



ДЕРЕСНЕ МОДЕ

СТИВ МАЛИНС



ROCKFM
95.2

Music Legends & Idols

Стив Малинс

Depeche Mode

«Издательство АСТ»

2006

УДК 785(73)
ББК 85.318

Малинс С.

Depeche Mode / С. Малинс — «Издательство АСТ»,
2006 — (Music Legends & Idols)

ISBN 978-5-17-107648-1

Написанная в сотрудничестве с музыкантами, эта биография рассказывает подлинную историю группы – причудливую, веселую, экстремальную и порой разрушительную. Она повествует о безрассудном и ярком Дэйве Гаане, скромном и искусном Мартине Горе, прагматичном и бескомпромиссном Энди Флетчере. С 1980-х годов знаменитое трио пережило немало трудностей на своем пути: личные проблемы, конфликты, уход Винса Кларка и Алана Уайлдера, и другие превратности мировой славы. Depeche Mode сумели изменить этот мир и стать самой популярной группой электронной музыки, которую он только знал. И это их история. «Скрупулезно исследованная история необычной группы... действительно увлекательная вещь».Uncut.

УДК 785(73)

ББК 85.318

ISBN 978-5-17-107648-1

© Малинс С., 2006
© Издательство АСТ, 2006

Содержание

Об авторе	6
Благодарности	7
Введение	8
Глава 1	12
Глава 2	26
Глава 3	39
Глава 4	47
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Стив Малинс Depeche Mode

Steve Malins
DEPECHE MODE
The Biography

First published in Great Britain in 1999, updated 2001, updated 2006
This fourth edition published in 2013 by Andre Deutsch an imprint of the Carlton Publishing Group

Печатается с разрешения издательства Carlton Books Limited

Серия MUSIC LEGENDS & IDOLS

Copyright © Steve Malins 1999, 2001, 2006, 2013
© ООО Издательство АСТ, 2018

* * *

«Великолепная история, полная интриг и крайностей».
New Musical Express

Посвящается Заку

Об авторе

Стив Малинс работал внештатным журналистом для изданий Q, Time Out и The Sunday Times. Среди его предыдущих публикаций – официальная биография Гэри Ньюмана (издательство André Deutsch, 1997), книги о Поле Уэллере (Virgin, 1997), Radiohead (Virgin, 1997) и Duran Duran (André Deutsch, 2005). Он был редактором специального выпуска в Q – «Depeche Mode и История электро-попа». Также работал руководителем ряда проектов, специалистом по связям с общественностью и поиску перспективных музыкантов.

Благодарности

Большинство материалов для этой книги взято из интервью с участниками описываемых событий. Это Дэниел Миллер, Алан Уайлдер, Марк «Флад» Эллис, Крис Карр, Стив Лайон, Антон Корбейн, Дэрил Бамонт, Перри Бамонт, Джон Фокс, Уэйн Хасси, Хуан Аткинс, Брайан Гриффин, Тим Сименон, Гарет Джонс, Дэйв Баскомб, Гэри Ньюман, Энн Бернинг, Рассел и Рон Мэйл (Sparks), Энди МакКласки (OMD), Стево, Бен Хилльер, Кен Томас, Дэйв МакКрэккен и Нокс Чандлер.

Также большую помощь личными встречами, обедами, вином, факсами и прочими важными вещами мне оказали Эндрю Флетчер, Мартин Гор, Дэйв Гаан, Джей Ди Фэнгер, Джонатан Кесслер, Алан и Хеп, Дуглас МакКарти, Сара Лоу, Джеральдина Оукли, Пандора Пауэлл, Карен Стрингер и Бонг.

Особой благодарности заслуживают Изобель, Лил, Зак, мама и Алан, Сэл и Эл, Элис, Эмили, Алан, Джейн и Мэтт, Гэри, Джемма и вся шайка, Дэнни, Джон, Сав, Пол, Иэн Абрахам, Фиона, Ричард и Тина, Иэн и Вирджиния, Джон Айзлвуд, Стив Хилльер, Ли, Стив Уэббон, Джимбо, Мэл и Ханна, Миранда, Кевин и Марк Блейк.

Введение

«Мы вкрадчиво развратили мир», пошутил автор песен Depeche Mode Мартин Гор после выпуска их сингла «Stripped» в 1986 году. И добавил с ухмылкой: «Если вы называетесь поп-группой, вам сойдут с рук и куда более тяжкие проступки».

Depeche Mode действительно начинали свой путь как поп-группа. Когда основатель Mute Records Дэниел Миллер впервые увидел их в 1980-м, он был поражен тем фактом, что «они были еще детьми, а дети в то время не играли электронную музыку. В основном ее играла публика из школ искусств, но Depeche формировались совсем в другой эстетике. Они играли поп-музыку на синтезаторах. И это было неслыханно круто».

Для главного сочинителя песен группы Винса Кларка (настоящее имя Винс Мартин) это стало шансом ухватиться за мечту после ряда бесперспективных профессий, включая «шесть месяцев фасовки по полкам в Sainsbury's и работу на йогуртовой фабрике». Любитель глэм-рока Мартин Гор и его приятель Энди Флетчер в тот период не столь напрягались и работали в банковской сфере и страховании. Это трио из Базилдона состояло из тихих и замкнутых юношей с такими же друзьями. Что характерно, по признанию Гора, подружка Энн звала его извращенцем, даже если он бросал взгляд на обнаженную девушку в телевизоре. У Кларка и Флетчера было общее прошлое – в возрасте с 11 по 18 лет они состояли в евангелистском движении «духовно перерожденных христиан» и проповедовали в различных кафе. Четвертый участник Depeche Mode сильно контрастировал с ними – Дэйв Гаан был куда более нервным и асоциальным персонажем, которого уже таскали в суд по делам несовершеннолетних за вандализм и угон машин. У него был переменчивый характер и сложный опыт общения с девушками. Как-то Гаан рассказал журналу Q такую историю: «Одна из девушек, на которую я сильно запал в подростковом возрасте, устроила перепих с моим лучшим другом Марком. Мы были на одной вечеринке, и я никак не мог ее найти. Все глазели на меня. Они всё знали. Я толкнул дверь в спальню и увидел бледную задницу Марка, скачущую вверх и вниз. Это было мое первое испытание реальностью. Оно натолкнуло меня на идею, что я недостаточно хорош. И с тех пор я оспариваю эту идею». Однако к концу 1979-го он уже обручился со своей подружкой Джо и клялся себе, что жизнь плохого парня завершена навечно. По крайней мере, так это и было вплоть до 1981 года; до этого момента Depeche Mode казались настолько далеки от рок-н-ролла, насколько это возможно – они играли на синтезаторах, все еще выглядели «детьми», и находились в сотнях световых лет от искушенных, лимузиново-гламурных и надутых Duran Duran. Фактически Depeche Mode, нагруженные своими синтезаторами, только садились на поезд, который привез их на первое выступление в программе Tops Of The Pops. И когда Энди Флетчер пришел на следующий день на работу, сослуживцы аплодировали ему стоя.

Семь лет прошли, как на быстрой перемотке, но жизнь шла по накатанной: Винс Кларк давно ушел из группы, и его заменил Алан Уайлдер, который стал играть важную роль в отводе группы все дальше и дальше от их херувимского электро-диско. К 1988 году они стали культурным тараном, врубившимся в толпу из 70 тысяч фанатов на стадионе Rose Bowl в Пасадене. Этот концерт снял легендарный Д. А. Пеннебейкер, который сначала счел их похожими на печатный станок: «Они ничего не смыслили в мире вокруг себя, но знали, как сделать кучу денег с помощью магнитофона». В тот момент Depeche Mode крутились ровно посередине между роком и электроникой, затягивая публику своими атмосферными гимнами о чувстве вины, грехах, искуплении и темной стороне отношений. Однако группа испытала кое-что похуже после продажи семи миллионов копий альбома *Violator* в 1990 году. Тогда они по полной познали ужас саморазрушения от славы и рок-н-ролла. Было трудно поверить, что когда-то они были простыми мальчишками из Базилдона. Энди Флетчер пережил нервный срыв, Гор страдал от припадков на почве алкоголизма, а Гаан стал пародией на ширяющуюся рок-

звезду, явно желая нанести себе наибольший вред. Он жил в Лос-Анджелесе, в своей квартире с затемненными окнами, которую он называл «пурпурным дворцом», потому что куча народу чуть не умерла там от передоза: «После землетрясения дождь лил во все дыры, и везде стояли большие переполненные баки, в которые капала вода. Все были так упороты, что никому не было до этого дела. Это было отвратительно... В те годы я причинил себе много боли и страданий. У меня был пирсинг, который называют «гуч». Его делают между анусом и мошонкой. Я сидел вверх ногами в медицинском кресле, с причиндалами напоказ, выбросив на помойку чувство собственного достоинства, а девушка с татуировкой на все лицо прокалывала мне промежность. Я тогда едва не отрубился от боли».

Однако такой опыт отражался и на музыке, вскрывая в ней темную сердцевину, которая апеллировала к провинциальным отбросам по всему миру. И перерождение Гаана из состояния наркотического изнурения и пустой оболочки в того человека, которым он является сейчас, также стало новым источником вдохновения для всех переживающих за группу поклонников. Дэйв благодарит за это свою жену – актрису и сценариста Дженнифер, которая приняла серьезное участие в поддержке его девятилетней трезвости – «в Дженнифер было что-то, что снова разожгло мой огонь». Но он и сам показал невероятную силу и решимость избавиться от крайне мучительного прошлого.

Поездка Гаана через Ад-на-земле в страну искупления открыло то чувство оптимизма, которое всегда было малозаметной частью музыки Depeche Mode. В ней есть определенный посыл фанатам – эти песни обладают проникновенной эмоциональной силой, предлагающей приют и спасение не только от трагических ситуаций, но и от серости повседневной жизни. Мартин Гор может быть и достаточно сдержан в жизни, но он вкладывает все свои чувства в музыку, преображаясь в одного из самых великих авторов-песенников. От *Black Celebration* в 1986 году до альбома *Playing The Angel*, на момент написания этой книги, он сплетал бесконечный узор из песен, непревзойденных по красоте и качеству для любых звезд мирового уровня, в списке которых светила класса R.E.M и U2. Относительно тихие триумфы таких композиций, как «The Things You Said» *Music For The Masses*, «Clean» *Violator*, «Goodnight Lovers» *Exciter* или прекрасной мелодии в «Here Is The House» *Black Celebration* расцвечивают эти альбомы подобно конфетти. Еще стоит упомянуть ранние, подозрительно попсовые темы Винса Кларка «Just Can't Get Enough» и «Any Second Now», а также новоиспеченные и дающие надежду композиции Дэйва Гаана «Suffer Well и Nothing's Impossible» из альбома *Playing The Angel*.

Но страсть фанатов к их музыке распаляют не только песни, она также подпитывается благодаря постоянному использованию группой электроники, и все время на уровне самых современных трендов. Сработанные вручную такими мастерами как Дэниел Миллер и Алан Уайлдер, Depeche Mode использовали революционные подходы к аналоговой электронике, которые в 80-е годы эволюционировали в передовую технологию семплирования. К этому музыкантов подтолкнуло их правило: «Ни один шум не должен прозвучать дважды». В результате на их записях существует масса странных моментов, например, сильно искаженный звук смеха, записанный в самолете в «People Are People», или закольцованные выкрики Дэниела Миллера в «Fly On The Windscreen». С помощью своих синтезаторов они с конца 80-х смешивали воедино блюз, глэм, кантри, готику, госпел и за 25 лет своей карьеры продолжают оставаться авторами таких инноваций, на которые не покушался никто другой. Кстати, если абстрагироваться от песен и сконцентрироваться на звуке при прослушивании сборника инструментальных бисайдов типа «Oberkorn (It's A Small Town)» и «Agent Orange», все кажется еще более удивительным – такие компиляции открывают слушателю разумный подход группы к технологиям: прогрессивный, но не футуристический.

Это заняло немало времени, но постепенно, с конца 80-х до наших дней, Depeche Mode стали оказывать значительное влияние на других музыкантов. Среди их последователей – Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails и Deftones из 90-х и более поздние авторы The Faint,

Interpol, The Killers, White Rose Movement (которые включили в свои диджейские сеты темы «Photographic» и «Any Second Now»), Ladytron – и все воздавали им заслуженную хвалу. Дэниел Хант из последней названной группы как-то заявил на страницах журнала Q: «Depeche Mode не просто моя любимая группа, они показали мне совершенно иной подход к созданию альтернативной музыки». В 21-м веке песни Depeche Mode перепевали Тори Амос «Enjoy The Silence», Placebo «I Feel You», а Мэрилин Мэнсон и Джонни Кэш записали свои версии «Personal Jesus».

Многолетнее сотрудничество Depeche Mode с Антоном Корбейном также стало решающим фактором их долгожительства. Корбейн трансформировал их, неловких врагов презренного металла, в загадочные фигуры в черных одеждах, появляющиеся в абсурдных, атмосферных и подчас очень смешных промо-клипах с кучей автомобилей (включая Дэйва, сидящего с каменным лицом в машине с прозрачной крышей), красотками, странными птицеподобными существами, карликами и лошадю-качалкой, оседланной Эндрю Флетчером в ковбойском костюме. Самым крутым из всех вышел образ одинокого короля (которого играл фронтмен), бредущего по долгим безлюдным пейзажам с шезлонгом в «Enjoy The Silence». Корбейн также продумал большинство их сценических образов и обложек альбомов, хотя, пожалуй, наиболее эффективной их графической идеей все-таки является мегафонно-полевая тема Мартина Аткинса для *Music For The Masses*.

В конце концов, самая поразительная вещь для любой успешной группы – это взаимоотношения разных ее участников. В случае с Depeche Mode они взаимодействуют уникальным образом, причем один из участников – Эндрю Флетчер – в течение многих лет участвовал в музыке группы лишь номинально. Сейчас они даже не живут в одном месте: Флетч – в Лондоне, Гор – в Санта-Барбаре (он переехал туда после того, как вломились в их дом в Харпендене; это была очень жуткая история, которую пришлось пережить ему и его семье), а Гаан переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Это также стало одним из основных посылов в данной книге, так как я попытался раскрыть в ней личные и музыкальные взаимоотношения между Мартином Гором, Дэйвом Гааном, Эндрю Флетчером, Аланом Уайлдером, Винсом Кларком и их «наставником» Дэниелом Миллером, который сделал огромный вклад в развитие группы за все эти годы. Конечно, деликатная, негласная связь между главным автором песен Гором и певцом Дэйвом Гааном лежит в основе их самых лучших творений. Тем не менее, немзыкальная роль Флетчера также очень важна – он был своего рода проводником для бесконфликтного Гора, который не был способен однозначно творчески взаимодействовать с Гааном или уж точно с Аланом Уайлдером во время его тринадцатилетнего пребывания в коллективе.

Алан и Дэниел Миллер дали мне исключительно важную информацию для анализа внутренних взаимоотношений Depeche Mode, но я также хочу поблагодарить Флетча за пару вечеров, когда он заполнил пробелы в моих знаниях, и Мартина за ответы на кучу вопросов по факсу. Оба очень помогли своей сверкой фактов и случайными кулуарными откровениями. Я также хотел бы поблагодарить Бена Хильера, Нокса Чандлера, Дэйва Мак-Кракена и Кена Томаса, которые помогли мне с последними обновлениями, осветив некоторые недавние события в группе, участие Бена в качестве продюсера *Playing The Angel*. Также мне помогло общение с The Killers, Ladytron, The Faint, The Bravery и с фанатами Depeche Mode, когда я писал эксклюзивный выпуск журнала Q «Depeche Mode и история электро-попа», которая вышла в январе 2005 года.

