, был приглашен Большим Баксом Барнеттом из фанклуба Тайни Тима на концерт Current 93. Когда Тибет начал искать музыканта с альтом для выступления Current, у Бриза уже были договоренности относительно студийной работы в Лондоне над проектом Барнетта, а также в Гамбурге с евраготами The Cassandra Complex. "Вероятно, я познакомился с Бризом через Бэланса, - вспоминает Тибет, - хотя уже знал о его впечатляющей репутации знатока западного оккультизма и специалиста по Кроули. Через Бриза я встретил Кеннета Энгера, его близкого друга. Бриз - один из немногих знакомых мне гениев. Его невероятный интеллект и познания в самых странных областях эзотерики сочетаются со сдержанным чувством юмора. Он прибыл в Юнион Чепел с Амандой, удивительно красивой женщиной, которая работала с Таро и была замечательным художником. Они составляли впечатляющую пару, и можно было видеть орду чертят, следующих за ними в попытках привлечь внимание. Бриз - великолепный музыкант с классическим образованием, исполнитель высочайшего уровня. Мы быстро нашли общий язык и запланировали выпустить на Durtro сборник ранее неопубликованных поэм Кроули с его собственными заметками".

"День выступления я провел с Джимми Пейджем, - говорит Бриз, - нашим с Баксом другом. Потом отправился в Юнион Чепел, где познакомился с Тибетом, Бэлансом и Слизи. Концерт мне понравился. Тибет - талантливый артист, и его группа очень хорошо работает вживую. Я едва не пропустил собственный выход, не услышал, как меня звали на сцену, но потом сыграл, и все было здорово. Я понятия не имел, насколько хорошо у меня получилось, но на следующий день меня пригласили ребята из Coil, и так я оказался на *Moon's Milk*. По сути мое прослушивание и было тем, что позже вышло на пластинке".

"Уильям Бриз великолепен, - соглашается Макдауэлл. - Слизи и Бэланс знали его через свои оккультные связи, и он действительно потрясающий. Мне он понравился потому, что выглядел очень строго, прямо как бухгалтер, но не дорогой корпоративный бухгалтер, а более потрепанный и дешевый. Его игра на альте была удивительной. Особенно хорошо, что он не всегда попадает в тон". На *Moon's Milk* действительно доминирует альт Бриза, придавая ему более традиционную лирическую атмосферу, чем присутствует на других записях Coil. В его игре слышится сочетание стиля Тони Конрада и Джона Кейла, а Макдауэлл, Слизи и Бэланс подкрепляют ее блистательной электроникой и фолковыми мелодиями, творя странную англо-американскую смесь традиционного фолка и современного авангарда.

"Все треки солнцестояния мы записывали на верхнем этаже дома в Чизвике, - продолжает Макдауэлл. - В студии было маленькое окно с видом на парк. Руководил сессиями Бэланс, однако он не использовал музыкальные указания, а описывал атмосферу или идею, которую хотел воплотить в звуке. Я не слишком хорошо помню, как там все происходило. Помню только "A Warning From The Sun", когда вся комната просто тонула в нойзе". Воспоминания Бриза более подробные. "Каждая сессия отличалась от другой, - рассказывает он. - Иногда у Бэланса были четкие идеи, на которые указывали предыдущие треки, а иногда он делал это полувербально. С ним можно творить почти телепатически. Слизи - блестящий музыкант, и студия - его подлинный инструмент. Как с продюсером с ним тоже очень комфортно. Трек "Moon's Milk" был первым или вторым из записанных. Не думаю, что в нем чересчур много алта, хотя такое впечатление может создаваться, поскольку там есть дублирующие остановки и аккорды из двух нот. Вокальные фрагменты уже были записаны, и все, что мне оставалось, это в них попасть". Бэланс напел Бризу замысел "Bee Stings", композиции, появившейся на альбоме *Summer Solstice*, и тот создал аккомпанемент из неровных мелодий, воплощающих образ бесконечных волнующихся летних полей, где слышно жужжание



насекомых. Бэланс ссылается здесь на своих любимых писателей - в частности, на ирландского мистика Джорджа Рассела (1867 - 1935), известного как АЕ, или Эон, теософа, видевшего начальные формы богов в глазах ирландских фермеров и чувствовавшего повсеместное присутствие в родных краях сверхъестественных созданий. "В строках *"Не верьте АЕ, смотрите сами в летние поля"* я призываю к экспериментальным прогулкам, к паломничеству, - писал он в примечании к альбому *Astral Disaster* на сайте *Brainwashed*. - Выходите из дома, путешествуйте! Это и путь, и цель".

"The Auto-Asphyxiating Hierophant" с альбома *Autumn Equinox* - лучший пример исполнения Бриза, чья импровизация создает последовательность неистовых мелодий. "Когда мы записали "Hierophant", Слизи спросил, откуда все это взялось, - вспоминает Бриз. - И я рассказал ему о своем путешествии по Лондону, обо всех тех войнах, разрушениях и эпидемиях, которые происходили здесь в течение столетий, начиная от Боудикки и заканчивая Второй мировой. Тогда я действительно обращал на это внимание. *Autumn Equinox* создавался практически с нуля. Большую часть времени Бэланс находился внизу, спал или чем-то занимался, но при этом все равно был рядом - он так умеет, - а мы со Слизи и Дрю работали. На *Autumn Equinox* я чувствовал себя свободнее, поскольку мы меньше записывали для определения гармонии или мелодии. "Hierophant" и версия "Amethyst Deceivers" звучали более композиционно выстроенными, по крайней мере, для меня, хотя по сути являлись импровизациями. Для разнообразия я играл на гитаре. Позже Бэланс использовал ошибки как трамплины в работе с текстами: например, место, где я сбивался и фальшивил, он сочетал с фрагментом, где персонаж песни шел пьяным. Они слушали очень внимательно и четко выстраивали окончательный вариант".

Трек "Amethyst Deceivers" назван в честь гриба и замышлялся как образное воплощение "мест, куда они могут вас увести". Предлагая множество альтернативных прочтений, он стал главным на концертных выступлениях Coil. Аметист, камень февраля, относится и к Бэлансу, и к Слизи. Подобно монахе Джона Ди, оккультиста елизаветинской эпохи, он, как считается, наделяет человека равновесием, силой и стабильностью. Веря, что камень излечивает от пьянства, римляне пили из кубков, инкрустированных аметистом. Некоторые до сих пор убеждены, что если бросить аметист в бокал вина, опьянения не наступит. В этом смысле камень не помог. Песня открывается строками *"Почитай грифов /Ибо они - твоё будущее"*, которые перекликаются со знаменитым последним стихотворением поэта-битника Льюиса Уэлча "Песнь грифа-индейки", написанным в 1971 году, где он повествует о своем желании вернуться в пищевую цепь, став добычей этих птиц: *"Не бронзовый гроб, но медное крыло /Вечно парящее над тобой, о совершенство /Сладчайшие воды, величавая /Кружащая /Птица"*. В стихотворении описывается смерть, которую он себе желал: *"Выпотрошенный на правильной церемонии /Избавленный от того, что мне больше не нужно, чтобы скорее /Сгнить и найти /Новую форму"*. Уэлч обращался к иной форме магии, нежели Спэр и Бэланс, но по сути у них была одна цель. В мае 1971 года он ушел с ружьем в горы Сьерра-Невада. Его тело так и не было найдено.

"A White Rainbow" на *Winter Solstice* - один из лучших образцов вокала Бэланса. Эта песня лунному вдохновению отражает скорость мыслительных процессов, характерных для сессий группы, в строках: *"Лунное молоко изливается из моего беспокойного черепа и образует белую радугу"*. Серия завершается прекрасной кавер-версией народной песни "Christmas Is Now Drawing Near At Hand" в исполнении Роуз Макдауэлл. Свою аранжировку Coil относят к варианту The Watsons, вышедшему на их пластинке 1965 года *Frost And Fire: A Calendar Of Ceremonial Folk Songs*. Обычно эту песню пели цыганские семьи, и исследователь фольклора А. Л. Ллойд описывает ее как "назидательную рождественскую песню, исполнявшуюся главным образом попрошайками". Coil сохранили иронию, записав глубоко почтительный вариант, где вокал Макдауэлл зловеще удваивается игрой Бриза, виола которого напоминает крики чаек.

В 1997 году выдающийся музыкальный прогресс Coil резко контрастировал с продолжавшейся битвой Бэланса с алкоголизмом. Он записался в лечебный центр в Суррее на минимальный шестинедельный курс, но через три с половиной недели сбежал. Чтобы возместить растущие расходы на лечение Бэланса, Стэплтон, Тибет и Слизи записали благотворительную пластинку *Foxtrot*, куда вошли композиции Coil, Current 93, Nurse With Wound, Питера Кристоферсона и The Inflatable Sideshow. Замечательный трек Nurse содержит забавный сэмпл Роберта Сэндалла, ведущего экспериментального музыкального шоу на Радио 3 *Mixing It*, где он пытается описать потусторонние саундтреки Nurse. "Представьте джаз, - советует он. - Представьте панк". Аннотацию к диску Бэланс использует для своей исповеди: "Многим алкоголь предлагает комфорт, утешение и возможность пообщаться, но у алкоголиков он разрушает творческий дух. Он ловит его, присваивает, превращает в камень и уничтожает любой человеческий потенциал. Я - алкоголик. Я завишу от химического

вещества "этиловый спирт". Это мой демон. Мой безобразный дух. Подозреваю, что борьба с ним продлится всю мою жизнь. За последние несколько лет этот опыт усилился и стал мрачнее. Только поддержка друзей и близких позволяет мне достигать периодов ясности. Я благодарен им от всех своих сердечных червей".