Меня все еще поражает тот факт, что они ни разу не брались за написание своей биографии к тому моменту, когда в конце 90-х я стал работать над этой книгой. Тогда Depeche Mode оставались культурным «белым пятном» для многих людей, особенно в Британии.

Не все, с кем я общался, когда писал книгу, дали согласие на упоминание своих имен, но я попытался воспроизвести как можно больше эксклюзивных фактов. И все равно, я должен

поблагодарить всех писателей и журналистов, которые интервьюировали группу до меня, а также авторов различных книг и статей на соответствующие темы.

Больше всего я благодарен самим Depeche Mode, чья музыка служила мне постоянным источником вдохновения целую четверть века. Они обладают редкой способностью задевать за живое всех, кто находит свои недостатки в недостатках самих музыкантов, и в то же время оставаться энергичной стадионной группой, вызывающей массовый транс у семидесятитысячных аудиторий.

Стив Малинс, Лондон, ноябрь 2005 года

Глава 1

Все люди – люди, 1961–1980

Мартин Гор был послушным, рассудительным и счастливым от рождения ребенком, рожденным в семье рабочего в Дагенеме, Эссекс, 23 июля 1961 года. В то время его дед и отчим работали на заводе Форда, но отчим ушел оттуда, чтобы стать водителем, и перевез «послушного и безобидного карапуза» (как назвал себя Гор) и его двух сестер, Карин и Жаклин, в Базилдон. Их мать, Памела, нашла там работу в доме престарелых.

«Я был застенчивым ребенком», говорит наш мечтательный и кроткий композитор. «У меня было мало друзей, или вообще их не было, и я проводил много времени в одиночестве, читая сказки в своей комнате. Я блуждал в сказках и жил в других мирах. В школе я ощущал острую нехватку самоуверенности. Учителя слышали мой голос лишь изредка».

Главным интересом этого сдержанного и замкнутого ребенка стали языки, к которым у него были природные способности, и музыка: «Когда мне было десять или что-то около того, я нашел в шкафу мамину коллекцию рок-н-рольных синглов, состоящую из песен Элвиса, Чака Берри и Дела Шеннона. Я включал эти записи снова и снова, и неожиданно понял, что это единственная вещь, которая мне действительно интересна. С этого все и началось».

В 13 лет новообращенному фанату глэм-рока (с особенным увлечением музыкой Гэри Глиттера и эксцентричного американского дуэта Sparks) подарили акустическую гитару, и он доказал способность схватывать все на лету, проводя большинство вечеров за разучиванием аккордов. Он еще учился в школе, когда написал «See You» и «A Photograph Of You», впоследствии записанные Depeche Mode. Перри Бамонт, который годы спустя стал музыкантом и участником The Cure, учился вместе с Гором в базилдонской общеобразовательной школе им. Св. Николая. «Он был очень замкнутым», говорит Бамонт, «очень тихим и способным учеником».

Гор утверждает, что он не выбирался в люди и не пил до восемнадцати лет. Это был социальный пустырь, который ему предстояло облагородить в дальнейшем. В школе у него появилась подруга, у которой уже был опыт участия в тусовках, потому что до этого она встречалась с другим его одноклассником – тощим рыжеволосым пареньком Энди Флетчером.

Гор признает: «Возможно, я был странным ребенком. Потому что мне вполне нравилась учеба и школьные дела. В школе я чувствовал себя в безопасности и не хотел из нее уходить. Я был участником школьной команды по крикету и получил высшие баллы при сдаче немецкого и французского языков. Хотя и провалил математику».

После выпуска из школы Св. Николая в 1979 году Гор устроился на работу в клиринговый банк NatWest на Фенчерч-стрит, Лондон, в двух шагах от того места, где бывший парень его девушки, Флетч, работал в страховой компании Sun Life. Мартин утверждает, что его коллеги относились к нему, как злая мачеха, потому что он был юн и застенчив. В то время он играл в акустическом дуэте Norman and The Worms со своим школьным другом Филом Бердеттом, впоследствии ставшим известным певцом-бардом в лондонской тусовке. По сообщению очевидцев, два старых одноклассника включили в свою программу фолк-версию темы из сериала 60-х годов «Скиппи».

Но их музыкальный стиль кардинально изменился, когда Гор принес на одно из выступлений синтезатор Moog Prodigy. За выступлением с интересом наблюдал другой местный музыкант, Винс Кларк: «Мартин пришел с синтом, и я подумал, что это великолепная находка. Это был инструмент, к которому не нужен комбик, просто включаешь в усилитель и все».

Кларк (родился в Вудфорде в 1960 году) пел в то время в церковном хоре и в местном отделении церковной детской организации Boys Brigade он познакомился с другим учени-

ком школы Св. Николая – уже упомянутым здесь ранее Эндрю «Флетчем» Флетчером. Флетч (родился 8 июля 1961 года) был еще ребенком, когда его отец-инженер и мать-домохозяйка, а также его брат и две сестры переехали в Базилдон. Он вступил в Boys Brigade, когда ему было восемь. Флетчер утверждает, что ходил в церковь семь раз в неделю. «Винс ходил в нее также часто, рассказывал он через несколько лет, он был настоящим религиозным фанатиком!».

Кларк в какой-то мере был уединенным и замкнутым персонажем, в то время как его энергичный друг любил играть в футбол и общаться с людьми, постепенно став заядлым фанатом «Челси». Тогда, в конце 60-х, этот клуб считался в Лондоне самым раскрученным. Хотя Перри Бамонт вспоминает о Флетчере, как об изрядно веселом ребенке, наш юный церковник таковым себя не чувствовал: «Я был безнадежным пессимистом, который никогда не замечал светлых сторон жизни. Я все время читал книги по истории и был уверен, что стану учителем».

Бамонт не припоминает, чтобы Флетчер выказывал какой-либо интерес к музыке в школе: «Наверно, интерес у него был, но он его никак не показывал». С другой стороны был Кларк, который брал уроки гобоя в школе. В 14 лет он открыл для себя поп-музыку, хотя это едва ли это была прогрессивная и радикальная музыка: «Я полагаю, первыми меня научили слушать музыку Саймон и Гарфанкел¹. Они действительно впечатлили меня. Я считал их за пределами! Я сразу взялся за изучение акустической гитары. Мы с несколькими товарищами собрали какое-то подобие госпел-фолк-группы и подали заявку на какой-то творческий конкурс. В этом возрасте каждый думает, что он гений, а из гитары можно сразу извлекать красивые звуки, так что мы считали себя лучшими. Ты сидишь такой и фантазируешь обо всех вещах, которые ты купишь, когда станешь знаменитым... после выступления на местном конкурсе художественной самодеятельности. И, конечно, мы играли ужасно. В итоге никуда не вышли».

Когда Базилдон атаковал панк-рок, Кларк и Флетчер со своей программой каверов на The Beatles и Eagles быстро отступили, и в 1977 создали группу No Romance In China. Группа состояла из Кларка на гитаре и вокале, Флетчера на басу и, по выражению последнего, «одной из тех драм-машин Selmer Auto Rhythm с частым назойливым перестуком, которую можно было водрузить на свой инструмент». Для начала они стали играть свои любимые композиции: «I Like It» (Gerry and The Pacemakers), «The Price Of Love» (Everly Brothers) и «Then She Kissed Me» (Фил Спектор).

Примерно через год их пристрастия «помрачнели», и Кларк, как ни странно, стал большим фанатом пост-панковской группы The Cure. Перри Бамонт впервые увидел их выступление на джеме в пабе Double Six в Базилдоне. Они сыграли три песни, включая «Three Imaginary Boys» самих The Cure. Вскоре после того, как семнадцатилетний Флетчер ушел из движения Boys Brigade, по воспоминаниям друзей его можно было увидеть на одном из редких выступлений в Woodlands Youth Club перед толпой подростков. Через пару лет No Romance In China распались, и Флетчер в основном стал проводить время со своей новой подругой Грейн. Кларк на короткое время собрал еще одну группу, The Plan, с участием готового на любую аферу Перри Бамонта, который всю жизнь переходил из группы в группу. Однако Кларк не был доволен своим местом на вторых ролях, предпочитая быть одним из руководителей, поэтому решил выйти из группы.

Он вернулся к Флетчеру, и они основали следующую команду – Composition of Sound с Мартином Гором. В ее первой инкарнации Флетчера уговорили играть на басу и даже взять взаймы 90 фунтов у своего начальника в банке, чтобы купить инструмент. Остальные двое поначалу играли на гитарах, но по мере создания Кларком новых песен, они вместе с Гором перешли на примитивные синтезаторы Moog и Yamaha. Когда Флетчера через несколько месяцев заставили купить синт, Composition стали полноценной электронной группой.

¹ Дуэт 1960-х гг., состоявший из американских музыкантов Пола Саймона и Артура Гарфанкела.

«После панка мы все переключились на Kraftwerk и A Certain Ratio», вспоминает младший брат Перри, Дэрил, который младше Флетча, Кларка и Гора на три года. «Я всегда считал направления электроник/футуризм достаточно грязными и андеграундными, как у ранних The Human League», выражает свой восторг Дэрил, который тогда часто сопровождал оборудование группы, а они взамен давали ему фургон для развозки газет. «Их сингл «Being Boiled» был авангардной темой с жестким звучанием. Мне нравились темы *Some Bizzare* и Гэри Ньюмана, которые явно охватывали более темные сферы, чем музыка из обычных чартов».

В 1979 году Гэри Ньюман возник, как загадочный персонаж с пергидрольной прической во главе Tubeway Army, заняв первое место в чартах своим минималистичным и потусторонним хитом «Are «Friends» Electric?». В 70-х было мало исключительных хитов в электронике, из наиболее известных можно назвать сингл «Autobahn», записанный группой Kraftwerk, который занял 11 место в чартах 1975 года. Но Ньюман надолго зарезервировал место главной звезды синти-попа, когда вышел его второй сингл «Cars» и также занял высшую строчку в Великобритании. В следующие три года он выпустил пять альбомов, входивших в тройку лучших в Великобритании, и даже добравшихся до десятка лучших в США. Мимолетное, но значительное влияние Ньюмана на Кларка, Гора и Флетчера состояло в том, что он продемонстрировал возможность подъема на вершину чартов, будучи молодым бывшим панком без музыкального образования, играющим синтезаторную музыку. «Мой единственный музыкальный талант – организация шумов», признавался фронтмен Tubeway Army. «Я никаким боком не мог себя назвать хорошим гитаристом, а на синте и мертвый сыграл бы лучше меня». Гор рассуждал примерно так же: «Для нас синтезатор был чисто панковским инструментом, актуальным предметом DIY-культуры. Мне кажется, что неумение на нем играть натолкнуло нас на использование его совершенно другим образом. Мы взяли за этот инструмент, потому что он был удобным. Можно было прихватить его сбоку и спокойно притащить на концерт. Не нужно было никаких комбаров и не нужно было искать машину. Когда мы начинали, мы гоняли на концерты на электричках». В течение нескольких следующих месяцев Composition гнались за более искушенными и эстетствующими электро-поп-группами, такими как Soft Cell и The Human League, которые взломали чарты вслед за мрачным футуризмом Tubeway Army.

Тем временем Гор также вступил в другой местный коллектив, French Look. Лидером группы был парень по имени Боб Марлоу, очень известный персонаж в базилдонской тусовке (он был одним из близких друзей Кларка и впоследствии появлялся на лейбле, которым тот руководил). Друзья вспоминают, что он был «чем-то похож на Гэри Ньюмана, в том смысле, что он всегда хотел быть фронтменом, играть на клавишных, гитаре и всем остальном одновременно». В группе French Look Гор играл на синтезаторе на заднем плане, а также там был крупный чувак по имени Пол Редман, которого взяли в группу, потому что у него было два синтезатора и достаточно здоровья, чтобы всюду таскать их с собой.

Все хорошо знали друг друга, но один из них был им почти незнаком – парень, который строил звук во время репетиций French Look в школе Woodland, тощий бывший панк Дэйв Гаан. Он привлек внимание Винса Кларка на одной из репетиций Composition of Sound, когда стал подпевать под их кавер на песню «Heroes» Дэвида Боуи. Это был всего лишь джем, но Кларк, который ненавидел свою роль фронтмена, подумал: «А он неплох, может стоит его взять в группу».

Гаан никогда не прослушивался на роль вокалиста в Composition of Sound, его готовы были принять, если он выразит такое желание. Кларк пригласил его посмотреть на выступление группы в Скампсе, Саутленд. Хедлайнерами концерта была одна из очередных команд Перри Бамонта, School Bullies. Выступление Composition of Sound началось не очень гладко, потому что Флетчер, у которого всегда была репутация неуклюжего парня, запнулся в проводах и выдернул из усилителя все инструменты, кроме своего собственного, оставив на первые два квадрата одну басовую партию. Дэрил, младший брат Перри, вспоминает этот концерт:

«Это было где-то в мае-апреле 1980 года, я как раз заканчивал школу, и Перри дал Depeche Mode место на концерте, чтобы поддержать их раскрутку. В то время они были известны как Composition of Sound и еще не стали полностью синтезаторной группой. Флетч играл на басу, Мартин на клавишных, а Винс на гитаре и пел. Дэйв Гаан собственной персоной был на этом концерте, смотрел из зала; я тогда с ним впервые и познакомился. Они исполнили много песен, которые потом стали известны, как песни Depeche Mode – «Photographic», «Ice Machine», и также несколько инструменталов».

Однажды Composition of Sound выступали с French Look в школе Св. Николая. Гор передел рубашку и стал играть с другой группой. Это был первый концерт с участием нового вокалиста, Дэйва Гаана, который так побледнел и разволновался, что осушил несколько банок пива для того, чтобы набраться решительности и выйти на сцену. До этого единственным опытом выступлений было его участие в хоре Армии Спасения, когда ему было восемь. French Look закрывали концерт и во время первой же песни Роб Марлоу и Пол Редман стали о чем-то спорить, после чего Редман отказался играть и шоу развалилось в самом начале. Неудивительно, что после этого они распались. Дэрил Бамонт описывает этот концерт, как «... чудный вечер. Я еще учился в школе, и мы все были поражены, потому что Дэйв привел на концерт всех своих друзей из Саутенда. Внезапно в школьном зале появилось тридцать-сорок фриков, исповедующих «новую романтику», да и местных ребят там было полно. В тот момент Винс понял, что сделал правильный выбор».

Дэйв Гаан родился в Эппинге 9 мая 1962 года и, как многие другие, получил религиозное воспитание благодаря своей матери, которая работала в Армии Спасения. В отличие от его новых соратников по группе Гаан полностью игнорировал церковь, и когда его вместе со старшей сестрой определили в воскресную школу, он предпочитал прогуливать занятия, катаясь по округе на велосипеде. Отец ушел из дома, когда Дэйв был еще младенцем, и мать перевезла семью – Дэйва, его сестру Сью, братьев Питера и Филипа – в Базилдон: «Она вышла замуж во второй раз, и я всегда считал отчима своим родным отцом. Он умер, когда мне было семь лет».

Когда Дэйву было десять, он пришел домой из школы и увидел «этого незнакомца в доме. Мать сказала, что это мой настоящий отец. Я помню, что сказал в слезах – это невозможно, потому что мой отец умер. Я был очень расстроен, и мы все сильно поругались, потому что я считал, что она должна была мне обо всем рассказать с самого начала. Позже я осознал, как тяжело было матери нас растить. И я только усугублял дело, когда влезал в постоянные неприятности».