Процесс создания *Moon's Milk (In Four Phases)* изменил суть музыки Coil. Для *Love's Secret Domain* было характерно размытое движение, но с 1997 года Coil начали менять себя через акты обретения спокойствия. Такой подход достиг своей кульминации на альбоме 1998 года *Time Machines*, одном из самых магических проектов Coil. *Time Machines* отчасти вдохновлен длительными монотонными пьесами композитора-минималиста Ла Монте Янга, а большая часть концептуального импульса связана с Энгусом Маклизом и его поэмой "Год". Перечисляя все 365 дней, "Год" одновременно и художественная литература, и природное магическое действо: переименования дней позволяли всем, кто жил согласно "Году", преодолевать границы времени. Факт столь легкого разрушения общепринятой реальности невероятно вдохновил Coil, и альбом *Time Machines* представил композиции, в буквальном смысле уничтожившие время. "Вы создаете пространство, где можно перевести дух, просто меняя названия дней, - восхищенно говорит Бэланс. - Но здесь необходим тот, кто желает жить так вместе с тобой, и мне кажется, я с большей готовностью сделаю это с Саймоном Норрисом, нежели со Слизи. Представьте: я не могу работать, потому что сегодня день Зеленого Цыпленка! *Time Machines* должен излечить вас от времени. Время - это болезнь: все торопятся, времени ни на что не хватает, все стиснуто, сжато. Ваше время больше не ваше, оно принадлежит кому-то еще, вам за это платят, а потом вдруг обнаруживается, что его у вас нет, и вы начинаете занимать время. Оно - коммерческий проект, а *Time Machines* - попытка создать пространство, где люди могут остановиться и отдохнуть".

Но также это была попытка создать *машину* времени, портал для перехода. На обложке изображалось зеркало Джона Ди, а основные компоненты его небесной монады выпустили в серии "мигающих" наклеек. "Есть много возможностей, - продолжает Бэланс. - Например, священная музыка: она выводит вас из себя, останавливает время, переносит куда-то еще. Хорошая сакральная музыка создает подлинное ощущение развоплощенности, и то же самое - уход от времени, игра с бесконечностью, - наблюдается в определенных психоделических экспериментах". А когда вы возвращаетесь, неизменно возникает вопрос времени - который час, сколько нас тут не было? Бэланс и Слизи провели множество наркотических исследований для *Time Machines*, сочетая этот опыт с контурами и эффектами звукового гула. В таких работах Coil, как *Love's Secret Domain*, наркотики использовались в процессе их создания, чтобы погрузиться внутрь микроструктуры музыки. Однако в случае с *Time Machines* их принимали в конце, чтобы объяснить воздействие треков. "Сверяя наркотики и звуки, мы больше опирались на чувства, - говорит Бэланс. - Мы оба понимали, когда возникает ощущение отсутствия времени - звуки были не просто звуками, существовавшими сами по себе. Вы чувствовали себя так, словно куда-то соскальзываете, словно границы реальности размыты. Все начинало расплываться, и мы понимали, что стоим на правильном пути".

"*Time Machines* возник в то время, когда я развлекался дома с модульными синтезаторами, - говорит Макдауэлл. - Мы всегда помнили о том, что определенные тона способны вызывать интересные ощущения, когда вы задаете и поддерживаете какую-то частоту, и у вас появляется конкретное настроение или меняется сознание. Однажды я экспериментировал с модульными синтезаторами, искал тона, которые могли бы длиться и длиться, и тут подумал: круто, в этом есть что-то очень интересное". Макдауэлл привез свое оборудование в штаб-квартиру Coil, чтобы поставить эксперимент на них. Они немедленно начали терять связь с реальностью безо всякой помощи химических веществ, и Макдауэлл понял, что оказался прав. Вместе с Бэлансом он попал под очарование оккультной силы *Чаконь фа-минор* органиста и композитора 17 века Иоганна Пахельбеля; теперь, слушая непрерывный органнй гул Макдауэлла, они вернулись к прежним разговорам о растворяющих время качествах музыки Пахельбеля. Так они начали творить собственную машину времени.

"Мы все пришли к выводу, что дело того стоит, - продолжает Макдауэлл. - Изначально вещь задумывалась длиною в целый CD, и мы хотели использовать одни только модульные синтезаторы, ничего цифрового, только старые инструменты, которые обрели собственную жизнь, используя в течение десятков лет. Схемы закорачивает, и они становятся случайными в том смысле, что вы не можете полностью повторить звук другими средствами. Многие композиции были длиннее, чем те варианты, что оказались на диске; мы выделяли фрагменты, которые действительно переносили нас

во времени".

"То, что мы дали трекам названия наркотиков, мне не понравилось, - вздыхает он. - Это невероятно вторично. Композиции были психоделическими экспериментами и безо всяких наркотиков. Не то что бы я сильно волновался на этот счет - просто смирился, - но после думал, что названия получились банальными. Да, наркотики - важный элемент опыта Coil, и яростные психоделические эксперименты тесно связаны с концепцией группы, но та пластинка была не об этом. Возможно, Бэланс пытался как-то связать ее с идеей, что Coil - психоделические исследователи, и для него такие названия имели реальный смысл. Я не хочу его расстраивать, поскольку знаю, что эта мысль ему очень дорога. Кстати, там был наркотик, который никто из нас никогда не пробовал, телепатин. Вы эту штуку хрен достанете! Это такой тростник, который растет где-то в джунглях Южной Америки. Он даже не считается хорошим психоделиком, люди принимают его вместе с DMT, а название мы взяли, потому что оно хорошо звучит. Но мы и так напрямую передавали друг другу свои мысли. Нам он не требовался".

К моменту выхода в 1996 году *All The Pretty Little Horses* Кэт и Тибет находились в процессе расставания. "Мы отдалялись друг от друга, - рассказывает Кэт. - Это было очень тяжело. После нашего разрыва я еще полгода всячески пинала себя, а когда дела совсем ухудшились, старалась все исправить. Буквально молилась этой тибетской богине: пожалуйста, пусть мы снова будем вместе. Я хотела вновь в него влюбиться, и он чувствовал то же самое. Мы перестали любить друг друга; пришло время двигаться дальше. В мае 1996 года, когда у нас остановился Кристоф Химанн, мы расстались окончательно. Я сказала Тибету, что все кончено, я уезжаю. Мне не хотелось разрушать отношения - наоборот, пусть бы они продолжались, - мне лишь хотелось убраться из этого дома. С меня хватило темных коридоров, картин, антикварной мебели и ежедневного, круглосуточного присутствия Тибета. Это невероятно тяжело. Тибет был везде. Это его дом, и хотя мы покупали его вместе, там повсюду отпечаток его личности. Меня это удручало. В плане личной заботы ему требовалось больше, чем я могла дать. Думаю, Андрия сильнее беспокоится о его благополучии, чем я, и в этом смысле подходит ему лучше". Тибет встретил свою будущую жену Андрию Дедженс в офисе администрации Ника Кейва, где она ответила на его звонок Нику. Через несколько месяцев после отъезда Кэт Дедженс поселилась в его доме.

Год оказался богат на новые увлечения Тибета. Как-то раз они с Дедженс ужинали в компании д'Арч Смита, и Тибет вскользь упомянул, что ему надоело коллекционировать прозу о сверхъестественном с ее частую ограниченную точкой зрения на Англию. Чтобы поощрить его интерес, д'Арч порекомендовал Тибету прочесть "Этюды о смерти" графа Стенбока, фантастические истории о сверхъестественном. Уранический стих Стенбока фигурировал в исследованиях д'Арчем гомосексуальных поэтов конца 19 - начала 20 века *Love in Earnest*. Он сказал, что Стенбок был наркоманом и алкоголиком, умершим в 1895 году в возрасте 35 лет, и добавил, что у Эдвина Паунси есть его невероятно редкая книга.

"Я просто должен был заполучить эту книгу, - говорит Тибет. - Я взял у д'Арча телефон, позвонил Эдвину и спросил, сколько он за нее хочет. Тот помолчал, а потом без лишних слов назвал цену, оказавшуюся довольно высокой. Я еще не видел книгу, не знал, как она выглядит, но ответил "да". На следующий день я приехал к нему, и оказалось, что "Этюды о смерти" размером с издания *Ladybird* [~ 12 x 18 см]. Я пришел в такой восторг, что у меня задрожали руки. Эдвин спросил мое мнение, и я ответил, что беру. Он предложил мне прочитать хотя бы фрагмент, но я отказался, меня все устраивало. Я очень обязан Эдвину. Благодаря его щедрости и юмору я обрел один из самых сильных источников вдохновения за последний период".

"Я рад, что продал ее, - говорит Паунси. - Было ясно, что Тибет находится в поиске. Как и Ширли Коллинз, Стенбок - еще один вызывающий к нему дух, с которым он мог связываться. У него были кумиры, живые и мертвые, которые говорили с ним, общались в творческом смысле". "Стенбок сошел с небес в мою душу, чтобы я вернул его в общественное сознание, - говорит Тибет. - Уверен в этом на сто процентов".

Легко понять привлекательность Стенбока для Тибета. Во-первых, он был одержим меланхолией и умер трагически молодым. Когда Стенбок понял, что его надежды на мир не оправдались, он удалился в собственную совершенную вселенную. В книге "Стенбок, Йейтс и девяностые" биограф Джон Адлард пишет, как Стенбок изобрел религию, сочетая буддизм, католицизм и идолопоклонство. Он рассказывает о жизни Стенбока в наследном доме семьи в Колке, среди попугаев, голубей и "вонючих мартышек". Когда Стенбок медленно умирал от цирроза печени,

возникшего вследствие алкоголизма, его постоянно сопровождали вонючая мартышка, собака и человеческих размеров кукла, которую он окрестил "la petit comte".

Произведения Стенбока могут казаться неуклюжими, но их неровный ритм, навязчивые темы и странные конструкции предложений ясно очерчивают контуры его души. Опубликованные труды Стенбока включают в себя "Этюды о смерти", три сборника стихов и журнальные статьи - все это Тибет выпустил в своем издательстве Durtro. "Когда я купил у Эдвина книгу, он сказал, что стихов мне не достать, - вспоминает Тибет. - Действительно, в приложении к *Love in Earnest* д'Арч Смит упоминает о существовании лишь двух сохранившихся экземпляров его первого поэтического сборника 1881 года "Любовь, сон и сновидения". Но я знал, что где-то они есть, и что они будут мои. Я не только нашел их, но и заполучил еще несколько экземпляров с подписью автора". Антиквар и продавец книг Мартин Стоун, бывший участник британской психоделической группы The Pink Fairies, которая так нравилась Тибету в 1977 году, помог дополнить коллекцию, найдя экземпляр лучшего сборника поэзии Стенбока "Тень смерти" (1883) в книжном каталоге Ирландии. Этот экземпляр принадлежал другу поэта У. Б. Йейтса, приятеля Стенбока. "Переговоры о книге шли довольно долго, - рассказывает Тибет. - Был прекрасный летний день, я сидел в кабинете у открытого окна, и каждый раз, когда Мартин звонил мне с каким-нибудь вопросом, в окно влетала голубая бабочка. Когда я клал трубку, она вылетала и возвращалась, когда телефон звонил вновь. Разумеется Стенбок пишет о бабочках в "Истинной истории вампира". Я знал, что так мне являлся Стенбок".