Гаан стал прогуливать школу и трижды попадал в суд по делам несовершеннолетних за граффити на стенах, вандализм и кражу машин, которые позже находили сгоревшими. «Я был совершенно диким. Мне нравилось то возбуждение, когда я проводками заводил мотор, срывался с места, стирая покрышки, и прятался от полиции. Когда ты скрываешься за стеной с колотящимся сердцем и думаешь: поймают или нет? Мать часто заливалась по мне горючими слезами».

В качестве демонстрации своего хронического непослушания в четырнадцать лет он набил себе первую татуировку. Это было на набережной в Саутенде, «у старого моряка Клайва», который наколот ему на шее пунтир со словами «линия разреза». Сильно контрастируя с достаточно робкими, посещающими церковь пареньками из Composition of Sound, он начал экспериментировать с наркотиками еще до окончания школы. «У меня всегда было с кем позависать, чтобы добиться разных состояний. С бандитами, наркоманами, просто с девушками. Мы могли выбраться куда-нибудь с компанией и купить полную сумку амфетаминов. Всю ночь мы ездили по Лондону, встречая новый день на какой-нибудь вечеринке, а потом садились на утреннюю электричку, едушую с Ливерпуль-стрит в Биллериkey. Это был чертовски долгий путь домой».

Гаан говорит, что он «довольно быстро» познал сексуальные отношения с подругами своей старшей сестры, и что в тринадцать лет он уже был участником банды, которая тусила в Global Village, гей-клубе у вокзала Чаринг-Кросс. Он с трудом закончил школу в 1978 году, прогуляв почти весь последний год. В следующие несколько месяцев наш заносчивый парень перепробовал много вариантов подработок (он говорит «около двадцати»), включая разгрузки в супермаркете, работу на стройке и фасовку парфюмерии Yerdley. «Я приносил домой неплохие деньги, часть давал матери, а остальные спускал в пабе, будучи известным прощелыгой. В какой-то момент я осознал, что у меня нет карьеры и я пошел устраиваться учеником слесаря в газовую компанию North Thames Gas. Мой инспектор по наблюдению за условно осужденными сказал мне быть честным на собеседовании и сообщить что у меня было криминальное прошлое, но я настроен на исправление и все такое прочее. Ясное дело, в результате работу мне не дали. Я вернулся в надзорный офис и разнес его».

В последние годы учебы в школе Гаан открыл для себя панк-рок, и стал посещать концерты The Damned и The Clash. «Я не очень врубался в то, что пели The Clash, и не совсем понял их первый альбом. Но часто ходил на концерты, потому что мне нравилось смотреть на них, нравились их отношение к жизни и энергетика». Он смог совместить свои главные интересы, панк и искусство, поступив в Колледж искусств Саутенда, из которого он часто сваливал, чтобы «послушать Generation-X и The Damned. У меня была настоящая одежда из секс-шопа. Я приклеивал на нее логотипы групп и в таком виде ходил в суровые лондонские клубы типа Studio 21».

Хотя Гаан и не был единственным «альтернативным» персонажем в Базилдоне, найти там урожайное место под солнцем было невозможно, поэтому подобный ему народ ездил в Лондон или Саутенд, где местные были более терпимы. «Джон Лайдон и Джордж О'Дауд (Бой Джордж) часто приезжали в Саутенд», вспоминал он. «Джордж был геем и участвовал в модельном бизнесе. Из-за этого у него случались проблемы. Они вели себя вызывающе, как Стивен Линнард (сейчас успешный дизайнер модной одежды), и сильно отличались от моих грубых приятелей-натуралов из Базилдона. Они были артистичными дебоширами. Я уставал от всего этого, но это приводило меня в возбуждение – двойная жизнь, в которой смешивались сборища в школе искусств и поездки домой в Базилдон. Я приходил в паб в макияже, но меня не трогали, потому что я знал всех местных хулиганов». Цитируя Дэрила Бамонта, который в начале 80-х был еще приличным школьником, «Дэйв в Базилдоне всегда был не в своей тарелке. В 70-х это было очень жесткое место. Он гонял развлекаться в лондонские клубы, а для этого нужно было сначала сесть в электричку. Паб напротив местного вокзала был просто эпицентром насилия. Так что ему часто дорисовывали лицо, когда он околачивался там в ожидании поезда, пятнадцатилетний пацан с макияжем на лице. Вот такие воспоминания оставили ему типичные граждане-избиратели из Эссекса. Возможно, поэтому он в итоге и переехал в Америку. В свою очередь, Флетч и Мартин не так себя афишировали. Они ходили в бар при культурном центре Townsgate Theatre, где были более богемные посетители, типа хиппи. Туда приходили люди в модно заплатанных джинсах и играли на акустических гитарах. Так что их восприятие района было совсем другим по сравнению с отношениями Дэйва с реальной гопотой».

В 1979 году Гаан познакомился с Джоанной. Это случилось на концерте The Damned. «Она была панкершей из Биллерика», вспоминает он. По странному стечению обстоятельств ее любимая группа была исходной панковской ипостасью Tubeway Army, поэтому она ходила на разные концерты Гэри Ньюмана в Лондоне. К тому моменту, как Ньюман перешел на электронное звучание, Гаан тоже был его фанатом, и в конце того же года парочка поехала за группой в их главный тур по стране.

Через короткое время Гаан стал участником Composition of Sound и, будучи продвинутым в модной культуре, предложил им фразу, которую он увидел на обложке французского журнала – Depeche Mode, что переводится как «быстрая мода» – в качестве названия группы.

Кларк признается: «Нам просто понравилось звучание фразы». Чтобы звучать еще более экзотично, музыканты сначала условились произносить Depeche на французский манер, с [– shay] в конце. По воспоминаниям друзей группы, название было утверждено после шести или семи концертов Composition of Sound с Гааном на вокале, но никто не может назвать точную дату. Называться Depeche Mode было очень неестественно для группы парней из Базилдона, представителей рабочего класса. Но Гаан уже развил в себе вкус к ярким и претенциозным жестам, когда ездил по лондонским клубам в 80-х.

«Depeche Mode были очень наивными, как и все восемнадцатилетние ребята, – усмехается Дэрил Бамонт. – Они были действительно странной смесью. Дэйв увлекался панк-роком, Флетч любил поразглагольствовать о творчестве Грэма Паркера. Мартин торчал от Kraftwerk, Джонатана Ричмана и множества других вещей. Дэйв увидел выступление The Clash, когда ему было четырнадцать. Он уже тогда ходил в Billy's, Studio 21 и прочие значные места. Я думаю, Винс что-то заметил в Дэйве. Он сильно привлекал внимание».

Андеграундный клубный мир, которым наслаждался Гаан, дал ему преимущество перед большинством его базилдонских ровесников, хотя пригородная шпана в итоге запрыгнула на его уровень, когда Cult With No Name породил абсурдный повсеместно признанный культ «Новой Романтики». Это движение начало заражать клубы Лондона весной 1978 года. Эпицентром эпидемии стал клуб Billy's, открывшийся по адресу Дин-стрит 69 в Вест-Энде. Сначала он работал только по пятницам, и в нем собирались вычурное гей-сообщество. Но потом два его постоянных посетителя, Расти Эган и Стив Стрейндж, стали устраивать там свои собственные вечеринки по вторникам. Для их продвижения они стали раздавать флаеры, где вторники были представлены как «Вечеринки в стиле Боуи» и там красовался слоган, являющийся строчкой из песни Дэвида: «Fame, Fame, Fame, What's Your Name?» («Известность, известность, как там тебя зовут?»).

Хотя они играли треки Боуи, дело было вовсе не в музыке. Дело было в его подходе к имиджу, который был не менее важен. Самопровозглашенный модный гуру Питер Йорк, резюмируя эту историю в 80-х, писал: «Музыка Боуи шла вместе с образом. Озабоченные мальчики и девочки ждали каждой его инкарнации так же, как модный мир ждет новостей из Парижа. Внешний вид был образом жизни». Billy's также учредил свой образ жизни, защищая его очень разборчивым фейс-контролем. Клуб эффективно преобразил модную этику 60-х, создав новую форму щегольской напыщенности, из которой безжалостно изгоняли неверных. Эту функцию выполнял Стив Стрейндж (настоящее имя – Стив Харрингтон, бывший фронтмен панк-группы Moors Murderers), назначивший сам себя модным полицейским, генетиком стиля и суровым привратником. Сам Боуи вернулся к макияжу и трансвестизму во время съемки промо видео для сингла «Boys Keep Swinging» 1979 года.

Год спустя, в своем видео «Ashes to ashes» он явно ссылаясь на «Новую Романтику» своим костюмом клоуна Пьеро, однако намекнул на свое превосходство, использовав Стива Стрейнджа в качестве массовки в видео. Тем временем, Стрейндж превратился в «лицо» Культа без Имени, вдохновив Молли Паркин написать в Sunday Times: «Секрет успеха Стрейнджа в его максималистском подходе к жизни. Пока британская экономика задыхается, Стив Стрейндж запускает все поршни своего креативного двигателя, демонстрируя пример превосходной саморекламы». А вот Джули Берчилл из панковского NME в своих рецензиях высказывала гораздо меньше энтузиазма: «Все это новое движение, Стив Стрэндж и так далее, – это ни что иное, как обычный глэм-рок, случайно открывший словарь на слове «романтичный», а не «бисексуальный»».

После работы в Billy's, Стрейндж перебирается в Blitz, где собралась новая банда – the Blitz Kids. Бой Джордж был центром этой поверхностной жизненной философии, в которой одежда и мода на элитизм предлагала возможность побега от тоскливой реальности, в которой царил пособие по безработице.

«Панк был безопасным – мы вертелись вперед в водовороте косметики и подводки для глаз», говорит крашенная поп-звезда. «Внимание, конечно, было основной целью. Пока меня фотографировали и замечали, была и мотивация, смысл вставать по утрам, одеваться... Сперва основа для макияжа и пудра, после – чашечка чая – пока все не осядет. Тени для век я накладывал пальцами, инстинктивно, так как не мог позволить себе кисточки. Последними в ход всегда шли накладные волосы, сережки и шляпа. Ну а после я мог целую вечность вертеться у зеркала».

Резким контрастом был любовник Джорджа и коллега по группе Culture Club, барабанщик Джон Мосс – его пугала та пустота, которую он видел за порхающими ресницами и легкомысленными сплетнями клубных гостей. «Красивая внешность, прикольные наряды, но под шмотками – грязь. Не было там ни духа, ни религии, ни веры. Безбожники. Blitz был чем-то похожим на дорогу в ад, вроде Берлина в 30-х». Джон Фокс, бывший рохля-студент художественной школы, а после создатель пионеров британской электронной музыки – группы Ultravox – также был не впечатлен. «В рок-н-рольной музыке есть элементы, свойственные для мьюзик-холлов. В лучшем случае получается Рэй Дэвис, в худшем – вся эта комедийно-клоунская мишура под названием «Новая романтика». Я как-то спускался в Blitz сам, убедиться. В целом, это было даже увлекательно, но только до тех пор, пока мой первоначальный интерес не прошел. Даже не смотря на то, что предполагалось, будто я также часть этой сцены».

У Тони Хадли, из группы Spandau Ballet, которые какое-то время были постоянным коллективом в Blitz, несколько иной взгляд: «Черт, да Blitz не был никогда площадкой, переполненной красивыми и женственными людьми, позирующими и обсуждающими искусство и литературу. Хрень это все! Просто тусовка напроць слетевших с катушек парней, пытающихся подцепить девчонок. Лишь одевались мы несколько иначе от ребят с обычных поп-дискотек».

Стервозные, дворовые, бисексуальные, экстравагантные и убегающие от жизненных проблем – по началу этот безымянный клуб был всего лишь креативным прыжком за гниющую и застаивающуюся панк-сцену. К тому времени, как пресса назвала свои новых главных героев «Новой романтикой», единственным призывом движения было предложить легкий способ эпатировать публику для всех, кто хотел привлекать внимание своей «странностью» и «необычностью». Флетчер, Гор и Кларк стали бы ассоциироваться с этим пульсирующим и популяризованным разгулом с переодеваниями, но были достаточно соблазнены холодным и эксклюзивным гламуром оригинальной лондонской сцены, чтобы позволить Гаану окрестить их псевдо-экзотическим именем.

Тем временем, Composition of Sound репетировали практически каждый вечер в гараже у Винса, во избежание шума используя наушники и вынуждая его мать постоянно жаловаться на «чертовы хлопки» по клавиатуре. Позже они переместились в кладовую местной церкви.

Флетчер: «Викарий просто дал нам место. От нас требовалось лишь быть воспитанными и вежливыми, ну и еще нам не позволялось громко играть».

После нервного дебюта Гаана в Св. Николая, последовал концерт в байкерском клубе в Саутэнде. Явив собой странное зрелище, приехав на площадку с синтезаторами и новыми друзьями-футуристами, группа, тем не менее, сыграла на отрыв – даже байкерам понравилось. Сет включал в себя множество песен, которые они так никогда и не записали, таких как «Reason Man», «the Everly Brothers», «Price Of Love», «Tomorrow's Dance», «Television Set», «I Like It» и «Ghost Of Modern Time». Хитом же выступления стала композиция «Photographic», отчаянный и атмосферный трек, небрежно исполненный Гааном в механической и монотонной манере, что предавало его ранний энтузиазм касательно Tubeway Army. Композиция была любимой их молодого фаната Дэрила Бамонта, которому группа стала платить за перенос снаряжения после распроданного концерта в лондонском The Venue: «Когда слушаешь «Photographic», понимаешь, что она весьма мрачная. Были и некоторые песни вроде «Television

Set», «Reason Man» и песня под названием «Addiction», которые также являлись тяжелым электро».

Юные дарования из Базилдона играли вместе всего три месяца, когда сделали свою первую запись, куда вошли три песни Винса Кларка, включая 'Photographic', которые группа решила использовать для своей демо-кассеты. Вскоре после рассылки, с ними связались промоутеры двух небольших, но значимых площадок. Одной из них была Bridge House из Кэннинг Тауна, старый клуб, тусовка панков и приверженцев музыкального направления «Oi!»².

«Первые несколько вечеров в Bridge House было очень пусто», говорит Дэрил Бамонт. «Группе выделяли вечера среды, и ребятам буквально приходилось выступать перед полдюжиной человек». Второе предложение поступило из Рейли, от местного Crocs, где 16 августа 1980 года группа начала постоянные выступления субботними вечерами, в рамках еженедельных синти-диско вечеринок «Гламурный клуб». По словам школьника Дэрила Бамонта, «казалось будто вся публика из начала двадцатых годов. Вы могли, например, наткнуться на братьев Кемпов из Spandau Ballet. В общем такой, модный и андерграундный тип людей».

Майки Крейг из Culture Club же вспоминает «кучку косящих под Kid Creole людей, а также любителей рокабилли, скинхедов и «новых романтиков».

Фактически благодаря Крейгу Culture Club сыграли свой первый концерт в Crocs 24 октября 1981, в котором также приняли участие разные члены Depeche Mode. Бой Джордж пишет в своей автобиографии «Прими, как мужчина»: «Crocs был самым преуспевающим фрик-клубом Саутэнда, прославившись благодаря местным звездам чартов Depeche Mode. Он привлекал разношерстную толпу: офисных мальчиков и секретарш, белолицых футуристов в резине и ошейниках для собак, модников в пиратских шляпах от Вествуд, рокабилли с высокими и плоскими стрижками. Нам повезло сделать свое первое шоу перед звездной публикой вместе с Дэйвом Гааном из Depeche Mode».