Хотя напрямую Стенбок никак не повлиял на музыку Current, он вдохновил Тибета со Стэплтоном и Дедженс на демонический саундтрек, выпущенный вместе с репринтом ранее неизвестной черномAGICеской гей-истории Стэнбока "Фауст". Более сильное влияние на творчество Тибета оказал современный писатель романов-ужасов Томас Лиготти. "Я считаю Лиготти величайшим из современных авторов", говорит Тибет. Читая "Шалость", первый рассказ в книге Лиготти "Песни мертвого мечтателя", он почувствовал себя настолько неудобно, что отложил сборник. "Но книга меня не отпускала, - рассказывает Тибет. - Я начал видеть о ней сны и в конце-концов прочитал остальное, поняв, что этот человек обладает невероятно мощным, уникальным видением". Несмотря на суровое мнение Лиготти о человечестве, Тибета впечатлила его сила и мощь. "В этих книгах есть красота, ум и страсть, которой я восхищался и с которой себя отождествлял, - настаивает он. - Поэтому я послал ему несколько дисков и написал: "Я люблю ваше творчество, думаю, что у нас много общего, и хотел бы с вами поработать".

"Тибет был прав, - соглашается Лиготти. - Несмотря на разные способы самовыражения и разные темы, которые нас стимулировали, мы действительно имеем много общего - свирепость, ярость и, конечно же, огромную печаль. Эстетическая оценка творчества Тибета важна лишь до некоторой степени. Как и в случае с другими художниками-экспрессионистами - например, поэтом Георгом Траклем или поэтами-прозаиками Бруно Шульцем и Томасом Бернхардом, - вы можете принимать его или не принимать, но он стоит выше любой критики, поскольку целиком и полностью предан своим убеждениям, восприятию, интересам, как бы вы ни называли суть его песен. Нельзя сказать, что технически или эстетически он не сведущ в том, что делает, поскольку для своих целей Дэвид Тибет столь же хорош, как и любая другая авторитетная личность вроде Боба Дилана. Но Тибет работает в совершенно ином пространстве. Он такой один, и любая попытка охарактеризовать его творчество согласно традиционным музыкальным или литературным критериям попросту неуместна".

Первым результатом их сотрудничества стали диск и книга 1998 года *In A Foreign Town, In A Foreign Land*. Тибет попросил Лиготти написать текст, который Current 93 могли бы сопроводить музыкой. Вдохновленный строкой из ранней песни Current "Falling Back In Fields Of Rape", Лиготти создал четыре истории о "вырождающемся городишке". Поначалу Тибет пытался составить цикл основанных на тексте песен, но из страха, что его затея превратится в мюзикл, написал длинную атмосферную инструментальную композицию, служившую абстрактным представлением этих историй. Созданная для прослушивания "на низкой громкости, в полутьме, во время чтения текста", композиция записана Стэплтоном, Химанном, Дэвидом Кенни и Тибетом, с небольшим вокальным вкладом Андрии Дедженс и Ширли Коллинз. "Вероятно, *In A Foreign Town* в большей степени моя вещь, - говорит Химанн. - Я принес собственные звуковые источники и сам микшировал их, поскольку Тибет был настолько влюблен в Андрию, что большую часть времени висел на телефоне. Музыку создавали Стив, Дэвид Кенни и я. Когда мы закончили, то пришли к выводу, что читать во время подобного звукового сопровождения не слишком удобно, и Тибет попросил все переделать. Он всегда делился своим мнением, но этой записью не руководил. Все, кто над ней работал, были на

равных".

"Do You Have A Special Plan For This World?" - последний вопрос, который врач задает пациенту, чтобы определить, есть ли у того психические отклонения. Эта композиция представлена на одноименном диске, второй совместной работе Лиготти и Current 93 (2000 г.). Альбом состоит из одного длинного трека, где Тибет читает прозаическую поэму Лиготти на фоне звучания старых пленочных магнитофонов и измененной речи. Идея родилась после обнаружения Лиготти нескольких странных кассет, оставленных в различных местах центра Детройта, где он работал. Кассеты были подписаны названиями вроде "Sing A Song Of Wellness" и "Devil Plus Teens Equals E=MC<sup>2</sup>"; их содержимое Тибет описывает как "странно произнесенные монологи человека, который мог быть вьетнамским ветеринаром, занятым некоторыми видами самолечения, или участником программы, связанной с психическим здоровьем". Лиготти уже использовал эти пленки в рассказе "Дом с верандой", опубликованном в "Фабрике кошмаров", где речь идет об обнаружении кассет в художественной галерее, причем с каждой новой кассетой раскрывается очередная ужасающая глава истории. Увлеченный идеей, Тибет заказал Лиготти манифест таинственного распространителя кассет.

Записанный в Германии Кристофом Химанном, голос Тибета звучит так, словно вещает из иного времени, переходя от высокомерного пренебрежения к полному смирению на фоне психотического саундтрека, созданного Стэплтоном, Дедженс и Колином Поттером. Проект получился гораздо более пугающим из-за включения в него некоторых оригинальных кассет Лиготти, но Стэплтон не слишком доволен результатом. "Я не очень разбираюсь в музыке, ориентированной на текст, которой он занимался с Лиготти, - говорит он. - Мне проще делать амбиент сам по себе. Поэтому так хорош оказался *Faust* - там не было этого проклятого текста". "Мы с Томом получили несколько писем от людей, утверждавших, что они не могли слушать музыку - им было слишком неуютно, - рассказывает Тибет. - Я их понимаю, я и сам был в сомнениях, стоило ли ее выпускать". Также Лиготти оказался творческим инициатором создания "официального" альбома Current 93 *Soft Black Stars* (1998), последовавшего за *The Inmost Light Trilogy*.

Тем временем сообщество в Кулоорте пополнилось скрипачом-цыганом Петром Вастлом и его тогдашней подругой Маджой Эллиот. Под псевдонимом Араньош он прошелся по всему массиву дисков Nurse. Крис Уоллис встретил его на местном фестивале и, потрясенный его игрой, пригласил в следующие выходные на барбекю к Стэплтону. "Он спросил, чем я занимаюсь, и я дал послушать несколько альбомов, которые просто вынесли ему мозг, - говорит Стэплтон. - Он никогда не слышал ничего подобного и загорелся идеей сделать что-нибудь вместе. До нашей встречи он исполнял традиционный фолк и сейчас попал под мое влияние. Он взял все, что только можно, полностью погрузился в творчество. Я активно ему помогал, и две наши совместные работы на порядок повысили его уровень".

Араньош вырос в Богемии, в Чешской республике, выступал в диссидентских театральных труппах, а после входа в страну русских войск сбежал на Запад. Несколько лет он разъезжал по Европе, работая садовником, обучая йоге и разливая выпивку, после чего поселился на юге Ирландии где встретил Маджу Эллиот. "Впервые я увидела Петра, когда он выступал на улице в Галвэе - меня привлекла его улыбка и харизма, - вспоминает она. - Я проходила мимо него каждый вечер, поскольку он играл напротив бара, где выступала я. Он удивительный, очень умный человек, с ним можно было разговаривать обо всем на свете, так что скоро я влюбилась. Благодаря Петру я встретила Криса и его подругу Сару, а через них - Стива и Диану. Прежде я много слышала о таинственном Стиве Стэплтоне и его экспериментальной музыке. При встрече он произвел на меня сильное впечатление своей музыкальностью и творческой активностью. Мне очень нравится его дом и весь образ жизни".

Араньош начал сотрудничать с Nurse With Wound в 1996 году, поработав над ритмичным альбомом *Who Can I Turn To Stereo*, вышедшем вслед за *Rock'n Roll Station*. "Мы записывались в студии в Эннисе, - вспоминает Араньош. - Я не слышал музыку заранее и спросил Стива, чего он от меня хочет. Стив сказал: начинай медленно, а потом в процессе наращивай темп. Я спросил, о чем будет пластинка, и он ответил - о велосипедах. Ситуация: два мужика нормально разговаривают, а потом один из них упоминает велосипеды, и оба вдруг начинают злиться. Я ответил: "Ладно". Играя, я видел, как Стив за пультом машет руками, чтобы я играл активнее. Когда все закончилось, я спросил, надо ли повторить, поскольку понятия не имел, на что это похоже - с моей точки зрения, это был сплошной шум, - а Стив говорит: "Нет, все отлично". Записанный тогда трек Стэплтон выпустил на

*Acts Of Senseless Beauty* (1997) под названием "A Window Of Possible Organic Development". "Со Стивом отлично работать, - признается Араньош. - У него нет никакого самомнения относительно своей музыки, зато есть масса отличных идей. Когда мне, наконец, удалось послушать *Chance Meeting*, я ушам не мог поверить. За 20 лет никто так и не смог его превзойти. Альбом до ужаса хорош".

*Acts Of Senseless Beauty*, вышедший под именами Араньоша и Nurse With Wound - вершина их сотрудничества, где скрипка Араньоша тайно пересекает море звуковых глубинных разрядов и пулеметных ритмов. Этот диск гораздо ближе к живой дуэтной импровизации, чем все, что когда-либо делал Стэплтон. Особенно впечатляет последний трек, где Араньош извлекает из своей скрипки сбивчивые мелодии на фоне туманных кластеров гонга. Оставаясь верным выбранной форме, Стэплтон не может не добавить в атмосферу немного юмора. Когда трек стихает, погружаясь в задумчивую тишину, он неожиданно вводит звуки голоса, будто измененного действием гелия. К моменту работы над третьим совместным альбомом в 2000 году, *Santoor Lena Bicycle*, знание Араньошем языка и кодов свободной импровизации развивается не по годам, эффективно дополняя резкие смыслоразрушающие фрагменты, составленные Стэплтоном из ударных, расплывчатых блуждающих структур и скрежещущих шумов. *Santoor Lena Bicycle* сопровождал выставку дуэта в городской галерее Галвэя - первую выставку Стэплтона, - где были представлены их совместные картины. Стэплтон и Араньош покрыли серию деревянных дверей разноцветными спиралями, а по окончании выставки разрезали их на квадраты и смастерили коробки для дисков.