Стиво, молодой диджей, который к 1980 году уже сделал себе имя непредсказуемого, но влиятельного энтузиаста на электронной сцене, так вспоминает встречу с Depeche Mode на площадке Crocs: «Это была большая открытая сцена, без какого-либо декора, но там могло поместиться много народа, а еще был бар. По тем временам там была очень модная публика. Люди круто одевались, но, к сожалению, мода была в приоритете над музыкой. Меня раздражали такие коллективы, как Spandau Ballet или Duran Duran, поскольку они добились успеха на сцене, построенной индустрией. Они не имели никакого отношения к электронной музыке, насколько я могу судить. Human League, Депеши, Soft Cell да, это были синти-коллективы, остальные же были обычными рок-н-рольными бандами, разодевшимися в рубашки с оборками».

Стиво (настоящее имя Стив Пирс), хоть и закончил школу с горем пополам, тем не менее умудрился заработать неплохих денег за счет подработок в последний год обучения. Таким образом шестнадцатилетний парень в 1979 году покупает себе мобильную микшерную систему и начинает выступать на регулярной основе в знаменитом Chelsea Drugstore на лондонской Кингз Роуд с понедельничной программой «электронная музыка и диско». За этим последовали ежевечерние сеты в пабе Clarendon.

«Я терроризировал танцпол в Челси, – смеется Стиво, – Ставил треки таких ребят как Chrome и Throbbing Gristle, а также Kraftwerk и Yellow Magic Orchestra. А потом вы бы пошли в Blitz, где ставили Roxу Music и Боуи, и все там выглядело по-гейски и было по уши в мейк-апе. Это была сцена, породившая «Новых романтиков». Я в то время считал себя кем-то вроде анархиста на музыкальном поприще и для меня было невероятно важным разрушать все барьеры, открывать границы музыки для всех. Ну а потом все напрочь испортила пресса, стремивша-

² Одно из направлений панк-рока призванное вернуть его истинным, пролетарским корням.

яся исключительно делать снимки людей с идиотскими прическами для своих газет. И это уже было отвратительно».

Танцевальные подборки Стиво привлекли интерес музыкального издания Record Mirror, куда его и пригласили составлять «чарт электронной музыки», аналогию предшествующему в журнале Sounds «чарту футуристов».

«Мне не нравится термин “футуризм”, – говорит Стиво – Это все в редакции Sounds придумали. Ну а потом он приклеился к таким группам, как Visage и подобные, что, в принципе, стало походить на шутку. Тяжелая, агрессивная музыка не пробивалась». Название было позаимствовано у авангардистских художественных движений, появившихся в начале 20 века. В 1909 году, итальянец Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал первый «Футуристический манифест», призывающий поколение молодых художников отказаться от привычного искусства и создать новое и современное движение. И хоть Стиво относился крайне подозрительно к определению «футурист», он, тем не менее, постарался создать такой чарт на своих условиях, заполняя его демо-записями, которые ему присылали набирающие популярность группы. «Я получал много хорошего материала и стал раздумывать над тем, как все это соединить вместе. И я определенно хотел видеть Depeche Mode в своей подборке».

И хотя группу заинтриговало предложение Стиво включить их записи на пластинку-сборник музыки футуристов, они, тем не менее, сомневались по поводу всего проекта в целом. Они решили самостоятельно пройтись по звукозаписывающим компаниям со своей демо-кассетой, но в итоге лишь для того, чтобы получить отказ везде. «Да, когда мы в первый раз стали предлагать нашу запись, нам буквально в каждой компании отказывали», – поведал Флетчер в 1981 году. «Stiff Records так и вовсе прислали нам крайне саркастическое письмо: что-то вроде «Ну привет, начинающие суперзвезды...».

«Точно, – говорит Гаан, – Мы с Винсом ходили везде, посещали по 12 компаний в день. Нашей последней надеждой был инди-лейбл Rough Trade. Ну, мы подумали, что у них, в том числе, есть на контракте и весьма дерьмовые группы, так что все шансы. Но даже они нас опрокинули! Они все слушали, притоптывали ногами, и когда мы уже решили, что да, берут, они вдруг говорят: «Парни, ну это очень и очень неплохо! Но просто совсем не в нашем стиле».

Однако, в офисе в тот день был 29-летний владелец независимого бренда, который уже был в авангарде электронной музыки и как музыкант, и как предприниматель. Дэниел Миллер начал слушать синтезаторную музыку в Гилдфордской школе искусств, где он учился на курсе кино и телевидения с 1968 по 1971 год. «Я был повернутым меломаном и рос в великую эпоху рок- и поп-музыки в 60-х. Тогда, между 1964 и 1968, был такой взрыв стилей, но потом, к концу десятилетия, когда я пошел в колледж, я как-то уже устал и разочаровался в рок-музыке. Мне казалось, что уже не осталось никаких экспериментаторов, что все такое однообразное и одинаковое, и поэтому я полностью сосредоточил свой интерес на фри-джазе и электронной музыке. Я стал открывать для себя немецкие коллективы, такие как Can, Faust, Amon Düül, и, чуть позже, Neu! и Kraftwerk. То, что они делали, было невероятно интересным и оригинальным для меня. Они создавали новые звуки, такие, какие мне и правда хотелось услышать. Я, конечно, в то время «принюхивался» и к таким ребятам, как Брайан Ино, Roxу Music и Дэвид Боуи, но, в основном, потому, что был полностью повернут на Neu! and Kraftwerk, и мне казалось, что британцы переняли кучу идей оттуда, запихнув их в поп. Конечно, в ретроспективе, я понял, что это было очень умно. Но все же я ненавидел все наши прогрессивные рок-банды, вроде ELP. Короче говоря, я был заядлым фаном немецкой электроники».

После работы диджеем в Швейцарии – «по большей части я работал лыжником» – он возвращается в Англию в самый разгар панка. «В панк меня затянуло из-за энергетики и общего ажиотажа на тот момент. Долгое время молодежь была сильно дистанцирована от музыкантов, также было и когда я рос. Но я-то как раз никогда и не считал, что быть музыкантом, это значит

уметь играть нереальные соло или иметь тонну оборудования, поэтому мне крайне импонировала эта панковская «делай, как хочешь» идея.

Подобное отношение перешло и в новую электронную сцену. «Синтезаторы стали дешевыми и доступными, – объясняет Миллер, – И через панк произошел весь этот креативный взрыв, так что теперь у нас были свои, английские группы, вроде Cabaret Voltaire и Throbbing Gristle, которые делали по-настоящему интересную электронную музыку. Все эти факторы вдохновили меня сделать что-то и для себя – так, смеху ради. До того, как я поехал в Швейцарию, я работал монтажником на фильмах. Поэтому, когда я вернулся, я снова начал подрабатывать в киноиндустрии, чтобы подзаработать денег. Работать приходилось неприличное количество часов, но это означало, что теперь я могу себе позволить очень дешевый синтезатор и четырехканальный магнитофон».

В итоге Миллер формирует соло-проект под названием The Normal и записывает две песни, «Warm Leatherette» (вдохновлена романом Дж. Г. Балларда «Крушение», а позже перепета Грейс Джонс) и «T.V.O.D.». «Я думаю, что назвал проект «Нормальным», потому что хотел демистифицировать его, сделать мягким и доступным», рассказывал Миллер, который закончил загадочное перевоплощение созданием своего собственного звукозаписывающего лейбла Mute.

Музыкант-самоучка при этом не был заинтересован в том, чтобы подгонять основанный лейбл под собственный материал. «В музыкальных газетах было полно статей на тему того, как сделать свой сингл», вспоминает Миллер. «Создать образец было просто и не слишком дорого, что, собственно, я и сделал». Самоназванный босс лейбла ничего не знал о розничной торговле и дистрибуции, потому и отправился в магазин Rough Trade на Портобелло Роуд. Магазин изначально считался важным трамплином для панк и независимых релизов, а с 1978 года бизнес Rough Trade развился в лейбл и дистрибьюторскую сеть, помогая карьерам таких разнообразных артистов, как Cabaret Voltaire, The Fall и регги-музыкант Аугустос Пабло.

Миллер принес тестовую запись в магазин и предложил им купить у него коробку таких копий. «Я встретил их босса Джеффа Трэвиса, и мы пошли в заднюю часть магазина. Они поставили “Warm Leatherette”, я конкретно волновался – «О Боже мой!» – поскольку не привык, чтобы кто-либо слушал мою музыку. Тем не менее, им понравилось и они сказали, что если я позволю им быть дистрибьюторами, то можно мне сделать 2000 копий. Ну, так мы и поступили».

Сингл вышел в мае 1978 года, собрал хорошие отзывы и очень быстро был распродан. Замкнутый Миллер был ошеломлен таким успехом и решил пойти дальше. «Я сблизился с людьми из Rough Trade. Я зависал с ними и помогал немного. Потом пришло предложение отыграть вживую и я понял, что не могу этого сделать один. А потом я познакомился с парнем по имени Роберт Рентал, который также сочинял синти-музыку у себя в спальне. Мы подружались и решили сформировать небольшую группу ради этого концерта, который никто из нас не хотел играть по отдельности. Все мероприятие организовал диджей Колин Фэйвор, играющий техно, как некое празднование появления этого нового вида музыки. Были Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и мы.

«В итоге все вылилось в тур, который организовали Rough Trade в поддержку группы Stiff Little Fingers. Было немного страшно, но очень весело. Мы выступали просто отвратительно. Stiff Little Fingers были классической панк-группой, и вот тут мы – два парня с синтезаторами и кассетниками, больше создающие шум, чем играющие нормальные песни». А когда Миллер вернулся из небольшого тура, он обнаружил посылки с целой кучей пленок от музыкантов, которым понравилась его запись и кто хотел бы заключить аналогичную небольшую сделку на сингл с его Mute. «Одна запись мне очень понравилась. Это был проект под названием Fad Gadget. Решение работать с ним стало поворотным, полагаю».

Fad Gadget был самоуничтожительным творением студента из Лидса по имени Фрэнк Тови. Он смешивал тяжелую электронику с собственными мрачными, но юмористичными наблюдениями за городской жизнью. Его сингл «Back To Nature» («Возвращаясь к природе») 1979 года стал первым после The Normal проектом лейбла Mute, который Миллер запустил в своей квартире в Северо-западном Лондоне. В своих последующих работах, включая такие записи, как «Ricky's Hand» (Рука Рикки) и «Fireside Favourites», инновационный Fad Gadget разработал жесткий, ритмичный синти-стиль, а также экстремальную, саморазрушающую личность, которая сильно опережала собственное время. За Трентом Резнором из Nine Inch Nails, безусловно, есть творческий должок перед Тови, но, к сожалению, Fad Gadget – это давно уже несуществующее и в значительной части забытое альтер эго.

В течение следующего года Mute начинают выпускать экспериментальные записи Non, «ширмы» музыканта из Сан-Франциско Бойда Райса, который создавал бескомпромиссную экспериментальную левтфилд электронику, включавшую в себя и синглы с четырьмя отверстиями по середине, просверленные самим Райсом и, по его словам, обеспечивающие «многоосевое вращение», позволяющее играть с любой скоростью. В 1980 году Mute выпускают *Die Kleinen Und Die Boesen*, исполненную DAF (Deutsche Amerikanische Freundschaft) – пластинку минималисткой электронной танцевальной музыки, которая окажет влияние на последующие «индустриальную» и техно-сцены.

Дэниел Миллер также выдумал Silicon Teens – воображаемую группу подростков с синтезаторами, которые, как утверждается, пересмотрели поп-культуру, записав альбом классических рок-н-рольных песен, таких как «Memphis Tennessee» Чака Бэрри или Хайнцовскую «Just Like Eddie». Их «Музыка для вечеринок» стала настоящим хитом (некоторые большие лейблы даже связывались с Mute с предложениями по группе, не осознавая, что ее и не существует вовсе) и подтвердила убеждение Миллера о том, что новые по форме, полностью синтезаторные поп-коллективы начнут появляться в начале 80-х.

И хотя Миллер признает, что Гэри Нуман был первой соло звездой синти-поп музыки, тем не менее он отмечает, что на его записях есть и гитары, и/или струнные, и барабаны. «Нуман хорош и он совершил много набегов на культуру электро-попа. Мне понравился альбом *Tubeway Army Blue album* (изначально был записан на синем виниле, от чего и получил такое название), это и правда отличная запись, но с одной стороны она все равно не была достаточно «чистой» для меня, поскольку он по-прежнему использовал гитары и ударные. Синти-поп музыка – это историческая неизбежность. Ничего подобного раньше не было, а потом вдруг обрушилась эта лавина синглов, которые, казалось, выходили все одновременно. И все они произросли из любви к электронной музыке, дешевым синтезаторам, и все вдохновлены панком».

Страсть Миллера к инновационным синтезаторным артистам превратила его в очевидного A&R-менеджера в момент, когда Depeche Mode переступили порог Rough Trade в конце 1980-го. «Они сказали нам: “Как насчет этого парня?”, и показали на Дэниела, – вспоминает Гаан. – Он бросил мимолетный взгляд на нас, завопил «Йииха!», вышел и хлопнул дверью!» Кларк: «Они продолжали говорить нам: “Не, это не наша чашка чая, но сыграйте это Дэниелу. Он запустил свой лейбл”».

«Но Дэниел был в отвратительном настроении в тот день, когда мы увидели его. Он сказал, что ему не нравится, а потом взбесился и ушел». Кларк и Гаан вернулись из Rough Trade, сообщив Мартину Гору (большому фанату Fad Gadget), что его герой Дэниел Миллер – «ворчливый старый ублюдок».

Двадцать лет спустя Миллер поделился своим видением истории: «Полагаю, это была осень 1980 года, я тогда был очень вовлечен в дела Rough Trade. Был какой-то серьезный прокол на фабрике с конвертами для одного из ранних синглов Fad Gadget, и я был в ужасном настроении. Помню, я поднялся наверх и Скотт Пиринг, один из лучших промоутеров страны,

который там работал, сказал мне: “Тут кассета, не знаю правда, заинтересует ли она тебя”. А потом я увидел этих неряшливо выглядящих “Новых романтиков” и просто сбежал. Я даже не послушал запись. Сказал просто – я не могу, я очень спешу!».

Миллер упустил свою первую возможность, оставив дверь открытой для Стиво, который объявил, что тоже открывает свою звукозаписывающую компанию, Some Bizzare, с целью выпустить давно им запланированную компиляцию демоков футуристов. «Депеши были в Bridge House в Кэннинг Тауне, во время одного из моих выступлений, и я пообщался с ними по поводу моего лейбла и будущей записи», – вспоминает предприимчивый Стиво. Винс Кларк же смеется, вспоминая: «Мы были молодыми и впечатлительными, а Стиво говорил вещи типа – “О! Я могу устроить вам разогревочный тур с Ultravox!”, – и это было бы воплощением мечты». И хоть группа была воодушевлена энтузиазмом Стиво, ничего конкретного по-прежнему не получалось.

«Где-то в пределах месяца после первой встречи я увидел их выступающими», говорит Дэниел Миллер, который приготовился укунить вишенку во второй раз. «Я даже не понял сразу, что это те же парни, что были в офисе Rough Trade. Они играли на разогреве у Fat Gadget в Bridge House, и я подумал, что они потрясающие. Даже не могу сказать, зачем вообще остался на них смотреть, но помню тот вечер довольно хорошо. Fad Gadget только закончил саунд-чек, и обычно я уходил со всеми, но по каким-то причинам я остался и стал наблюдать за этой группой, которая выглядела сомнительной шайкой “Новых романтиков”, а я ненавидел их. Однако то, что звучало из микрофонов было невероятным. Я подумал тогда еще – ну ок, все сперва играют хорошую песню. А в итоге становилось только лучше и лучше.