Постепенно Стэплтон становился настоящим магнитом для всех, кто жил на западе Ирландии и интересовался авангардной музыкой. Так он познакомился с гитаристом Питом Богом и его группой The Inflatable Sideshow. Стэплтон давно хотел записать диск в стиле пауэр-трио его героев Guru Guru. The Inflatable Sideshow, возникшие словно ниоткуда, подарили ему такую возможность. Он стремился направить их джем в ту взрывную зону, что впервые была исследована Guru Guru. После сведения нескольких импровизаций Стэплтон и Пит Бог отдали пленки Колину Поттеру, чья студия ICR теперь располагалась в Водонапорной башне у Престона, в большом здании из красного кирпича, выстроенном в 1890 году для снабжения жителей водой. "Мы составляли из этих джемов отдельные композиции, - объясняет Поттер, - и новые песни из сэмплов, происхождения которых я уже не вспомню. Думаю, Стив хотел, чтобы результат звучал как реально играющая группа, но все получилось уж очень странным". Результат под названием *An Awkward Pause* появился в 1998 году. Композиция "Two Shaves And A Shine" напоминает чуть менее мощных Funkadelic с петлей басового ритма, порезанного на 93 куска, на фоне которых зажигает гитарист Пит Бог. Тибет весело распевает сюрреалистические куплеты: "*Ретушируйте звуки плача цыплят /оципывая их на грядках ногтей*". Однако последний трек "Mummer's Little Weeper" - одна из самых прекрасных композиций Стэплтона. Восхитительный кусок эйфорического эйсид-рока можно назвать нисхождением джема Тимоти Лири с The Cosmic Couriers. Впрочем, несмотря на все достоинства, это не совсем пауэр-трио, которое задумывал Стэплтон. Сейчас он говорит о выпуске записи так: "Только после моей смерти".

По завершении трилогии *The Inmost Light* в жизни Тибета произошли многочисленные изменения. Благодаря успокаивающему влиянию Дедженс и ее увлечению йогой он чувствовал себя умиротворенным, а его интересы стали более сконцентрированными. Теперь в космологию Тибета входили Кьеркегор, Паскаль, Стенбок, Лиготти и Уэйн. Кроме того, он начал усмирять свою музыку. По числу музыкантов и насыщенности текстов альбом *All The Pretty Little Horses* - наиболее сложный из трилогии. Закончив работу, Кэшмор и Тибет были полностью истощены. "Я хотел избавиться от всего лишнего и наиболее просто и вдохновенно выразить свои чувства, - говорит Тибет. - Хотел убрать все, что казалось не нужным. Обретая мир с тем, что было для меня важно, я стремился полностью на этом сосредоточиться и все сильнее влюблялся в Андрию". Наткнувшись на фразу "soft black stars" в рассказе Томаса Лиготти "Театр гротеска", Тибет понял, что нашел название своему следующему шагу. Желая добиться иного звучания, Тибет записывал музыку в Ирландии на новой студии Араньоша, расположенной в коттедже 19 века, который тот снимал с Эллиотом в Галвее. Но когда они прибыли на место, начались дурные предзнаменования. По дороге к коттеджу они проехали мимо мертвой кошки, что вызвало в Тибете настоящую панику. На ферме Стэплтона в спальном белье обнаружили многочисленные паразиты, после чего Тибет, Дедженс, Кэшмор и его тогдашняя жена Юки сняли дом по соседству и каждый день ездили оттуда в студию.

По замыслу Тибета и Кэшмора, альбом должен был состоять из одного фортепьяно и вокала.

Эллиот, профессиональный пианист, переложил партии, написанные Кэшмором для гитары. "Им хотелось, чтобы я играл так, словно нашел на чердаке забытое пианино, осторожно воскрешая утраченные мелодии, - рассказывает Эллиот. - Ничего вычурного или виртуозного, просто нежные, чувственные звуки". Большинство композиций основывались на прямом восхождении или нисхождении и переключке музыкальных тем, иногда украшаясь простым дополнительным аккордом. Во время записи фортепьянных партий все окна были открыты, и Эллиот играл под аккомпанемент птичьего пения. Аранжировки создавал пробные скрипичные треки, а остальные загорали в саду. Однако после того, как аранжировки доставили в студию Кристофа Химанна в Аахене, где Тибет собрался записывать вокальные партии, большую часть работы Аранжировщика было решено исключить. "Скрипка великолепна, - говорит Тибет. - Она придавала всему этакий цыганский колорит, но когда мы начали писать вокал, то поняли, что скрипичная партия лишает альбом простоты". Впрочем, в некоторых фрагментах ее все же можно услышать.

Размышляя о времени и памяти, композиции *Soft Black Stars* представляют собой глубокие личные прозрения, выраженные в простых, ясных текстах. Ушла изысканная теология и бесконечные отсылки, насыщавшие смыслами *All The Pretty Little Horses*. Здесь Тибет предстает безоружным. В текстах этого периода центральной фигурой является Лазарь. В "Larkspur and Lazarus" Тибет поет: "Если бы у меня было одно желание /Как в сказках /Я бы уничтожил свое прошлое /И воскрес, словно Лазарь". Такие композиции, как "A Gothic Love Song", "Mockingbird" и "It Is Time, Only Time", обращаются к смерти прежних отношений. В некотором смысле альбом задает вопрос, вдохновивший Тибета на создание *In Menstrual Night*: куда уходят умирающие мечты? Наиболее мучительной оказалась последняя композиция, "Judas As Black Moth": "В середине ночи /Когда на улице кричат коты /А твои волосы пахнут цветами /Несется машина с убитым ребенком /Несется машина с изнасилованной девушкой /Несется машина, в чем багажнике - смерть /Какими чудовищами мы стали /Какими чудовищами мы стали".

В марте Current 93 в составе Кристофа Химанна, Кэшмора и Тибета привез *Soft Black Stars* в Нью-Йорк, трижды выступив в Topic, небольшом зале с репутацией концертной площадки для независимых музыкантов. Тибет был не в лучшей форме. "Когда я впервые встретил Тибета, он очень нервничал, - вспоминает Джозеф Баденхолзер, проходивший прослушивание в качестве пианиста для выступлений группы в Topic; впрочем, позже Current отказались от фортепиано. - Мы искали ресторан, но куда бы я его не приводил, обнаруживалось то, что ему не нравилось, и мы потратили кучу времени, посетив не менее двенадцати мест. Ему не нравились мои любимые места еще до того, как он входил внутрь, и Лора [Крабер, тогдашняя подруга Баденхолзера] начала бормотать себе под нос, что она об этом думает. От Тибета ее бросало в дрожь. У Андрии было ужасное настроение; она бегала вокруг Тибета и пыталась не дать ему впасть в полное разочарование. Это напоминало отношения рок-звезды и его поклонницы, где парень разваливается на части, а подружка безуспешно старается его поддержать. Но как только мы нашли подходящее место, он превратился в невероятно обаятельного человека. Мы затеяли дискуссию на тему "Ночного портъе" и других контр-культурных идиологов. Мне многое из этого нравилось, однако Тибет был против таких вещей. Он натолкнул меня на мысль, что, возможно, я просто следую контр-культурной линии партии и не слишком задумываюсь об ее сути. Когда принесли еду, он перекрестился и начал читать благодарственную молитву! Он прошел весь путь, начав с увлечения темной магией и в конечном итоге придя к противоположному мировосприятию. Мне тогда подумалось, что я должен разобраться в собственных связях с этими областями. Когда мы прощались у такси, он обнял меня и поцеловал в губы. Сейчас я знаю, что он всегда так делает, но в тот момент подумал: блин, что он творит? Тибет был совершенно обезоруживающим и никак не соответствовал моему изначальному представлению о нем".

"Второе выступление в Topic стало одним из самых сильных, какие я только видел у Current, - рассказывает Химанн. - В тот день Тибету исполнилось 39 лет, и все, в том числе и он, были на взводе. Фотограф из *New York Times* работал со вспышкой, Тибета это достало, он хотел, чтобы тот ушел, однако не чувствовал, что это в его силах, и тогда Андрия встала и попросила фотографа прекратить съемку. На сцене Тибет расплакался, настолько он был переполнен эмоциями, вновь переживая все то, что чувствовал, когда работал над песнями. Он вновь ощутил тесную связь со своими текстами. Думаю, это лучшее, что может произойти с исполнителем". Первые два вечера в качестве поддержки выступали Энни Энкзайети и Джонатан Паджет, чревовещатель и член фан-клуба Томаса Лиготти. Тибет попросил Паджета с его куклой Реджи Макрескалл придерживаться традиционного водевильного материала 1920-х годов, а не подыгрывать аудитории Current, полагая,

что так представление станет более мрачным. На последнем концерте Тибет исполнил один из самых вдохновенных апокалиптических текстов, "The Sea Horse Rears To Oblivion", в последний момент исключенный из *Soft Black Stars*, но изданный ограниченным тиражом в ноябре 2002 года. Позже Кэшмор и Nature And Organization перезаписали композицию для альбома *Heather*. "Текст был очень насыщенным, напоминая "The Seven Seals" с *Lucifer Over London*, и я решил, что это может перебить весь альбом, - объясняет Тибет. - Перед выступлением в Topic я показал песню Майку, и он посоветовал сделать очень простую версию с использованием атмосферных, летящих аккордов".

Рассказывая в *New York Times* о выступлении Current 93, Бен Ретлифф писал: "Current 93, британская готик-фолк-группа, во главе которой стоит худощавый харизматичный поэт Дэвид Тибет - идеальный культурный эксперимент. У нее есть небольшая партия поклонников, чья преданность невероятно глубока. Группа столь уверенно и уютно устроилась в уголке андеграундной рок-экономики, что ни разу не подвергалась нападкам или нереалистичным ожиданиям от продаж. Current 93 занимает уникальное место: выпуская по два альбома в год, группа не принимает участия в фестивалях, редко дает интервью и полностью отвечает глубоким потребностям своих поклонников, жаждущих болезненного успокоения в фантазиях о том, что мир - одна большая бесплодная пустошь. В пятницу, когда мистер Тибет, коротко стриженный, в ярком пиджаке, вышел на сцену в сопровождении гитариста Майкла Кэшмора, толпа мгновенно стихла. Мистер Тибет не поет, он ясно и скоро читает свои стихи под негромкий аккомпанемент минорных аккордов акустической гитары. Его творчество касается Бога и крови, но не крови из фильмов-ужасов: он пишет более образно и с меньшим смакованием. Его можно назвать идеальным современным воплощением чахоточного поэта конца 19 века, помешанного на своей болезни. Большеголазый, тревожно хрупкий и серьезный, он опускается на колени и беспрестанно кланяется, переполненный эмоциями, декламируя такие строки, как "*великий кровавый молчаливый занавес этого мира*" и "*продай все, что имеешь /отдай это котяткам /и вылей молоко у могилы Луиса*". Когда на сцене появляются второй гитарист и скрипач, музыка начинает напоминать старинные английские баллады".

"Когда в *NY Times* Тибета сравнили с чахоточным поэтом 19 века, я подумал, что это очень верно, - говорит Баденхолзер. - Но с моей точки зрения все выглядело гораздо более странно. На сцене он так быстро раскачивался вверх-вниз, что его фигура начала размываться. В сочетании с обликом как из 19 века складывалось впечатление, будто Тибет находится в этом мире не полностью, словно во время выступления он начал развоплощаться. Лора никогда раньше не сталкивалась ни с чем подобным, и представление ее напугало. Тибет выглядел без прикрас, что вполне могло отвратить людей, ожидавших развлечения. Но по моему мнению, все было потрясающе. У меня мурашки бежали по коже. Это одно из самых сильных выступлений, какие я только видел. Мы оказались свидетелями шаманского ритуала, словно перед нами предстал призрак".

## 12. Niemandswasser

*"Прежде, чем обрести постоянное, определенное лицо, мы проходим через множество обликов, так что перед своим концом через болезненные, слабеющие изменения мы обретаем новый вид и, уходя на Землю, можем обратиться к лицам, которые прежде были скрыты внутри нас"*.

- Сэр Томас Браун

"Для меня пластинки *Moon's Milk* относятся к непосредственной истории, - говорит Слизи, размышляя о чрезвычайно насыщенном периоде работы над ними. - Я не могу с точностью объяснить, что имею в виду, но их контекст и вся обстановка относятся именно к этой сфере. Равно как и *Black Light District*. Такое впечатление, что они отражали или появились из культуры - подобно треку "Lost Rivers of London", - очень напоминающей книги Питера Акройда о тайном Лондоне. С тех пор мы ушли гораздо дальше назад - и вперед тоже". Там, где композиции *Moon's Milk* обращались к последним двум-трем столетиям (если после переезда в 1998 году на запад страны Soil вообще ссылались на историю), это обращение охватывало столетия и тысячелетия - например, образность *Astral Disaster* затрагивала египтян, ацтеков и НЛО. На морском берегу живут гораздо более древние духи.

Первая версия альбома *Astral Disaster*, выпущенная ограниченным тиражом 99 экземпляров на



лейбле Prescription в 1999 году, была записана годом ранее в Саффолке, в студии Гэри Реймона Sun Dial, располагавшейся ниже уровня Темзы. Альбом кажется переходным, поскольку Coil готовились покинуть Лондон и предвкушали новые просторы. Вторая версия, законченная после переезда и распространявшаяся гораздо шире через Threshold House, собственный лейбл Coil, уже очистилась от лондонского тумана. Последовав за луной на берег, Coil, наконец, открыли свои мелодии небесам. Макдауэлл работал над первой версией *Astral Disaster*, а после переезда к группе присоединился Тайполсандра, игравший со Spiritualized и Джулианом Коупом. Тайпс отчасти повлиял на изменения в звучании, привнеся в музыку новую атмосферу научной фантастики и поддерживав любовь Слизи к стилю прогрессив и аналоговому оборудованию.

"Я купил *Horse Rotorvator*, когда он только вышел, - вспоминает Тайпс. - Услышав "The Anal Staircase", я всю дорогу гнал под 90 км/час и еще несколько недель постоянно слушал ее в машине, пока песня меня не достала. С тех пор я больше не покупал Coil. Когда в 1996 году со мной связался Бэланс, я понятия не имел, что у нас так много общего, и что наши судьбы соединятся таким сложным образом. Coil - очень удобная группа. Я свободно создаю музыку, которую люблю, и при этом получаю возможность воплощать выдающуюся мощную энергию и видение Бэланса. Слизи создает буфер и стабильность. Это подлинные творческие гиганты. Работа с Coil на концертах и в студии невероятно оживляет, и я считаю, что мне очень повезло". Однако он отрекается от каких бы то ни было связей с английской эзотерической традицией. "Я совершеннейший изоляционист, - говорит Тайпс. - Я не слишком уважаю устои общества, его традиции, и постоянно боюсь отравленного семени потребительства, стадной ментальности большинства, унылого выбора, который предлагают нам правительства и СМИ. Я бы хотел жить без календарных ограничений и как можно дальше от людей. Путешествовать по Великобритании сложно. У нас два центра зла - Лондон на юге и Лидс на севере. Я всеми силами стараюсь избегать этих мест".

"Тайпс сыграл большую роль, - соглашается Макдауэлл. - В то время Бэланс помешался на Джулиане Коупе, воспринимая его как своеобразного попутчика. Не обязательно в плане музыки; скорее, его внимание привлек тот факт, что Коуп выходил за рамки, не думая, как это выглядит со стороны. Бэланс считал это достойным восхищения. Тайпс принес в Coil совершенно новое, значительно более музыкальное измерение. Мы ведь не музыканты и на самом деле не умеем ни на чем играть. Также он добавил в Coil разумную дозу прогрессив-рока, что явно пошло на пользу".

В отличие от *Moon's Milk*, *Astral Disaster* гораздо более кинематографичен и содержит такие эпические треки, как "The Mothership And The Fatherland", приглашающие слушателя в медитативные звуковые ландшафты, исследованные такими германскими группами, как Popol Vuh и Tangerine Dream. Бэланс утверждает, что отчасти это призыв к лунной богине Кейт Буш. Трек "MU-UR", добавленный после переезда, являет собой генеалогическое упражнение, достойное Джулиана Коупа, где легендарный древний континент Му объединяется с приставкой Ур, означающей "прото", в одном глубоком первобытном ворчании. На главной композиции альбома, "The Sea Priestess", Бэланс читает текст, главным образом заимствованный из описаний Алистером Кроули настенных росписей, которые тот изобразил в Комнате Кошмаров в Телемском Аббатстве, основанном в 1920 году в Чефалу на Сицилии. О росписях Кроули впервые стало известно, когда в пятидесятых годах Кеннет Энгер отправился в паломничество в Чефалу и привез оттуда серию поразительных фотографий. Их названия Бэланс перечисляет как молитву. Когда они со Слизи в 1999 году посетили аббатство, фрески находились в ужасном состоянии и не подлежали восстановлению. Но припев Бэланса оказался пророческим: "Не теряй из виду море". Теперь они переехали в новый дом Оук Бэнк, расположенный на утесах западного берега Англии, с окнами, выходящими на Бристольский канал и Атлантику. "Когда мы искали место, то представляли его у моря и думали, что он должен располагаться с севера на юг, - говорит Бэланс. - Здесь вы видите восходы и закаты, смену времен года, поскольку солнце обходит вокруг полуострова". Построенный в 1850-х годах как школа для мальчиков, этот дом идеально годится для Coil. В нем есть работающие лифты и огромная каменная лестница, доходящая до первого этажа. В тридцатых годах там ненадолго останавливался Хайле Селасси.

Выпустив в 1999 году *Musick To Play In The Dark*, Coil продолжили неутомимый лунный дрейф. Придя на берег от лондонских тайн, вернувшись назад во времени, Coil творят карту новой реальности, далекой и безошибочно чуждой. Обложка альбома, сделанная Слизи, представляет исследуемые ими пейзажи. "Отчасти мы реагируем на новую среду, отчасти избегаемся от непосредственной истории и опускаемся глубже, - объясняет Слизи. - Пейзажи этих обложек в каком-то смысле отсылают к другим ландшафтам, например, к Каспару Дэвиду Фридриху. Но в то

же время они созданы для передачи чуждой, потусторонней атмосферы и ощущения бесконечного пространства".

"Думаю, в этих изменениях большую роль сыграл переезд, - рассуждает Стив Трауэр, - хотя вряд ли дело тут в одном только нем. Вероятно, Coil чувствовали потребность уехать из прогнившей столицы, жить вне города, и эта потребность стала семенем их новой работы. Купив замечательный дом на берегу моря, они начали пожинать плоды, которые предчувствовали, и их творчество вошло в новую стадию. Я бы сказал, что два альбома *Musick To Play In The Dark* обновили их творческую уверенность в себе. Они обрели новый тип энергии, воспрянули духом. Бэланс сделал то, что для певца очень сложно - переопределил свою вокальную сущность, полностью перестроил то, на что опирался как вокалист. Темы не слишком изменились, но он нашел новый голос в плане тембра и выражения, нашел то, что звучало правильно и органично".

"Переезд из Лондона повлиял на них во многих смыслах, - добавляет Макдауэлл. - Они получили возможность делать то, что хотят, но стали жить еще более изолированно и погрузились в себя. Думаю, это слышно в их музыке, однако, как ни парадоксально, такое погружение расширяет пространство. Кроме того, Бэлансу стало скучнее, и он начал больше пить. Очень больно видеть, что он с собой творит. Хотя в Чизвике все было то же самое. Независимо от своего местонахождения Бэланс не упустит возможности выпить, но он не веселится - напротив, это очень жалкое зрелище. Работать с Coil бывает очень печально из-за того, как Бэланс себя разрушает. Мы, конечно, и сами имели сложности с химической или иной зависимостью, но проблемы Бэланса всегда перед глазами. Большинство алкоголиков существуют в некоем уравновешенном состоянии, в котором они поддерживают свой уровень опьянения, постоянно загружаясь алкоголем. Но у Бэланса случаются очень длинные периоды, когда он просто никакой, и было ужасно, например, видеть, как он лежал на полу в комнате, где мы пытались работать, и плакал. Это очень расстраивало. Он мог так упиться, что лежал, орал, устраивал истерики, поскольку Слизи спрятал выпивку и говорил, что ему нельзя пить или принимать кокаин. Из такой атмосферы возникло много мрачного".