Большинство песен, которые они сыграли той ночью, фактически оказались на первом альбоме. Они были необыкновенно скромными, а вы должны помнить, что в то время большинство электронной музыки делалось людьми вроде меня, которые имели слегка претендующий на искусство бэкграунд – The Human League или Cabaret Voltaire. Мы все были немного старше, и поэтому на нас сильно повлиял краут-рок.

А у меня в голове было это видение намного более молодой группы, которые должны появиться на электронной сцене, по сути, концепция моих вымышленных Silicon Teens. И хоть их не существовало, мы называли их первой в мире подростковой полностью электронной поп-группой. Не нужно быть умником, чтобы понять, что будут люди, чьими первыми инструментами были синтезаторы, а не гитары. Именно такими людьми я видел Depeche Mode тогда. Позже я конечно понял, что не совсем уж прав, и они могут играть на гитарах. Но такой была идея в моей голове, когда я смотрел за их выступлением в тот вечер».

Миллер встретился с ними за кулисами после шоу и сказал: «Я бы очень хотел сделать что-нибудь с вами, сингл там, что-нибудь».

«Я пошел на них снова на следующей неделе, ну, чтобы убедиться. Я тогда работал с Бойдом Райсом, и он также пошел на это шоу и был потрясен. Я еще раз с ними пообщался и, в общем и целом, все было решено». По версии Гаана, «Дэниел пришел снова и сказал, что может сделать нам запись. Если после мы не захотим с ним остаться, нам и не придется. Это было самое честное из всего, что мы когда-либо слышали». Кларк: «Дэниел предложил нам сделку, всего на один сингл. Мы не могли решить, какое предложение выбрать, поскольку Стиво все еще был заинтересован. Я точно не помню, почему в итоге мы пошли с Дэниелом, но с этого все и началось».

Стороны не потрудились подтвердить свое соглашение письменным контрактом, ограничившись рукопожатиями. Миллер со страстью создавал на своем лейбле мятежный и независимый дух, как среди артистов, так и в манере ведения дел. В любом случае, Mute по-прежнему была очень маленькой организацией, когда Depeche Modeполнили ее реестр, составив компанию Fat Gadget и Non. «В то время у меня был всего один сотрудник», говорит Миллер, находясь в просторном, многолюдном, современном и хорошо укомплектованном офисе Mute

на Хэрроу-роуд. В конце же 1980 года он работал из своего дома в северном Лондоне, недалеко от Голдерс-Грин.

Хотя Миллер и Depeche Mode заключили неформальное вербальное соглашение, Стиво по-прежнему был постоянно рядом, вынюхивая возможности. Авантюрист музыкальной индустрии утверждает: «Depeche Mode очень смущала сложившаяся ситуация – идти ли им дальше с Mute или с Some Bizzare, потому что мы находились в сильной позиции с точки зрения воздействия на СМИ. Поэтому я просто пошел за кулисы на одном из ранних концертов, подошел к Дэниелу и сказал: “Я только что сообщил парням, что ты отличный парень и им следует пойти с тобой”. Я сказал им, что Дэниел честный и заслуживающий доверия человек. В то время у меня были The The и Soft Cell, когда у Дэниела был Fad Gadget на его лейбле, так что с художественной точки зрения его сердце было в правильном месте. С тех пор мы поддерживаем очень близкие отношения. Когда у меня бывали проблемы, Дэниел всегда помогал».

Миллер подтверждает, что этот эксцентричный, одухотворенный и инстинктивный пионер альтернативной музыки (в 90-х офисы Стиво в Мэйфэре будут включать в себя личную часовню и исповедальню для всех потенциальных клиентов, привозящих демо-записи) был союзником, а не соперником. «На самом деле я работал со Стиво целую вечность. Прежде всего, когда он был диджеем, я присылал ему все наши релизы из Mute. Потом он начал продвигать концерты в Кларендоне под своим знаменем “Электронных вечеринок Стиво”. Все наши ребята там выступили: DAF, Fad Gadget, Бойд Райс. Мы были хорошими друзьями со Стиво и он обсуждал со мной свой альбом-компиляцию. Он хотел получить Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и меня для проекта. У него была куча кассет никому не известных молодых ребят, и он хотел все их включить в запись. Не думаю, что между нами было какое-либо соперничество. Я услышал Soft Cell за вечность до Стиво, потому что Фрэнк Тови учился в колледже вместе с Марком Алмондом. И они послали ему кассету, чтобы я послушал ее – до того, как я узнал о Depeche Mode. И кассета мне, в общем-то, понравилась, но я точно не был потрясен. Стиво увидел Depeche Mode за несколько дней до меня, но был в полном восторге от Soft Cell, я же был в восторге от Depeche Mode. И он сказал: “Что-ж, раз у тебя есть Depeche Mode, то у меня будет Soft Cell”. Я думаю, что депеши захотели бы работать со мной в любом случае, но потом получилось так, что я спродюсировал сингл “Memorabilia” для Soft Cell. И тогда мы договорились, что Depeche Mode сделают песню для альбома Стиво».

Стиво: «Я очень четко помню, как Дэниел и Soft Cell записывали “Memorabilia”. Я пришел в эту маленькую студию в Ист-Энде в 10:30 утра. Я был пьян. Был день рождения Дэниела Миллера и он не спал всю ночь, и я сказал: «С днем рождения, Дэниел!», и тут он заблевал весь пол. Воняло – жуть. Я по-прежнему убежден, что это именно то, что придало треку его шероховатость. Вы когда-нибудь пробовали сводить трек в таком состоянии? Единственное, чего вы хотите, это свалить оттуда».

В конце 1980 года Depeche Mode поехали в студию в восточном Лондоне для записи трека «Photographic» для альбома *Some Bizzare*. «Я хотел поместить по-настоящему хорошую песню на альбом Стиво, но не абсолютно лучшую», говорит Миллер, который выступил неофициальным продюсером записи. Группа собрала свое оборудование, и тогда их новый ментор попросил сыграть «Dreaming Of Me», «Ice Machine» и «Photographic» вживую в студии. В их арсенале в то время были синтезатор Moog Prodigy, Yamaha CS5, маленький синтезатор Kawai и Dr Rhythm – очень простая программируемая драм-машина. У Миллера было кое-какое слегка навороченное синтезаторное оборудование, но немного. Он располагал парой обычных и модульным ARP 2600 синтезаторами с дополнительным аналоговым секвенсором. «Помню, как Винс выдал «вау», когда все это увидел,» смеется Миллер. «Он действительно был в секвенсере, потому что у него был очень точный звук. Мы все это использовали в “Photographic”. Трэк мы записали очень быстро, сыграли и смикшировали в один день».

Миллер был в восторге от знакомства с подростковой поп-группой, которые, ко всему прочему, были очень простой и настоящей электронной музыкой. «Особенность Depeche Mode заключалась в том, что они были очень минималистичны. Не было ни звука, ни части, которых не должно было быть. Это было очень функционально – по факту они и не могли играть иначе из-за их простецкого оборудования. У них были только монофонические, не полифонические синтезаторы, так что они могли играть только одну ноту за раз, никаких аккордов. И они очень хорошо использовали собственные ограничения. В то время мне присылали много кассет, на которых была крайне самовлюбленная, бессвязная и плохая музыка. Здесь же все было так отстранено от самих себя, что меня и привлекло».

Ревностное, пуристское отношение Миллера к электронной музыке было частично вдохновлено минималистским подходом Kraftwerk к их массово популярным альбомам 70-х годов, *Man Machine* и *Trans-Europe Express*. Крайне редко дающий интервью участник группы Ральф Хаттер как-то сказал: «Мы можем передать идею одной или двумя нотами. И лучше сделать так, чем сыграть сто или больше нот. С нашими музыкальными машинами больше не стоит вопрос виртуозной игры – вся необходимая нам виртуозность уже в них заложена. Поэтому мы концентрируемся в своей работе на очень прямом минимализме».

К концу 1980-го Depeche Mode насладились своей первой прессой, когда газета Basildon Evening Echo написала заметку о местной группе. Журналист заключил: «Они... могут пройти длинный путь, если кто-то попросту покажет им дорогу к хорошему портному». Флетчер подтвердил бывшие кошмары стиля: «Я носил широкие бриджи, футбольные гетры и ковриковые тапочки. Мартин мог покрасить половину лица в белый, а Винс выглядел как беженец из Вьетнама. Он тонирил лицо, красил волосы в черный цвет и носил бандану». Бойд Райс вспоминает, как впервые встретил Винса Кларка с лондонским «Bridgehouse»: «Он был похож на Люсиль Болл!».

Глава 2

Фантазирую о себе, 1981

В феврале 1981 года Стиво выпустил свой долгожданный проект мечты – *Some Bizzare Album*. Он открывается очень красивой и минималистичной песней «Sad Day от Blancmange» (очень отличающейся от их более поздних хитов «Living On The Ceiling», «Blind Vision и Waves») – это была захватывающая, эклектичная запись, выходящая за рамки монохромных, роботоподобных образов, приписываемых поп-футуризму. Наряду с Depeche Mode также появились на записи Soft Cell с их психопатической песней-мутантом «The Girl With The Patent Leather Face» (Девушка с лакированной кожей лица), The The Мэтта Джонсона, чей безымянный трек отличался чистым вокалом и параноидальной городской атмосферой. Культовый электро-музыкант из Манчестера Эрик Рандом появляется на композиции «I Dare Say It Will Hurt A Little» (Посмею заметить, будет немного больно), но многие другие исполнители были неясными и так и остались незаметными – вторичные Neu Elektrikk и Naked Lunch, например.

Крис Бон из NME сосредоточил свое внимание на депешмодовской «Photographic», описывая ее как «очень уверенную и аккуратно структурированную, с переплетенными синтезаторными мелодиями, слегка подпорченную лирикой футуристов 30-х, но спасенную постоянно вибрирующей линией мелодии».

В альбоме *Some Bizzare* доминировали некоторые музыкальные «условности» футуристической эпохи: почти вся электроника была мрачной, минималистичной и симметричной; примитивные драм-машины пропитывали песни нелепым рваным ритмом; а самопроизводство способствовало отделению разных вокалистов от общей монотонности. Как бы там ни было, этот футуристичный поп, безусловно, был совсем не похож на кричаще украшенную, но музыкально намного более обычную «Новую романтику».

«Мы были футуристами, – сказал Дэйв Гаан через несколько лет, – мы работали с людьми, которые хотели быть индивидуальностями. Вся эта тема с “Новой романтикой” подразумевала, чтобы все выглядели одинаково, какими бы яркими они не были. А футуристы были продолжением панка. Вот чему мы следовали в то время».

Даже почти двадцать лет спустя Стиво одержим связью между *Some Bizzare* и очищенной версией художественного движения, существующего с начала века. «Никто на самом деле не хотел называться футуристом. Это означало, что у тебя нет чувства юмора и ты кто-то вроде подсевшего на научную фантастику ботана». К началу 1981 года Гэри Нуман провел два года, делясь со своей публикой мрачной и тоталитарной научной фантастикой, создавая свое футуристское наследие. «Поскольку мы играли на синтезаторах, – говорил Гаан в 81-ом, – предполагалось, что мы должны странно смотреть на людей и не улыбаться». Флетчер соглашается: «Люди думали про нас – “о, синтезаторы... должно быть, они очень угрюмые”. Многие “Нуманоиды” приходили на наши выступления». Однако Depeche Mode не очень-то соответствовали этим ожиданиям. Они не были хоть сколько-нибудь научно фантастичны, и хотя Гаан был довольно статичным исполнителем, иногда оказываясь почти неподвижным из-за нервов и отсутствия опыта, при этом он никогда не казался отчужденным, отдаленным или потусторонним.

Несмотря на не самые удачные рецензии альбома, вклад Depeche Mode в *Some Bizzare* вдохновил британские музыкальные медиа на изучение группы. Бэтти Пейдж из Sound написала первую большую статью, уведя термин «футурист» от образа элегантного, артистичного и элитарного пижона. В начале 1981 она писала: «Развейте в своих головах несостоятельную версию о том, что футуристы это либо скучающие мальчишки-мумии, теребящие свои дорогие

гаджеты, либо отчаянно серьезные авангардисты, пытающиеся проповедовать Евангелие по Кафке: нынешнее появление электронных коллективов это поистине низовой уровень – множество молодых людей (и девушек) выбирают себе в развлечение не дешевые гитары, а синтезаторы и драм-машины, чтобы создавать упрощенные и мгновенные мелодии».

К тому времени, как Пэйдж взяла интервью у группы, они привлекли внимание крупных лейблов, которые искали молодые таланты в инди-секторе. Миллер вспоминает: «Вскоре после того, как мы решили сделать сингл вместе и даже до того, как он, собственно, был выпущен, группа стала высоко котироваться в прессе, и несколько лейблов приходили к ним, предлагая кучу денег. Линия, которую они гнули, всегда была одинаковой, “О, да, конечно, Mute – милый лейбл, но вы никогда с ним не прорветесь. И у него нет выходов на международный рынок”».

Depeche Mode отвергли все предложения, доверившись Миллеру, который показал себя очень проницательным проводником в карьере и музыке. Винс Кларк рассказал журналу Sound: «У нас были наилучшие шансы в Mute. Дэниел всегда хорошо относился к нам, и нам нравилось, как он работает. Мы послушали, конечно, парочку других компаний, но решили остаться с ним. Он достиг большого успеха с Silicon Teens, и мы чувствовали такой же энтузиазм по отношению к нам. У Дэниела отличный нюх на такие штуки. Он очень недооцененный человек». В свою очередь, Миллер чувствовал сильную ответственность перед группой и должен был быть уверен, что он «...сделал для них лучшее, что мог. Это также было крайне важно для Mute Recordsturned и всей этой альтернативной стороны индустрии, маленьких лейблов, которые старались не быть перемолотыми гигантами. В противном случае, мы бы закончили бесплатными A&R-менеджерами для больших брендов. Мы же хотели создать свой собственный бренд, и работать с артистами долгие годы».

По-видимому, именно твердая уверенность Кларка в том, что лейбл Дэниела Миллера именно то, что нужно Depeche Mode, сыграло основную роль в том, что они объединили свое ближайшее будущее. Амбиции единственного постоянного члена группы (остальные по-прежнему либо где-то работали, либо учились в колледжах) продолжали двигать их вперед, в то время как остальные участники были не слишком уверены или, как минимум, не слишком коммуникабельны. Уступчивый Мартин Гор был рад двигаться дальше вместе с Кларком и Миллером, но задавался вопросом: а не будь у них этого застенчивого, но решительного характера, который двигал группу именно в том направлении, остались бы они с Mute Records? «Почему мы не подписали контракт с большим лейблом? Это ведь было весьма заманчиво. Оглядываясь назад, я не могу понять, почему мы этого не сделали. Невероятное везение, что так сложилось. Вот вы можете себе представить четырех восемнадцатилетних парней с ветром в карманах, которым вдруг предлагают суммы вроде 200 000 фунтов, а они отказываются? А это лучшее решение, которое мы когда-либо принимали».

Дэниел Миллер хорошо понимал послушную природу Гора – фактически она превратилась в шутку группы: «Мартин не конфликтный человек, поэтому он позволяет событиям совершаться, даже если и не сильно этого хочет сам. Мы называли это “синдром Арсенала”. Когда мы только начали работать вместе, у нас бывали эти банальные разговорчики на тему того, кто какой футбольный клуб поддерживает. И тогда он сказал: “Полагаю, я болею за “Арсенал”. А я спросил: “Что ты имеешь в виду под своим “полагаю”?”. И он рассказал мне, что они хоть и нерегулярно, ходили на матчи с друзьями его отца, но последние пять лет, говоря по правде, ему все это не приносило никакого удовольствия. Однако он не хотел ничего говорить, поэтому продолжал ходить. В этом суть Мартина. Он не сопротивляется событиям. Для него лучше скучать каждый вечер субботы, чем расстроить кого-то, сообщив, что он не хочет идти. Вообще это очень милое качество».