После переезда количество инцидентов, связанных с алкоголем, возросло, завершившись случаем, когда Слизи отвез Бэланса в больницу, подозревая у того сердечный приступ. К счастью, тревога оказалась ложной. "Бэланс был очень подавлен, много пил и чувствовал себя глубоко несчастным, - вздыхает Саймон Норрис. - Он ходил по лезвию ножа. Период был ужасным. Обычно мы каждый день разговаривали, иногда два - три раза, но в то время с ним было крайне сложно общаться, достучаться до него". Во время одного психотического эпизода Бэланс начал себя резать, заливая кровью несколько пустых альбомных обложек, которые Coil позже издали как особый тираж *Musick To Play In The Dark 2*. "Через различные события привела к серьезному срыву и мощной панической атаке, - продолжает Норрис. - Бэланса отвезли в больницу, и врачи решили оставить его на обследование. Сперва они подозревали инфаркт, но даже поняв, что дело не в этом, все равно оставили его на несколько дней. Период был очень мрачным не только для Бэланса, но и для Слизи". Однако личность Бэланса настолько тесно переплелась с бытием творца, работающего в автономных состояниях, вызванных сенсорными расстройствами, постоянно выдавая послания с той стороны, что отречься от такого гедонистического поведения было невозможно, даже если оно было разрушающим.

В интервью Яну Пенману для журнала *The Wire* Бэланс так объяснил название *Musick To Play In The Dark*: "В детстве я очень боялся темноты. Думаю, меня научили родители, и решающим моментом оказалось то, что однажды я сказал: ночью я пойду гулять в лес и приму темноту, а если умру, значит, так тому и быть. Я это сделал, и... ничего не произошло. Тогда я подумал: теперь я знаю, что бояться темноты неправильно. На самом деле она успокаивает. В тот момент я принял темноту, буквально. Но не в смысле зла. Я всю жизнь стараюсь избавиться от этого уравнения: "тьма - зло, свет - добро". Все дело в поиске места, где свет не нужен. Свет, освещение, исходит из темноты, а не от электрической лампочки. Думаю, христианское сообщество понимает это очень неправильно. Они считают, что если Британию осветить, в ней будет безопаснее - если вы сможете увидеть, то сможете понять, контролировать, - и это совершеннейшая ошибка. Все наоборот. Если мы окажемся во тьме, то ощутим себя в настоящей безопасности".

Путешествие Бэланса в сердце леса представляет параллели, знакомые многим музыкантам пост-индустриального андеграунда. Иницирующий подход к опыту - постоянная тема творчества Coil, начиная с "Panic", гимна богу Пану на *Scatology*. Как писал Бэланс в *A Coil Magazine* Джона Сандерса и Майка Гафни в 1987 году: "Создайте ситуацию, в которой рождается страх, и используйте вихрь негативной энергии, чтобы выбросить себя в иное место, провести на своей

психике хирургическую операцию". Но риск высок: задержитесь там слишком долго и можете никогда не вернуться. В этом смысле *Musick To Play In The Dark* становится саундтреком к описанному процессу. Альбом открывается композицией "Are You Shivering?". Дрожжащий вокал задает ритм, пытаясь передать воздействие чистой дозы MDMA, когда по позвоночнику проносятся первые фонтаны серебристой эйфории. Работая с синтезированным звуком, который в менее умелых руках звучал бы нелепо и напыщенно, музыканты выводят на первый план клавишные. И это сработало: Слизи разрывает ткань музыки, создавая небольшие цифровые ямы и давая возможность заглянуть через них в будущее, как на *Worship The Glitch* он показывал прошлое. В "Broccoli" можно услышать его вокал, редкость для дисков Coil. На фоне вокальных лугов он негромко напевает текст Бэланса о "поклонении овощам и предкам, как оно открылось мне через духовное общение с Остином Спэром и моим покойным дедом". Брокколи содержит субатомные вещества, помогающие побороть рак. "The Dreamer Is Still Asleep" является призывом к мифическим воинам-королям, погребенным во все еще сакральной земле Англии. "Это король Артур, - объяснял Бэланс Пенману. - Предполагается, что существовало целых три короля Артура. Чего они ждут? Они нужны Британии прямо сейчас!"

*Musick To Play In The Dark* изначально мыслился как альбом, распространяемый по подписке, чтобы восстановить базу данных Coil. Группа мгновенно получила две тысячи заказов. "К таким темам у нас всегда был довольно шизофренический подход, - признается Кристоферсон. - Бэланс как коллекционер любит уникальные вещи, существующие в ограниченном количестве, а я предпочитаю, чтобы все было доступно каждому желающему". Альбом быстро переиздали для более широкой продажи.

Ближе к концу работы Макдауэлл ушел. "Меня достало то, чем мы занимались, - вздыхает он. - Я больше этого не чувствовал". Во время записи *Musick To Play In The Dark* он переехал в Нью-Йорк, периодически возвращаясь в дом Coil, чтобы завершить начатое. В первый такой визит он встретил в Лондоне Пола Доннана, подарившего ему бутылочку жидкого опия. "Так что каждый день я отрубался, - смеется он. - Я просыпался ночью, принимал опий, чтобы дела шли интереснее, и работал, не обращая внимания на то, чем занимались Бэланс и Слизи. Наше расписание никак не совпадало. Всю ночь я работал с компьютерной программой, занимаясь крошечными звуковыми фрагментами, и оставлял аудиофайлы на жестком диске, а днем они их как-то использовали. Я понятия не имел, что получилось в результате, пока они не прислали мне диск. По моим ощущениям, сессии были очень фрагментарными, и на этой пластинке наше сотрудничество оказалось минимальным. Но тут появился Тайпс и придал альбому большую часть его музыкальности".

Бэланс, Слизи и Тайполсандра втроем завершили вторую часть *Musick To Play In The Dark*. На альбоме есть свои шедевры - "Something", "Tiny Golden Books", "Paranoid Inlay", - но по сравнению с первым тщательным картированием территории он кажется несколько вторичным, словно они просто ползают по уже знакомому пейзажу. Мысли о создании третьей части были оставлены, поскольку группе не хотелось творить в тени того, что осталось в прошлом. Вместо этого они выпустили небольшим тиражом серию дисков - *Queens Of The Circulating Library*, *Constant Shallowness Leads To Evil*, *The Remote Viewer*, - как заметки и наброски для выступлений с использованием не запрограммированной электроники. "Процесс создания звука на аналоговом оборудовании, где вам нужно повернуть кнопку, чтобы звук изменился, более внутренний, более настоящий, и мы могли это сделать, поскольку не играли на синтезаторах в буквальном смысле", объясняет Слизи. Хотя Coil обсуждали возможность концертов с тех самых пор, как к группе присоединился Макдауэлл, они не знали, с чего начать. Однако Тайпс принес с собой опыт выступлений и контакты, накопленные благодаря работе с Джулианом Коупом и Spiritualized. Впервые Coil начали всерьез рассматривать вероятность живых выступлений.

"И все же мы бы не сделали этого, если б не были готовы к тому, чтобы нас убедили, - считает Слизи. - Технология развивалась с восьмидесятых годов, и у нас появилась возможность создавать то, что обладало спонтанностью, а также фундаментальным элементом, на работу которого можно было положиться, если нам чего-то не удавалось. К тому же, теперь мы могли создавать на экране образы того, что возникало у нас в голове, практически по ходу дела. Я достаточно опытен, а Бэланс обладает достаточно активным воображением, чтобы мы могли выйти и представить все это на сцене. Но лишь недавно у нас появилась такая техническая возможность - теперь не надо было непременно показывать матовые черные видео проезда по Токио или что-то еще столь же малоинтересное. Когда дело доходит до проекций и световых шоу, возникает больше сложностей и гораздо более серьезная

потребность во вкусе, нежели при создании музыки, поскольку здесь гораздо проще все испортить. Это проблема развития видения и вкуса, и тот же процесс, который происходит при компьютерной обработке звука, происходит и при компьютерных манипуляциях изображениями. Лишь в последние два-три года возникли программы, позволяющие это делать".

Первые выступления Coil имели место в Лондонском Королевском Фестивал-холле на концерте Cornucopia Джулиана Коупа 2 апреля 2000 года и на барселонском фестивале Sonar 17 июня, где их заявили как Time Machines. Дебютная композиция группы называлась "The Industrial Use Of Semen Will Revolutionise The Human Race". К трио присоединился Саймон Норрис, ныне известный как Оссиан Браун. Облаченные в белые меховые костюмы, созданные Николая Бауэри и Дэвидом Кабаре, они выглядели фантастически и были похожи на нечто среднее между вомблами [персонажи детского телешоу] и эскимосами. "Лондонские выступления мне понравились, - говорит Трауэр. - Приятно видеть, как Coil добиваются успеха в том, что, по моему мнению, должно являться неотъемлемой частью их сущности. Лучший момент был на лондонском концерте Time Machines, когда они вышли на сцену в этих странных меховых костюмах. Аудитория затаила дыхание; в зале чувствовалось большое напряжение, поскольку люди ждали, как Coil собираются представлять себя после столь длительного периода отрицания выступлений. Они медленно двигались по сцене, и в зале послышалось несколько нервных смешков - казалось, реакция может пойти в любом направлении. Все выглядело смехотворно претенциозно, напыщенно, и при этом невероятно странно и восхитительно. Но только у вас возникли опасения, что перевешивает первая точка зрения, они собрались в круг и обнялись, словно большие меховые младенцы. Зал расхохотался. В этот момент появилось четкое ощущение, что напряжение спало, и что благодаря такому жесту юмора и уязвимости они выдернули реакцию из челюстей разочарования. С той минуты аудитория полностью оказалась в их мохнатых лапах!"

На Sonar к ним присоединился Уильям Бриз, и они начали создавать то, что превратилось в основу большинства их концертных выступлений - полуимпровизированную композицию "The Universe Is A Haunted House". Там же они встретились с композитором Карлхайнцем Штокхаузеном, открывавшим фестиваль. "Ребята из Coil, особенно Тайполсандра, были в полном восторге и, думаю, слегка перед ним благоговели, - рассказывает Бриз. - Тайпс очень серьезно изучает его творчество, а Слизи хотя и отрицает любые осознанные заимствования в некоторых недавних вещах вроде "A White Rainbow", записанных с помощью аналоговых инструментов, но все же признает его влияние - никто из музыкантов, серьезно занимающихся электронным творчеством, не может избежать влияния Штокхаузена. Во время антракта я поздоровался и спросил, не хотят ли они, чтобы их представили после выступления. Штокхаузену такое внимание понравилось. Они быстро нашли общий язык, и кажется, он знал, кто такие Coil. Музыку он не слышал, но, вероятно, заметил, что Coil находятся в верхней части списка фестивальных групп, и в программе мы были указаны как электронщики. Интуитивно и отчасти в шутку я спросил, не против ли он стать почетным членом Coil, объяснив, что Coil - одна из самых первых серьезных экспериментальных электронных групп, что он оказал на всех нас разнообразное влияние, и однажды мы бы могли что-нибудь сделать вместе. Это как если бы гастролирующий английский струнный квартет попросил Бетховена стать его почетным членом. Многие не понимают положения Штокхаузена среди современных германских композиторов, но такое сравнение вполне уместно. Он оценил мой юмор, равно как и намерение его почтить, и с радостью согласился, начав расспрашивать Слизи о технике его работы. Кажется, Бэланс объяснил ему суть проекта Time Machines, и он его одобрил. Наконец, он попросил CD и пригласил нас в гости в Кюртен. В память об этой встрече я сделал фотографию. Думаю, Бэланс был слегка удивлен происходящим, но он все понял. Далеко не каждый осознает изоляцию, в которой работают композиторы, однако Бэланс понимает такие вещи. Мне казалось, что Штокхаузен находится на том этапе, когда ему нравится быть в центре внимания - в некоторых странах запоздалого, - и он готов получать от этого удовольствие. Его критическая репутация была надежной, и я заметил Слизи, что мы бы сработались с ним лучше, чем Spooky Tooth - с Пьером Анри".

"Выступления очень отличались друг от друга, - рассказывает Норрис. - В Лейпциге мы вышли на сцену и сразу ощутили спокойствие и сосредоточенность, а в других местах чувствовали себя очень агрессивно. С рациональной точки зрения это сложно объяснить. Вы пытаетесь общаться на самых разных уровнях и через самые разные ощущения. Вы из сил выбиваетесь, чтобы подобрать правильные благовония. Все участвующие элементы по-разному окрашивают и распространяют звук. Возникает ощущение избавления, очищения. Помню, как после первого выступления в Фестивал-

холле я чувствовал себя полной развалиной, а после второго расплакался". Второе лондонское выступление Coil в сентябре 2000 года напоминало Бедлам. Группа облачилась в открытые смиренные рубашки и покрыла себя фальшивыми синяками и порезами. Впрочем, травмы Бэланса были настоящими. Из-за пьяного инцидента под глазом у него появился синяк. Сцену освещали вывешенные в ряд лампочки. Сценический образ Бэланса становился все более безумным; его руки словно отгоняли невидимых насекомых. Это стало первым шоу из серии "Constant Shallowness Leads To Evil", эксперимента по полной сенсорной перегрузке, с пронизывающей плоть электроникой и световым шоу, кульминацией которого стала мигающая фраза "God Please Fuck My Mind For Good", взятая у Капитана Бифхарта из "Making Love To A Vampire With A Monkey On My Knee".

"Я глубоко убежден, что постоянная поверхностность действительно ведет ко злу, - утверждает Бэланс. - Пришло время, когда меня достали все газеты - я понял, что информация, которую я оттуда получаю, не стоит таких усилий. Думаю, из-за подобных вещей страдает все общество. То же происходит практически со всеми музыкальными журналами. Они больше ни о чем не рассказывают; скорее, напоминают копии того, чем когда-то были по их собственным воспоминаниям. Это отпечатки самих себя. Вокруг сплошное караоке. Везде. Известность, звездность против целостности и индивидуальности - слишком жуткий спектакль, чтобы в нем участвовать. Конечно, я должен следить за злом, то есть я буду покупать глянцево-журналы - натуральное зло, - но они меня увлекают; это как выбор доброго ангела /злого ангела: купить "Мир интерьеров", не купить "Мир интерьеров".

"Не знаю, в нас ли дело или в загнивании всего вокруг, - добавляет Слизи. - Нам кажется, что когда мы жили в Лондоне, ценности, выражаемые большей частью той культуры, имели какое-то значение, но после переезда они практически его утратили. Такое ощущение, что ценности *The Sunday Telegraph* и даже более здравых газет вроде *The Guardian* или *The Independent* стали более поверхностными и менее важными. Не знаю, до какой степени это отражает наши собственные изменения, но я даже перестал подписываться на *Wallpaper!*" "Люди покупают журналы, чтобы не скучать в метро или компенсировать дерьмовый день - это просто средства выживания. Даже картины Дэмиена Херста всего лишь культурные успокоители. Когда ребенок начинает плакать, суньте ему картину Херста. Пусть он на время замолчит".

Дальнейшие гастроли свидетельствовали о продолжении работы Coil над их сценарием. Для Бэланса и Слизи это стало вторым пришествием: пара возродилась в облике странствующих экзорцистов. После тура "Shallowness" последовала серия концертов "Anarchadia". Тайпс в них не участвовал, посвятив время выполнению других своих обязательств, и его место заняли Клифф Стэплтон с колесной лирой и Майк Йорк с вольткой. Звук получился мощным, насыщенным ревущими кроманьонскими ритмами и потоками осциллирующих тонов, вызывавших в памяти ночные концерты композитора-минималиста Терри Райли. Музыка была сырой, мрачной, полной земных тайн и одновременных импровизаций в сочетании с заготовками из каталога Coil.

По возвращении Тайполсандры они обратились к нерегулярному программированию. Позитивно настроенные своим удачным воплощением в качестве концертной группы, они запланировали большое европейское турне вплоть до октября 2002 года. В сопровождении Пирса и Массимо, пары танцоров, найденных в германском борделе, они отправились в трехнедельную поездку. Однако чем дольше они находились в дороге, тем слабее были представления. "Мы сделали примерно три шоу, которыми остались довольны, - признается Норрис. - Гданьск, Стокгольм и Прага. В Стокгольме мы играли в Fylkingen, где настроение было более печальным, вроде "Кабаре" на кетамине". Исполняя кавер-версию песни Сонни Боно "Bang Bang", группа использовала тамошнее фортепьяно и старый модулятор Buckla. Остальная часть выступления содержала композиции, которые Норрис называет "странными, более утонченными", вроде "Are You Shivering?" и "The Universe Is A Haunted House". "В Гданьске мы выступали в прекрасной старой церкви, - продолжает он. - У нас возникли некоторые проблемы с организаторами, которые беспокоились относительно содержания шоу. Они боялись, что на сцене могут быть обнаженные мужчины - здание принадлежало католической церкви и сдавалось внаем с соответствующими договоренностями. В общем, если мы выкинем что-нибудь богохульное или неуважительное, организаторы больше не смогут использовать это место, и им придется съехать. Церковь там все еще сильна, и довольно странно, что они пригласили Coil, зная, кто мы есть. В результате Пирс и Массимо вышли на сцену, замотав гениталии полиэтиленовой пленкой. Небольшая разнища, подумал я тогда".

"Нам очень нравилось, как в процессе гастролей "The Universe Is A Haunted House" обретала форму, - продолжает он. - Для нас в новинку импровизированно сочинять музыку, развивая идею постепенно, от вечера к вечеру. В результате получилась сложная вещь, одна из наиболее приятных для исполнения. Слизи создал новые ритмические лупы, Тайпс и я записали новые звуки и фортепианные фрагменты, а Бэланс придумал свою мантру: *"В моих глазах жидкое ЛСД"*.

Однако на личном уровне гастролы оказались далеки от совершенства. Проблемы Бэланса вернулись, и большую часть трех недель он пребывал в запое. Кроме того, скорость, с которой Соil выдавали новые идеи, обернулась против них: группа начала тонуть в собственных замыслах, и процесс потерял значительную часть своей спонтанности. Не успели Соil осознать себя в качестве гастролирующей группы, как им пришлось объявить о прекращении концертной деятельности на специально созванной "лекции" после венского выступления. Бэланс даже не сделал заявления. "Хорошие шоу, безусловно, были, но мы чувствовали общий упадок, - вздыхает Норрис. - В будущем Соil станут выступать только с однократными концертами. Нам не подходят гастролы, и мы выиграем больше с точки зрения звука, с точки зрения видео и в плане бодрости духа, если сосредоточимся на единичных шоу. Лично я считаю, что в такой череде выступлений магия, которую мы творили, начала исчезать, возникая лишь изредка и создавая психические изменения в окружающем пространстве, своеобразное вневременное место. Повторение как неотъемлемая часть гастролей - настоящий вампир; возможность вступить в контакт с другой стороной уменьшается из-за усталости, и уникальность может превратиться в банальность".

Сирил, отец Тибета, долгое время болел, и однажды, вскоре после того, как ему исполнилось 75 лет, Тибету позвонили с известием о его кончине. В тот момент Тибет как раз покупал мобильный телефон, чтобы постоянно следить за состоянием отца. Всю свою жизнь Сирил курил, и в конце концов у него развилась эмфизема. Последние несколько месяцев он периодически попадал в больницу из-за кислородного голодания. "Когда в конце концов это случилось, это было странно, - рассказывает Тибет. - Я всегда любил отца, но поскольку учился в интернате, а он часто уезжал, то не могу сказать, что хорошо знал его. Я не проводил с ним много времени, не скучал по нему или по нашему общению. Когда мы созванивались, он обычно говорил: "Привет, Дейв, сейчас дам маму", и передавал трубку. Иногда я все еще жду, что он ответит на звонок. Думаю, он ушел к Богу; по крайней мере, так я тогда чувствовал. То, что человека нет рядом в своей физической форме, не значит, что его нет где-то еще. Он существует, но не в материальном облике, а в тонком. После того, как он ушел, я начал искать специальные китайские деньги, которые сжигают при смерти и которые я использовал на обложке *Sleep Has His House*. Их было где-то 140 штук, и я отчаянно пытался найти их, но не мог, и тут в голове возник голос: "Они под стопкой комиксов рядом с той зеленой папкой". Я посмотрел, и они действительно были там, где и сказал мой отец".