Даже более демонстративный и нетерпеливый Гаан признается: «Настоящая причина того, почему мы не подписались работать с крупным лейблом, была, видимо, в том, что мы были настолько нерешительны, что возможности просто проплывали мимо нас. Дэниел Мил-

лер нам тоже, конечно, советовал не спешить, однако он никогда не подталкивал нас к тому, чтобы непременно остаться с ним. Но он говорил, что независимо от их предложения он сделает лучшее, что в его силах, чтобы дать нам аналогичное, и если мы хотим попасть с нашими синглами в чарты, то он сделает лучшее, на что способен, чтобы получить для нас и это».

Миллер быстро сообразил, что Depeche Mode были полны энтузиазма во всем, что касалось альтернативных и инди-сегментов в Mute, которые нравились всем членам группы: «Я думаю, для них было важно быть с независимым лейблом, организаторы которого были настолько близки к группе. Им хотелось быть в инди-чартах, и, в любом случае, им не нравились представители больших компаний, с которыми они встречались».

Скорость, с которой группа прогрессировала, застала их врасплох. Миллер почувствовал, что больше всего были ошеломлены Гор и Флетчер. «Дэйв и Винс были амбициозными парнями, а вот в двух других не чувствовалось уверенности. Глядя на них, мне казалось, будто я вижу обычных любителей, которые занимаются чем-то просто потому, что им это нравится. Они только-только начинали понимать, насколько хороши». Флетчер подтверждает: «Винс всегда толкал и толкал нас вперед, он был очень амбициозен. А мы с Марти люди неамбициозные. Мы – ленивые люди».

В настоящее время Гор и Флетчер работают в Depeche Mode практически индивидуальными художниками. «Но в ранние годы Флэтч был словно громкой половиной Мартина, – рассказывает Миллер. – Да, в некоем роде Флэтч и Мартин были как две половинки одного человека – они идеально дополняли друг друга. Энди закоренелый прагматик, очень честный, не избегает споров и, вообще говоря, даже любит их; Мартин же мечтательный, артистичный и избегающий конфронтации любой ценой».

В начале 1981 года пара по-прежнему работала в городе, и увольняться никто не хотел, особенно Флетчер, который не воспринимал музыку как свою профессию. Страстный Гаан был самым впечатлительным участником коллектива, но остальные относились к переменам с куда большей подозрительностью и осторожностью. Подобная осторожность позволила Гору и Флетчеру спокойно прикрывать тылы, до того момента, как они убедились, насколько успешным стал коллектив. Они доверяли советам Миллера, наслаждались атмосферой независимого лейбла, и, что особенно важно, обстановка была достаточно неформальной для них, чтобы пожать руки и присоединиться к плаванию на ранних стадиях. Миллер по-прежнему так и не попросил подписанный контракт с группой. «У нас была устная договоренность о разделении доходов 50/50 на территории Великобритании и 70/30 во всем остальном мире, в их пользу. И это была очень даже хорошая сделка для начинающей группы, – говорит босс Mute спустя почти двадцать лет. – Потенциально, они по-прежнему на тех же условиях, но контракты, которые мы имеем за рубежом, означают, что за каждую проданную запись им приходит намного больше денег. Так-то это по-прежнему наши 50/50, но, очевидно, теперь мы делим гораздо большие суммы».

Флетчер: «Мы решили зарабатывать за счет процентов. Не было никакого шанса, чтобы кто-либо из ведущих брендов обеспечил нам такую же сделку, которую дал нам Mute. Хоть и пришлось первые два года жить особо без денег, попросту потому что у нас не было большого прогресса». Какими бы у группы не были причины остаться со своим лейблом, их друг Дэрил Бамонт убежден, что это было правильное решение. «Дэни-ел превратился в их наставника. Им очень повезло найти его. Я думаю, что если бы у них был менеджер следующий по учебнику, то это означало бы для них массу давления, чтобы максимально быстро достичь высоты, как, например, было у Duran Duran и Culture Club. А потом они бы столкнулись с эффектом пирамиды – быстрый взлет и быстрое падение. Но Дэниел разрешал им принимать собственные решения, также как и делать собственные ошибки. Поэтому они выросли естественным путем. Depeche Mode были Silicon Teens в реальности. Он нашел группу, созданную им в соб-

ственной голове. И он не мыслил только на год вперед, он выстраивал намного более дальновидную стратегию».

Поняв свое ближайшее будущее, вся электронная четверка отправилась в студию Blackwing, находящуюся в секуляризированной Церкви всех Святых, что в южно-восточном Лондоне, чтобы записать песню Винса Кларка «Dreaming Of Me» как свой первый сингл для Mute. Миллер обнаружил Blackwing во время работы над своим проектом Silicon Teens, испытывая необходимость в большой и просторной студии, где бы он мог поставить и подключить все свои синтезаторы. «Большинство людей, работающих в студиях в то время, думали, что если у тебя нет ударника и гитариста, то это все не настоящая музыка, а ты всего лишь чудик со своими черными коробками, который толком и не знает, как играть, – вспоминает Миллер. – Однако Эрик Радклифф, инженер в Blackwing, моментально увлекся идеей записать электронную композицию. У него не было никакого электронного бэкграунда, но он был очень изобретательный музыкант, а также он был ученый. Если я правильно помню, кандидат наук в лазерных технологиях, или вроде того. У нас была масса проблем с синтезаторами, потому что они не были разработаны под вещи, которые мы хотели от них получить, так что Эрик нам очень помог». Фактически, в течение нескольких лет все музыканты Mute записывались в Blackwing, а в ранних восьмидесятых синти-поп артист Yazoo даже сделал реверанс в сторону Эрика, назвав свой дебютный альбом *Upstairs at Eric's* (Наверху у Эрика).

Тем временем, Миллер и Depeche Mode выбрали «Dreaming Of Me» в качестве дебютного сингла, поскольку решили, что композиция представляет собой нечто среднее между их поп-материалом и мрачными и менее мелодичными треками, которые они исполняли на концертах. «Это был очевидный первый сингл. У нас было песен двадцать к тому моменту, но Дэниел, как взгляд со стороны, помог нам выбрать. Мне кажется, это классическая поп-песня».

«Это было очень волнительно, – усмехается Миллер спустя двадцать лет. – Я очень хорошо помню свой тридцатый день рождения, потому что я тогда в первый раз увидел обложку «Dreaming Of Me», а с группой мы играли шоу в Rainbow, который диджеи и промоутеры Стив Стрейндж и Расти Иган называли “Народным дворцом”. Это был первый большой концерт “Новых романтиков”, и Стрейндж с Иганом собрали все синтезаторные группы – Ultravox, Metro, танцевальную команду Shock. А потом они пригласили Depeche Mode открывать концерт. Это было первое для группы выступление перед большой аудиторией, и многие многолетние фанаты группы утверждают, что это был первый раз, когда они их увидели. Так что очевидно, впечатление они произвели хорошее».

Depeche Mode после сыграли в Cabaret Futura, футуристском клубе Berlin-esque 16 февраля 1981 года, а спустя четыре дня в магазины прибыл сингл «Dreaming Of Me», ставший тринадцатым для лейбла Mute. Крис Бонн из NME писал потом в своей рецензии: «Несмотря на полное нарциссизма название, «Dreaming Of Me» это сладкий и непритязательный кусочек электронной прихоти, нечто похожее на творчество *Orchestral Manoeuvres In The Dark*. Тревожный вокал, запрограммированные ритм-секции и сахарная мелодия соединяются вместе на приятные три минуты». Бэтти Пейдж описала песню, как «сладкий, простой, точный и легкий синти-поп», но также выразила мнение, что группа могла бы развить собственное звучание, включив в записи живого барабанщика. Гаан отверг эту идею – не по причине пуританского ужаса истинного последователя Kraftwerk, но по куда более прагматичным причинам: «Я не думаю, что это случится в данный момент. Кассеты, которые у нас есть, звучат как настоящие барабаны, в любом случае. Я знаю, что *Orchestral Manoeuvres In The Dark* критиковали за использование драм-машин на сцене, но худшее, что они когда-либо делали, так это взяли в группу барабанщика. С тех пор все было очень плохо. Нам точно он не нужен – будет всего лишь лишний человек, кому надо платить».

Depeche Mode наслаждались прослушиванием своей записи по радио, которую запускали диджеи Питер Пауэлл и Ричард Скиннер на Радио 1, хотя пробиться в топ-75 трек смог лишь

месяц спустя после релиза. Но зато сходу занял очень многообещающее 57 место. Позже Флетчер признавался: «Наибольшее волнение, которое я испытывал, было, когда мы попали в чарты, пробившись в шестую десятку».

«Тогда это было и правда большое событие, если ты попадал в топ-75, – говорит Миллер, – тогда Woolworths покупал песню, а ты начинал получать телеграммы со всего мира с вопросом о покупке лицензии на запись».

Mute и Depeche Mode доказали не только способность их альянса пробиваться в чарты, но также заинтересовали босса американской компании, Сеймура Штайна, который в начале 80-х подписал контракт с Мадонной. Миллер уже работал с ним во время лицензирования трека «T.V.O.D.» группы The Normal и композиций Fad Gadget³ для выпуска их в Штатах. Голодный до новых записей американский босс взял привычку регулярно летать в Англию и направляться сразу в магазин Rough Trade в Ноттинг-Хилле, где он сразу спрашивал: «Что у вас есть интересного?». «Там я его и встретил, – говорит Миллер. – Я сказал ему, что у меня есть новая группа и спросил, не хочет ли он прийти на них посмотреть. Он пришел и тоже их полюбил».

Как обычно, Дэрил Бамонт работал роуди на том шоу: «Он пришел в Sweeneys, на дискотеку в Базилдоне в апреле 1981-го. Парень из Нью-Йорка, который открыл миру Мадонну. У нас – в Базилдоне! Не сказать, чтобы Sweeneys было особенно необычным местом. Это была обычная базилдонская дискотека, но их менеджер понял, что Depeche Mode это нечто стремительно растущее. Группе нравились яркие персонажи, а Штайн был тот еще бунтарь. Помню, он повел нас в китайский ресторан на ужин и рассказал кучу безумных историй о музыкальном бизнесе. Он очень любил группу и чувствовал себя вовлеченным в процесс, хотя, как только они стали большими, машина Warner Brothers стала подавливать».

Флетчер вспоминает историю с легким недоумением: «Большой американский босс, президент звукозаписывающей компании, подписавшей Talking Heads и The Pretenders, приходит в маленький клуб, вмещавший около 150 человек. У нас даже гримерки там не было, мы встречались с ним на лестнице. И он подписал нас после нашего первого сингла. Он действительно был удивительный персонаж».

В дополнение к энергозатратной сделке со Штайном, Миллер упорно работал над организацией лицензионных отношений в Европе. Он начал набирать новую базу бизнес-контактов среди людей, которые могли поделиться советом и опытом по управлению брендом, и таким образом познакомился с парнем по имени Род Бакл, который запустил крупнейший шведский инди-бренд, Sonet. «С помощью Рода я понял многое о мировой индустрии, – говорит Миллер, – мы с ним вдвоем колесили по Европе и подписывали лицензионные сделки на второй сингл группы, “New Life”».

Depeche Mode продолжили давать концерты всю весну и лето 1981-го, начиная от Технологического колледжа в Саутэнде и круиза по Темзе и заканчивая разогревом Fad Gadget в лондонском Лицее. На том шоу журналист Пол Дю Нойер заключил: «...Depeche Mode, эта группа из Базилдона, украли шоу. Три синтезатора и певец, визуально напоминающие Spandau Ballet, а на деле выдающие интересную и оригинальную музыку».

Также группа впервые выехала за пределы Южной Англии, отыграв сеты в Лидсе, Бирмингеме и Кардиффе. Свое оставшееся свободное время – за исключением безработного Кларка, который заполнял паузы, организовывая концерты для группы, – они проводили в Blackwing, записывая новые песни. «Мы подбирали время для сессий довольно странным образом, – вспоминает Миллер. – Мартин и Флэтч оба работали днем в банковской и страховой сфере. Дэйв учился в Техническом колледже Саутэнда, а Винс был на пособии. Он был очень

³ Сценический псевдоним Фрэнка Тови, влиятельного британского исполнителя новой волны, считающегося одной из «наиболее значительных культовых фигур раннего пост-панка».

важной движущей силой в группе, надо сказать. Он был тем человеком, который организовывал выступления, кто писал большую часть песен, делал аранжировки и решал, каким именно образом они будут играть. Таким же он был и в студии. У него всегда было очень четкое понимание того, какой именно он хочет слышать песню, и он всегда был уверен в себе и в правоте своей идеи. Способности Винса в управлении оборудованием также стали улучшаться».

«Я бывал в Blackwing, давая Винсу пару советов по поводу звука и помогая ему с технологиями и различными вариантами аранжировок. Потом приезжали Флэтч и Марти после работы, в своих плутоватых костюмах, и они были гораздо больше увлечены поеданием своей еды и игрой на игровых автоматах. С тех пор не многое изменилось, кстати говоря! Потом мы могли позвать Марти и попросить помочь нам с дополнительной мелодией. И, как правило, он жаловался: “О, мне точно надо подойти? Я пока занят со своими китайцами!” И потом он спускался, со своей китайской едой в одной руке и играл восхитительную мелодию другой. А когда Гаан бывал в студии, он постоянно сомневался на счет того, как музыка звучит и постоянно задавал вопросы, даже если все шло гладко». Эта уникальная поведенческая картина, с воодушевленным, но вечно сомневающимся Гааном, возбужденно сновавшим туда-сюда, пока парни упаковывали свои синтезаторы, рассеянная безучастность закрытой компании Флэтча и Гора продолжается на протяжении всей их карьеры.

К моменту выхода «New Life» в июне 1981-го Depeche Mode дали почти 50 концертов и стали хитом в чартах, однако Гаан отмечает, что «у нас не было уверенности, когда «New Life» только вышла. Песня была радостным танцевальным поп-треком с бессмысленной, даже ребяческой лирикой». «Песни Винса странные, потому что они ничего не значат, – сказал Гор в свое время. – Сперва он ищет мелодию, а потом просто нанизывает на нее слова, подходящие по ритму».

«Dreaming Of Me» уже привлекла внимание индустрии к коллективу, но летом 1981-го Depeche Mode стали полноправными поп-звездами. На той же неделе, на которой Ричард Синеер устроил группе сессию на Радио 1 (включая песни Винса Кларка «Boys Say Go!» и «Photographic», а также две вещи Гора – «Big Muff» и «Tora! Tora! Tora!»), «New Life» попала в британский чарт. За следующий месяц композиция взобралась на 11-е место, позволив группе впервые попасть в чарт Top Of The Pops. «Все было в порядке, – вспоминает Флетчер о прорыве на телевидение. – Но сперва я чувствовал себя придурком. Стоишь себе такой, нажимаешь на клавиши, делаешь вид, что ты играешь, и поешь в микрофон, который не включен. Спустя какое-то время думаешь: “Боже, что я тут делаю, я выгляжу кретином в глазах миллионов людей!” Но потом мы привыкли к этому. Теперь это просто забавно».

Когда 15-недельный график «New Life» подошел к концу, а продажи остановились на уровне 500 000 копий, Гаан покинул свои художественные курсы в колледже. Говорят, что необходимый эго-импульс к этому решению певец получил, когда его преподаватель из колледжа отправил его за рабочей практикой в центр Лондона. Пока фронтмен мыл окно универмага, он обнаружил себя в центре внимания толпы девушек. В любом случае, полмиллиона копий оказались достаточным доводом и для ультра-осторожных Флетчера и Гора, которые уволились со своих работ в банке и полностью сосредоточились на группе.