Посвященный памяти отца Тибета, альбом Current 2000 года *Sleep Has His House* представляет на внутренней обложке его фотографию, где он стоит с парашютом после испытательного прыжка. Он невероятно похож на сына. Хотя тексты альбома повествуют не только о том, как Тибет смиряется с его смертью, присутствие отца ощущается во всех композициях. Заглавный трек представляет собой гипнотическую элегию, где Тибет перечисляет все этапы его жизни; в остальных песнях отец обнаруживается в более скрытой форме. В "Good Morning Great Moloch" он выступает как "Bloodfather"; в "Immortal Bird", названной так в честь рассказа Г. Р. Уэйкфилда, на отношения отца и сына указывают строки: *"В тебе я оставил что-то от себя"*. В "The Magical Bird In The Magical Woods" Тибет обращается к воспоминаниям о Малайзии, ко времени, когда он играл на оловянной шахте отца, где *"видел железные ведра /Усталые и измятые /Покрытые облаком ржавых цветов / В тени у озера /Я падал, упал и потерялся /И ты здесь был не при чем..."*

На композицию "Niemandswasser", что означает "ничейная вода", Тибета вдохновил рассказ Роберта Эйкмана, чью "Коллекцию странных историй" он опубликовал совместно с Tartarus Press. В рассказе Эйкмана Niemandswasser представляет собой участок воды неизмеримой глубины, существующий за пределами любого состояния. Иногда видно, как по ней идут полужнакомые призрачные корабли. Говорят, что если ее пересечь в тот момент, когда ваша жизнь приближается к концу, даже в спокойную ночь, вы останетесь там навсегда. По мысли Тибета, отец пересек этот участок, и сын просит: *"Дождись меня на ничейной воде /Пока я смотрю, как цветут цветы / Слежу за слепнями, поющими /Песни, которых мы никогда не поймем /Она сверкает: Все мы лишь прах /Она сверкает: Все мы лишь прах, лишь прах..."*

Записанный в студии Колина Поттера, альбом строится вокруг звуков индийской фисгармонии, на

которой играл Кэшмор, в то время как Тибет, сидя на полу, накачивал в нее воздух. Прямолинейный микс Стэплтона дает вокалу Тибета свободу. На альбоме представлены одни из самых трогательных его песен; особенно это касается "The Magical Bird In The Magical Woods", где голос Тибета ломается под воздействием эмоций. Однако Кэшмор считает, что альбом выпустили слишком рано, еще не доведенным до ума. "Возможно, он прав, - соглашается Тибет. - Возможно, мы могли бы сделать его более тонким, добавить полутона, но в тот момент мне очень хотелось его закончить. Тогда у меня не было никакого желания делать с ним что-то еще. Думаю, это действительно сильная работа, но до сих пор меня расстраивает один вид его обложки. Я должен был записать этот альбом, но вряд ли смогу сыграть его материал на концерте. Альбом очень печальный, и я не в состоянии его слушать". Однако композиция "Sleep Has His House" все же обрела вторую жизнь на концертных выступлениях. Она стала центральной на двух концертах, которые в апреле 2002 года Current 93 сыграли в церкви св. Олава в Лондоне; Маджа Эллиот заменила фисгармонию фортепьяно и сопровождала вокал Тибета мощным крещендо.

После выхода *Sleep* Тибет вновь ощутил пустоту, которая неизменно преследовала его по завершении большого проекта. Он вновь начал рисовать, на этот раз кошек, и создал ряд невероятно детальных картин-текстов, где послонные каллиграфические петли шрифтов сливались в неразличимые формы. В течение нескольких месяцев он завершил серию, называя картины "Все кончено" или "В начале, повелитель, было слово". Однажды в августе, в одно из воскресений, Тибет сидел в кабинете Дедженс, угощаясь пивом с оливками, когда внезапно почувствовал себя плохо. К вечеру заболели ноги, начал распухать живот. Он не мог ни мочиться, ни испражняться. Ночью боль усилилась; проснувшись, Дедженс обнаружила Тибета на полу в библиотеке, где он массировал живот шлифовальной машинкой, обернутой в ткань. Она немедленно отвезла его в лондонскую больницу Виппс-кросс. Когда врачи приступили к осмотру, его уже рвало маленькими коричневыми зернами, похожими на сухую кровь. "У меня были галлюцинации, - вспоминает Тибет, - но я пытался оставаться в сознании и сохранять контроль, и когда женщина-хирург спросила, в чем дело, я указал на живот. Она постучала по нему там и сям, спросила, был ли я в туалете, посмотрела в миску, увидела, чем меня рвет, и сказала: перитонит, немедленно оперировать".

Тибета, сжимающего в руках икону св. Пантелеймона, отправили прямо в операционную. Когда его клали на каталку, он спросил Дедженс, выйдет ли она за него замуж, если он выживет. Она ответила "да". Операция длилась пять часов. Возвращаясь в палату, он слышал вокруг себя неясное жужжание. Ему показалось, что над ним кружат крошечные черные вертолеты. "Они проследовали за мной в палату, - утверждает Тибет. - Там мне сделали эпидуральную анестезию. Галлюцинации сохранялись, но из-за морфина выглядели более приятными". Соседи Тибета по палате были тяжело больны, и каждую ночь он засыпал среди стонов и криков. Рядом лежал человек, в которого, по утверждению Тибета, вселился дух его отца. Бывший военный будил всю палату, то и дело выкрикивая: "Какими храбрыми они были!" Другой пациент глубокой ночью начал задыхаться из-за слизи в легких. Весь день он вытаскивал из носа и горла трубки, и один из соседей в конце концов заорал на него: "Ты мужик или кто?" На следующее утро он умер, и не успели сестры увезти оборудование, как Тибет увидел ангела смерти, Самаэля, опускающегося сквозь потолок.

"Я видел его в буквальном смысле, - говорит Тибет. - Он выглядел как столб декадентского фиолетового света. Фигура не была человеческой, у нее не было лица, но она двигалась. Свет прошел сквозь потолок по диагонали прямо вниз. На секунду он вытянулся от постели до потолка, затем свернулся в себя и исчез, оставив большой черный куб, напомнивший мне черную дыру. Такое впечатление, что куб был сделан из тяжелого свинца и высасывал энергию из окружающего пространства. Мне сообщили, не знаю как, что это психопомп. Ангел смерти явился не за душой, а чтобы оставить психопомпа, который ее поведет. Это интересно, поскольку во многих культурах считается, что после смерти душа остается в теле на несколько дней. Кто-то скажет, что все дело в морфине, но с моим сознанием все было в порядке. Я находился в здоровом уме. Когда мне вкалывали морфин, я чувствовал себя замечательно, но это продолжалось не очень долго. Галлюцинации быстро прекращаются, хотя болеутоляющее воздействие остается. Посещение произошло в три часа ночи, гораздо позже, чем мне вкололи морфин. Мне было больно, но я понимал, что происходит".

Практически каждый альбом Current 93 и Nurse With Wound до определенной степени совместный, настолько связаны между собой две группы. Однако *Bright Yellow Moon* 2001 года - попытка Тибета осмыслить больничный опыт, - первый диск, который можно назвать действительно их общим проектом. До того роль Стэплтона в Current 93 сводилась к подчеркиванию мрачных размышлений Тибета, а здесь он раскрывает их в галлюцинаторном саундтреке, усиливающим и искажающим

страшные видения Тибета. Первая вещь, "Butterfly Drops", возвращает слушателя к трубадурному стилю *Of Ruine Of Some Blazing Starre*, где ничто, за исключением аскетической гитары Майкла Кэшмора, не освещает путь звукам Стэплтона, последним вдохам огромного железного легкого и началу медленного рассказа Тибета. Старая вокальная истерия ушла; теперь он вещает откуда-то издалека. "Ты думал, что слушаешь вечером радио", шепчет он. 17-минутная "Disintegrate Blur 36 page 03", основная композиция альбома, представляет собой медленную процессию,двигающуюся под искусственным освещением в сопровождении лязга водопроводных труб глубоко в недрах больницы. Великолепный рефрен Тибета, который он отчасти поет, неторопливо следует по спирали через всю композицию, перечисляя тех, кто страдает и потерян. Стэплтон поработал над "Mothering Sunday (Legion Legion)", представив едва ли не фарсовую нарезку из звуков разбивающегося стекла, угрожающих шагов и марширующих оркестров, сопровождающих рассказ Тибета о лихорадке, преследовавшей пациентов его палаты: "Все пустяки ульывают прочь".

"Nichts" - сплошная стена белого шума, маскирующая тирады помешанного проповедника, - медленно уступает дорогу "Die, Flip Or Go To India", резко меня перспективу и подчеркивая жуткую искусственную тишину палаты, иногда нарушаемую металлическим звоном хирургических инструментов и шипением трубок. Все заканчивается печальной красотой акустической композиции "Walking Like Shadow", где Тибет сетует на то, что даже постоянное присутствие смерти не способно растопить наши сердца и пробудить спящих.

В октябре 2002 года я спросил Тибета, что он вынес из этого опыта. "То, что мы все умрем, - ответил он. - То, что всех нас будут судить. Раньше для меня это была лишь теоретическая мысль - ведь люди не думают всерьез, что однажды умрут. Но мы все умрем. Это может случиться в любую минуту. Нас будут судить, нас приведут к престолу, а вокруг будут ангельские формы и демонические формы. Еще я вынес, что мир - поле боя многих измерений, и что последняя битва будет битвой божественного с дьявольским". Он рассказал о странном переживании, возникшем у него в больнице. "Помните такие маленькие игрушечные яйца? Эти желтые яйца крутились все быстрее и быстрее, а потом открывались, как цветок, и внутри оказывался цыпленок. Я начал составлять список того, что сделаю, когда меня выпишут - избавлюсь от неважных вещей, от того, что больше мне не нужно и ничего не значит. И вот как-то раз я лежал в палате, смотрел в потолок, теоретически освобождаясь от всего лишнего, и точно так же, как я видел ангела смерти, я увидел, что одна из этих желтых скорлуп начинает крутиться все медленнее и закрывается обратно. Я видел старые привычки, старые структуры, которые вновь сворачивались и проявлялись вокруг меня как Империя. Я не знал, что делать, как их остановить. А потом - бац. И я снова оказался закрыт".