В 1981 году Depeche Mode выглядели и вели себя как обычные соседские парни, обсуждающие подводку для глаз, и не пытались изображать из себя молчаливых, модных и недоступных денди. Как рассказывает один новообращенный фанат, Стив Сазерленд из Melody Maker, четверо мальчиков больше были похожи на «...добрых щенков, одинаково как за чаем с вашей бабушкой или целуюясь в клубе». «В них не было ничего элитарного, – говорит Миллер, который был “изгнан” из Blitz Стивом Стрейнджем из-за недостатка лоска. – Я понимал, что элитизм был важной частью для определенной клубной культуры, но мне это не нравилось. “Депеши” были поп-группой. Много из музыки “Новых романтиков” было говном, поскольку

это был всего-лишь фейковый Боуи – куда больше рока, чем попа. Я же был заинтересован в электронике и не собирался идти на компромиссы с использованием рок-динамики».

Базилдонские корни группы также отделяли их от более уверенной сцены Лондона, Бирмингема и даже Лидса и Шеффилда, где аура арт-подполья крутилась вокруг The Human League, Cabaret Voltaire и Soft Cell. «Я думаю, что большинство других синтезаторных групп были из городов с более раскрученной клубной культурой, – заключает Дэрил Бамонт. – Базилдон же всегда ошибочно считался прессой чем-то более похожим на шутку, чем на город».

«В Англии люди вообще помешаны на своем происхождении, – говорит Миллер. – Классовые различия для всех важны. Ты из Манчестера, ты из Бирмингема... и намного круче, если ты из Манчестера, чем из Бирмингема, и хрен его знает почему. Я думаю, что у Базилдона была устоявшаяся картинка, которая не очень-то соответствовала действительности. Я полагал, что это уютный деревенский городок, а на самом деле это оказалось достаточно тяжелое место».

В отличие от своих отчужденных или заведомо ироничных синтезаторных соперников Depeche Mode были очаровательно наивной поп-группой. Гаан как-то объяснял журналисту: «Мы – P.U. Ну, знаешь, поп и ап». Кларк же его поправлял: «Правильнее говорить U.P. – Ультрапоп!» Критики реагировали на них так, как и предполагал Дэниел Миллер изначально, – на основе Silicon Teens выросла подростковая поп-группа, использующая новые технологии без тяжелой научно-фантастической атмосферы или арт-помпы. Стив Сазерленд с энтузиазмом сказал: «Черт, почти самая совершенная поп-группа ублажала два этих уха весь сезон. Они представляют собой комбинацию знаний и наивности, достаточно обученные, чтобы играть по правилам, и достаточно гениальные, чтобы их нарушать».

С конца 1980 по 1983 год британская музыка проходила через изобретательный период, когда водевиль, ирония, юмор, амбиции, инновации, технологии и мода сразу сочетались в некоторых фантастических поп-звездах и песнях – и все с предусмотренным чувством неизбежного устаревания. Одной их типичной и экстремальной трансформации той эпохи можно считать группу Adam and The Ants, перевоплотившихся из типичных панков в щегольски одетых индейцев для своего первого хита «Dog Eat Dog», закончивших мейкапом в белую полоску, двумя барабанщиками и попав в гламурную ловушку своими песнями. Годом позже Адам Ант сознательно подвел итог своей креативной аффектации строчкой из своего хита 81 года «Prince Charming»: «В осмеянии нет ничего страшного».

Также удивительно было и в мае 1981-го, когда андеграундная электронная группа The Human League неожиданно пере-открыла себя в роли остроумной «электронной АББЫ», а певец Фил Оукли открыто обсуждал свои меркантильные амбиции: «Я наношу мейкап просто потому, что люди больше слушают наши записи, если я наношу мейкап. По тем же причинам я ношу идиотски длинную с одной стороны стрижку. Это трюк, и если он необходим для того, чтобы люди слушали вас, значит это именно то, что вам надо делать. Чем больше людей вы сможете привлечь, тем лучше. Но сразу предупреждаю – проколотые соски это проблема. Теперь мне звонят маленькие девочки и спрашивают, как им сделать также».

Из всех пост-панковских групп, кто стремился к успеху после долгих лет бедности, The Human League совершили самый радикальный переход. Практически в одночасье медиа решили, что это нормальный подход, сосредотачиваться на сиюминутных продажах записей, не задумываясь о будущем, особенно когда все эти новые коллективы смогли выжать что-то продуктивное из всего панка, самопровозглашенной профпригодности, и, казалось, отдавали себе отчет в собственной недолговечности (эта идея позднее была разрушена их регулярными камбэками в 90-х). Продюсер The Human League Мартин Рашент, который сыграл определяющую роль в формировании их классического альбома *Dare* 1981-го года, объяснил это новое отношение, когда «любой способен», появлением новых технологий: «Оборудование было великим уравнилителем, уничтожающим все это виртуозное дерьмо».

В 1981 году Soft Cell устроили настоящий прорыв, записав кавер-версию гимна северного соула (музыкальное движение, возникшее в Великобритании в 60-х), песню «Tainted Love». О записи написали в NME, охарактеризовав ее как «превосходную – функциональные текстуры электропопа встряхивают и создают формы, вызывающие грусть по забытому жанру...».

«Tainted Love» взобралась на первую строчку чартов, превратив Марка Алмонда в поп-звезду неудачников: «В школе я не был крутым и выживал лишь за счет того, что веселил людей. Меня всегда интересовали неудачники, люди, которым приходилось бороться, чтобы выжить... Среди аутсайдеров я чувствую себя как дома». Музыкальному обозревателю Мэри Харрон нравилась готовность Soft Cell обнажать свои слабости, и, подводя итог, она написала: «После всей идеи “Новой романтики”, этому пониманию крутости, построенной на аккуратных и выверенных образах, Алмонд вдохновлял, всегда оставаясь в образе себя. Как правило, он капитально проваливался, но ему было наплевать. А поскольку он действительно был поп-звездой, он придал некоего гламура самой неудаче. Видео на сингл «Bedsitter» рассказывало о том, как можно было видеть скомканную разбросанную одежду на полу, грязные чашки и миску с кукурузными хлопьями, а потом просто пойти на танцы и забыть обо всех этих образах: реальность одинокого и грязного подростка и миф о клубной жизни, оформленный, как достижимая мечта».

Миловидность и юношеское упрямство Soft Cel, известие о найме The Human League двух простецких девушек из Шеффилда на бэк-вокал, серьезность голосов OMD и невинный синти-поп Depeche Mode были ярким контрастом восторженному стремлению «Новых романтиков» к богатству – от утверждений Стива Стрейнджа о том, что он всегда чувствовал себя «отличающимся и авангардным» до заявления Саймона Ле Бона, говорившего, что лучшее в известности – это возможность хоть 24 часа в сутки есть копченого лосося.

Эта пропитанная потом атмосфера была идеальной для обычных подростковых амбиций Depeche Mode, и в июне они записали новый, заразительно цепляющий трек – «Just Can't Get Enough». Релиза, тем не менее, пришлось ждать до осени, так как «New Life» еще четыре месяца продержалась в чартах.

После завершения работы над новой композицией, группа отправилась в небольшое турне по стране, заскочив в клубы в Брайтоне, Манчестере, Лидсе и Эдинбурге, где они лицом к лицу столкнулись со своими фанатами, представляющими смесь из «Новых романтиков» и горстки поклонников поппа. Дэрил Бамонт: «До их первого альбома, *Speak and Spell*, это было непонятно, но потом всплыло, что их обожает молодежь, очень молодая аудитория. В 1981 они все еще были крайне популярны среди всей этой тусовки “пост-Студии 21”».

Дэниел Миллер добавил себе еще одну должность к боссу звукозаписывающей компании, менеджеру, продюсеру и другу – он также отправился с ним в тур. «Когда я начинал, я был водилой, тур-менеджером и звуковиком», – смеется он.

В августе Depeche Mode появляются на обложке номера NME, фотографию для которой снял Антон Корбайн, сфокусировавшись не на Дэйве Гаане, а на человеке, стоявшем за ним, из-за чего сам Гаан получился размытым. «Я был очень разочарован, – говорит Гаан. – Я вроде как был на обложке, а вроде и нет. Грубовато с его стороны. Я помню, как это фото занимало все мои мысли. Я думал – “вот же подонок! Он снял меня для обложки, и абсолютно не в фокусе!”». Интервью, взятое Полом Морли, показывало новый феномен поппа с интеллектуальным и оптимистичным уклоном, однако бросалось в глаза отсутствие в нем «депрессивного» Винса Кларка. Тихий и немного странный автор песен группы держал свои мысли при себе, но позже рассказал, что испытывал клаустрофобию внутри рутины успешной карьеры. «Я потерял энтузиазм. Мы превратились в продакшн-машину, и это пугало меня. Техника улучшалась, методы улучшались, наша игра улучшалась, но я обнаружил множество вещей, которые не давали нам экспериментировать. Мы были так заняты, каждый день что-то происходило, не было никакого времени просто даже оглядеться по сторонам, поиграть для себя».

Это было опасное время для четырех молодых базилдонских парней, поскольку музыкальная индустрия все еще не воспринимала их всерьез, относясь к ним больше как к некой причуде – их поклонник Нил Фэррис проделал отличную работу, обеспечив их синглам место в дневное время на радио, но он не собирался выстраивать их авторитет. Музыкальная пресса наслаждалась их невинностью, которая, разумеется, не могла прожить долго, и Дэниел Миллер был настроен доказать, что у Mute может быть по-настоящему хитовая поп-группа. «Да, возможно они слишком часто давали интервью и появлялись на телевидении, – заключает он, – но это сложно. Mute был молодым лейблом, а участники группы по-прежнему были тинейджерами. К сожалению, к ним приклеился этот образ подростковой поп-группы, который так никуда и не делся в этой стране».

7 сентября Depeche Mode выпустили свой третий сингл «Just Can't Get Enough», который тут же занял самое высокое в карьере группы на тот момент место в чарте – 8-е. Ультра-поп композиция быстро стала любимой у фанатов. Однако на каждого критика, который размышлял о юной страсти трека, находился другой, считавший, что синглы Depeche Mode становились уж слишком веселыми и детскими. Сани из Record Mirror суммировала это альтернативное мнение, когда написала следующее: «...очень приятная и бодрая, задорная и очень близкая к раздражению».

19 сентября Depeche Mode сыграли на благотворительном концерте Amnesty International в Лондоне, а после впервые отправились в тур по Европе. Небольшие гастроли включили в себя четыре города: Гамбург, Амстердам, Брюссель и Париж. Внешний вид музыкантов – рубашки в оборку, обильный макияж – побудили европейскую прессу заранее наречь их группой «Новых романтиков». «Должно быть, мы дали 39 интервью, – вспоминает Гаан, – Нас спрашивали, были ли мы участниками движения “Детишек из “Блитца”, после чего прямо напротив наших идиотских фотографий в дурацкой одежде и с макияжем им приходилось писать опровержение этой теории с наших слов». Но что самое важное – в туре отношения между некоторыми участниками серьезно накалились. Миллер вспоминает: «Пропасть между Винсом Кларком и остальными стремительно увеличивалась. Дошло до того, что они попросту не разговаривали друг с другом».

Дэрил Бамонт вспоминает, как своенравный, но неразговорчивый автор песен сообщил ему о своем намерении в первый день стартующего английского тура группы: «Не думаю, что кто-то удивился, когда Винс решил уйти, – говорит Бамонт. – Винс стал очень тихим за несколько месяцев до того, как покинул коллектив. Smash Hits обычно делали флекси-диски для своих обложек, но Энди и Март были в отпуске, поэтому Винс просто пришел и записал такой диск сам, с Дэйвом на вокале. Помню, как Флетч сказал: “Не думаю, что Винс нуждается в нас”. По-моему, он просто был счастлив делать все по-своему.

У Винса не было коллективного менталитета, в то время как остальные чувствовали себя частями одной группы. Ему нравилось уединяться и тратить на проект свое время самостоятельно. Винса трудно понять. Это забавно, поскольку всех трех оригинальных членов Composition of Sound можно было перепутать, поскольку с ними было в принципе сложно сблизиться. Не знаю, не думаю, что тут дело в Базилдоне, скорее как-то связано с церковью или типа того».

Флетчер: «Винс был важен для концепции группы. Без него мы бы не знали куда идем. Он был движущей силой. На самом деле это странно. Я не думаю, что он когда-либо сожалел об уходе. Думаю, он чувствовал, что может все это делать сам. И это правда, он мог».

По словам Миллера, никто не думал, что группа распадется. «Все, кто был близок к их окружению, знали, что Мартин был по-настоящему хорошим сонг-райтером. Даже в треках Винса его мелодические вклады были очень хороши. Они уже уволились со своих работ, у них была в активе парочка хитов, так что было очевидно, что сдаваться никто не собирается. Мартин писал песни, а Флетч взял на себя многие роли, которые раньше “играл” Винс – организа-

ционная сторона вопроса и т. п. Все это важно, поскольку они были на Mute, у нас всего-то было три или четыре группы, поэтому они были крайне важны для нас. И ребята были очень оптимистично настроены и точно знали, что именно хотят делать».

На первый взгляд решение Миллера и Depeche Mode двигаться дальше, после потери музыканта, написавшего все хиты группы, выглядит несколько опрометчивым. Это был крайне конкурентный период в британской поп-музыке, когда захватывающие новые группы появлялись чуть ли не каждую неделю – как пример Teardrop Explodes, ABC, Culture Club, The Associates, Simple Minds, Japan, The Cure, Ultravox, Visage, Wham! и Spandau Ballet. «Оглядываясь назад, я думаю, что нам, возможно, стоило обеспокоиться несколько больше, чем мы тогда сделали, – вспоминает Гор. – Думаю, что это одна из прелестей молодости. Запаникуй мы, возможно, нас бы и не было здесь сегодня».

«Винс, наверное, слегка удивился нашей спокойной реакции, – заключает Флетчер. – Но мы были заранее готовы к такому повороту – атмосфера в группе давно стала хуже некуда. Мы троим и Винс сам по себе. Ему казалось, что мы стали общественной собственностью. Ему не нравилось то, что происходило с Depeche Mode, не нравилось ездить в туры и быть знаменитым».

Было принято всеобщее решение молчать об уходе Кларка до конца тура по Англии осенью 1981-го. «Винс заранее нам сообщил о своем уходе. Но мы все вместе решили поначалу об этом молчать, так как мы вот-вот должны были заключить сделку с американской Sire Records, и нам не очень-то хотелось огоршить их новостью о том, что мы лишились главного сонг-райтера».

31 октября, все еще с Кларком в составе, группа отправилась в свой первый тур по Британии в поддержку своего предстоящего дебютного альбома *Speak and Spell*. В качестве разогревающей группы на всех аншлаговых концертах выступил электро-поп дуэт Blancmange, который также был на альбоме Стивом *Some Bizzare*. Несмотря на замалчиваемое решение Кларка уйти, Дэрил Бамонт настаивает, что все участники общались с ним, как ни в чем не бывало. «Они устойчивые парни. Решили: “Ок, он сваливает, но это никак не мешает нам оторваться и хорошо провести время всем вместе”».

Бамонт, который работал роуди в туре, вспоминает публику, приходящую на концерт, как «...ту еще смесь. Были и некоторые молодые фанаты, но была также и старая непотопляемая гвардия, потому что это были выступления в клубах вместе с еще одной группой, которая также частенько выходила на сцену в полночь. На многих концертах существовало возрастное ограничение, 18 и старше, например, в клубе Top Rank в Бирмингеме». У Флетчера была собственная теория несоответствия возрастов той аудитории, которая покупала их записи, и той, для которой они выступали на концертах: «Не думаю, что поездка в тур играла важную роль в том, что мы делали. Мне кажется, большая часть людей, которая покупала наши записи, никогда не ходила на живой концерт, и никогда туда не пойдет. Они лучше будут разглядывать фотографии в журналах».

Фронтмен, харизматический Дэйв Гаан, на сцене пытался устроить эффектное зрелище, хотя это воспринималось негативно, поскольку сравнивалось с безудержным рок-н-рольным поведением, понимание которого придет позже. У команды не было четкого представления о том, как они хотят преподать себя. Они были плохо одеты, такая адская смесь из отживших свой век прибаамбасов “Новых Романтиков” и дешевого барахла с центральной улицы. К тому же усугубляла положение неподвижность синтезаторов на сцене (в противовес гитарам), которая ограничивала их как шоуменов. Гари Ньюман решил эту проблему сильно насыщенным световым оформлением и холодным языком тела. The Human League использовали диапроекторы для создания хаотичных образов за ними, а Kraftwerk построили своих собственных роботов. «Мы больше не делаем фотосессий, – объяснял Ральф Хаттер из Kraftwerk в поздних

70-х. – У нас есть механические болваны, точные копии нас самих. Они сделаны из пластика и более устойчивы к фотографии».

Depeche Mode были не единственной электронной группой, испытывающей трудности с соответствием музыки и имиджа, – Энди МакКласки из OMD, который был больше похож на молодого учителя географии, чем на поп-звезду, признавался: «Наш внешний имидж – абсолютная неразбериха. Мы выглядим как кучка придурков, только что подобранных на улице».

Свободное от сцены время Гаан и Гор проводили со своими подругами, Джоанной и Анной, которые помогали по мере сил и возможностей – Джо начала заниматься фан-клубом, а Анна работала в рекламном магазине. Дерил Бамонт, только что окончивший школу, был теперь их полноправным администратором во время гастролей, создавая очень дружелюбную и тесную атмосферу за сценой. Все участники тура испытали настоящее чувство потери, когда Винс Кларк отыграл свой последний концерт с группой 16 ноября в клубе The Lyceum в Лондоне. Как только шоу закончилось, единоличный автор всех песен ушел, обернувшись и махнув на прощание рукой.

В ноябре Mute выпустила дебютный альбом группы. «Это был еще один волнующий период, – говорит Миллер. – Как только запись вышла, у нас появился наш первый офис, и я расширил штат сотрудников до трех или четырех человек. Территориально мы расположились на площади Сеймур в Вест Энде». *Speak and Spell*, заявленный как спродюсированный Depeche Mode с продюсером Дэниелом Миллером, поднялся до 10 места и оставался в чартах 10 недель. Он включал в себя 2 хит-сингла – «New Life» и «Just Can't Get Enough», плюс треки, которые были наиболее любимы публикой в живом выступлении группы. Нелепая обложка с изображением лебедя была не особо удачна, но зато она помогла группе отличиться от своих поп-конкурентов, которые предпочитали оклеивать свои пластинки собственными фотографиями.

У фотографа Брайана Гриффина была парочка известных обложек в конце 70-х и в начале нового десятилетия, включая *Armed Forces* Элвиса Кастелло, *Look Sharp* Джо Джексона и *Soldier* Игги Попа, а также фотографии на альбом для Teardrop Explodes, Echo & The Bunnymen и Devo. «У меня был агент, и он снимал помещение в магазине на Площади Сеймур, – вспоминает Гриффин. – У агента был первый, второй и третий этажи, и однажды он пришел ко мне и сказал, что на нижний этаж въехала маленькая звукозаписывающая компания, и им требуется сделать дизайн обложки для одной из своих групп. Поэтому все, что мне надо было сделать, это спуститься на один лестничный пролет, а там встретиться с Дэниелом и еще парой человек. Это была очень маленькая компания. Я поговорил с Дэниелом, встретился с группой и составил себе первое впечатление. Встреча была очень забавной, потому что они казались такими безразличными. Никаких эмоций – им, казалось, все было по барабану. Но чем дольше я работал с ними, тем более эмоциональными они становились. В общем, я сделал обложку в своей студии в Роттерхит. Бог его знает, почему я впихнул этого лебедя в целлофановый пакет. Понятия не имею. Их реакция была неоднозначна».

«Это было ужасно, – сказал Гаан вскоре после релиза альбома. – Парень, который сделал это, Брайан Гриффин (он также делал обложки Echo и The Bunnymen), когда объяснял свою идею, говорил: “...Представьте лебедя, плывущего в воздухе, будто скользящего по стеклянному морю”, и это звучало клево. А на деле – дурацкий лебедь в целлофановом пакете! Предполагалось, что это будет выглядеть мило и романтично, а получилось попросту комично».

Отзывы о *Speak and Spell* были в основном положительными, ну и с Sounds, которые написали про «модные ритмы электро-диско вперемешку с незатейливыми мелодиями мальчукового ансамбля и вихрем нео-народных синтезаторов для создания незамысловатого поп-суфле». Melody Maker писали: «Столь очевидно яркий, так ясно сверкающий новой жизнью, странно, что они не выжгли глубокие танцующие тени на стенах». Пол Морли из NME исследовал несколько глубже: «Depeche Mode взяли сверкающую, поверхностную, внешнюю, предска-

зуюмую ПРЕЛЕСТЬ “тинбопа” – пассивные образцы Slik, свежее хвостовство Bay City Rollers – и залакировали все это умом и наглостью. Они привнесли интеллект в жвачку». Record Mirror поставили им высший балл, пять из пяти, охарактеризовав альбом как «обаятельное, нахальное ассорти навязчивых танцевальных мелодий, приставучих и коротких, каким и должен быть лучший поп». Но автор статьи особо выделил мрачную «Photographic», как один из основополагающих моментов альбома, заявив, что та похожа на Ньюмана в лучшем проявлении, но все же еще лучше. Все те же зловещие нотки – как музыкальные, так и лирические, но под быстрый танцевальный бит вместо серьезности, которую Газза всегда наносил блестящей кистью».

Speak and Spell получился очень жвачным и наивно звучащим, но там есть скрытые намеки на команду, желающую провести более глубокое исследование музыкальной области и темы. Винс Кларк добавлял настроенческий симметричный электро-поп «Photographic» и «Puppets», а также мечтательную «Any Second Now» к тому более мрачному направлению, выбранному раньше, но важнее было, что Мартин Гор, проявившийся в «Tora! Tora! Tora!» и великолепной инструменталке «Big Muff», указал путь к будущему Depeche Mode. *Speak and Spell* также вмещает чистый электронный звук их живых выступлений, мешая чистоту Kraftwerk с тинейджерскими поп мелодиями.

Дэниел Миллер специально акцентирует внимание: «Мы никогда не использовали полифонические синтезаторы для создания звуков, поэтому все должно было быть четко выстроено. Мы чувствовали, что с электронной музыкой ничего специально делать не надо, и я до сих пор в это верю». Хотя, пусть даже так это и было, через пару лет Дэйв Гаан открещивался от альбома. «Когда я слушаю песни из *Speak and Spell*, мне становится стыдно, хотя тогда мне казалось, что они суперские!».

В декабре 1981 года Mute официально объявила об уходе Кларка. Как только тур закончился, между Кларком и группой быстро поселилось чувство неприязни, поддерживаемое агрессивными и конкурентными характерами Гаана и Флетчера. «Это ни в коем случае нельзя было назвать дружескими отношениями, – говорит гиперактивный, эмоциональный Гаан. – Обе стороны имели кучу претензий. Так продолжалось около года, пока все не сошло на нет. А пока не закончилось, было много подлости».

В то же время группа поместила объявления на последней полосе Melody Maker, дословно: «Известной группе требуется музыкант, умеющий играть на синтезаторе, возраст – до 21 года». Их первый американский тур был намечен на январь 1982 года следом за синглом «Just Can't Get Enough», который активно крутился в американских клубах, поэтому им нужен был кто-то, чтобы играть вживую партии Кларка. У них при этом не было намерения брать постоянного человека. Одним из клавишников, пришедшим на просмотр, был 22-летний Алан Уайлдер из Хаммерсмит, что в западном Лондоне.

Родившийся 1 июня 1959 года, он был не только старше других участников коллектива, он был к тому же из более либеральной среды, из среднего класса. «Молодежь Хаммерсмита не такая бунтующая, как в Базилдоне, хотя мои родители не были ни богатыми, ни бедными. В школе я обычно оставался в тени. Мне нравились только музыка и языки». К моменту окончания начальной школы St. Clement Danes Grammar School в возрасте 11 лет он играл на фортепьяно и флейте и скоро стал членом школьного и духового оркестра. «Мои родители хотели, чтобы их дети имели музыкальное образование. Один из моих братьев пианист и аккомпанирует исполнителям всех жанров, второй – учитель музыки в Финляндии».

«После окончания школы в 1975 году я все время был без работы. Родители посоветовали мне попытаться устроиться в какую-нибудь звукозаписывающую компанию. По-моему, мне отказали раз сорок. В конце концов, я стал мальчиком на побегушках в одной студии (Студия DJM в Лондонском Вест-Энде), где встретил своих кумиров на тот момент – The Rubettes. Еще я играл в маленькой софт-рок группе под названием The Dragons. Потом я переехал в Бристоль, чтобы иметь возможность больше репетировать. Еще играл в различных джазовых

и блюзовых коллективах, включая ресторанную группу Real To Real. Какое-то короткое время я провел в одной из групп новой волны Daphne & The Tenderspots (он называл себя тогда Алан Нормал), которая выпустила один сингл «Disco Hell»». После этого Уайлдер присоединился к группе Hitmen (чей солист Бен Уоткинс покинул ее, чтобы основать Juno Reactor), отыграл с ними несколько концертов и увидел объявление в Melody Maker.

Веселый и остроумный Уайлдер признается: «По правде говоря, до того, как я присоединился к Depeche Mode, я ничего не знал об электронной музыке. Среди тех, кто приходил на прослушивание, большинство были их фанатами, и я думаю, что именно мою индифферентность по достоинству оценили Дэйв, Эндрю и Мартин. К тому же я мог начинать выступать с ними прямо сразу. Единственное, что я помню о той репетиции, это то, что на них на всех были шерстяные свитера из Marks and Spencer. Они были невероятно застенчивы. Мартин и до сих пор такой, но тогда он был просто невыносимо застенчив. Он заставлял тебя чувствовать себя крайне некомфортно просто потому, что он сам так себя чувствовал».

«В прослушивании были свои сложные моменты. Я – некто из среднего класса, а они все были парнями из “рабочих”. В музыкальном плане мне казалось, что они играют чуть наивно, но в этом была своя прелесть. А я еще и находился в своего рода безвыходной ситуации и в то время готов был принять абсолютно любое предложение».

Уайлдер также отметил роль Дэниела Миллера, как вдохновителя и защитника: «Дэниел очень чутко относился к любому решению, которое принимали Depeche Mode в те дни. Еще даже до того как я пришел на прослушивание, у меня сначала состоялась встреча с ним – так было у всех претендентов. Он устроил начальный просмотр, и только после этого мне было разрешено прийти на прослушивание. Из тех двоих, кого они пригласили прийти повторно, не подумал бы тогда, что они сами выберут меня. Процедура была такая: они в первую очередь выбирали по возрасту – около двадцати, потом Дэниел попросил нас двоих прийти еще раз, а у того другого парня была парочка песен, которые очень понравились Дэниелу, и мне казалось, что он решил, что тот второй малый подходит им больше. Наверняка, Дэниел видел, что я был из совершенно другой среды, но он еще и видел, что у меня было музыкальное образование. Как бы то ни было, не думаю, что группа когда-либо обсуждала это решение. Они просто думали, что он может играть партии Винса и он выглядит нормально, берем. В общем, Дэниел позвонил мне и сказал, что я получил работу, хотя было кристально ясно, что они намеревались использовать меня только в туре».

Миллер: «В итоге осталось только двое, и, мне кажется, что лично я симпатизировал другому парню, но они сказали, что хотят Алана, поэтому я сказал – ну и ладно. В конце концов, ведь мы хотели всего лишь найти клавишника для живых выступлений. Мы же не искали постоянного члена группы. Я думаю, что Алан относился к ним слегка пренебрежительно, потому что все их песни он мог играть одной рукой. Но это работало, да и нам не пришлось его учить чему-либо».

«Когда я присоединился к группе, мне совершенно не нравилась их музыка, – признается Уайлдер. – Зато Мартин, Дэйв и Энди были отличными ребятами, поэтому я решил перекачаться с ними несколько месяцев. Я никогда об этом не пожалел...», – невозмутимо говорит он.

В конце 1981 года трое оставшихся участников группы вернулись в Blackwing для записи нового сингла «See You» – без Кларка или Уайлдера. Миллер заявляет: «Это был первый трек, который мы записали без Винса. Мартин принес эту запись, и она была очень сырой – просто мелодия, запрограммированная на синтезаторе Casio, и Мартин, отбивающий такт ногой. Вся песня была как на ладони, но не было никакой идеи ни насчет аранжировки, ни насчет звука. Это так отличалось от Винса, который имел намного более четкое представление о том, чего он хотел, но зато атмосфера в студии была возбужденной и очень позитивной. Никто и не сомневался даже насчет того, следует продолжать дальше или нет».

Глава 3

Ухожу в тишине, 1982

Алан Уайлдер отыграл свое первое выступление за Depeche Mode в клубе Crocs в январе 1982 года, незадолго до объявления дат американского турне. «Там еще был Дэрил Бамонт, – вспоминает клавишник. – Он всегда был с ними, с тех самых пор, как они начали выступать в Crocs в своих брюках-гольфах и с тонной талька на голове. Помнится, он по-прежнему выглядел лет на 12. В те дни он и Дэйв были практически неразлучны».

Тем временем, Миллер подал документы на визы в американское посольство и столкнулся с неожиданной проблемой – отметка о судимости Дэйва Гаана не вызвала затруднений, зато у Алана Уайлдера оказалась судимость за кражу в магазине, о которой он умолчал на собеседовании. «Когда мне было 17 или 18 лет, у нас с подружкой не было ни гроша, поэтому мы украли немного еды в магазине, и нас поймали», – признается он 20 лет спустя.

Однако вопрос был улажен, и 22 и 23 января группа отыграла два шоу в Ритце в Нью-Йорке. На обоих концертах было большое количество публики благодаря успеху «Just Can't Get Enough» и протекции Сеймура Штайна, который в то время был важной фигурой на американской музыкальной сцене. *Speak and Spell* полностью вышел в Америке весной 1982 года, попав на 192 строчку в Billboard Top-200. Тем не менее, их ждал неоднозначный прием американских музыкальных критиков, которые по-прежнему находились под сильным влиянием «динамики рока». Trouser Press был одним из американских музыкальных журналов, которым резали слух искусственная прозрачность и незатейливые поп-мелодии а-ля Kraftwerk: «Depeche Mode используют формулу коммерческой песни с практически непогрешимой точностью. Три минуты могут показаться приятными, но больше – уже заставят вас искать кнопку выключения. Простая, предсказуемая звуковая палитра (только синтезаторы) лишь делают рекламу многоинструментальной музыке».

Они вернулись в Англию ко времени релиза своего четвертого сингла 29 января 1982 года. «Она действительно вся такая приторно-сладкая», – говорит Гаан о песне. Гор: «Это была первая “настоящая” песня, первый образец чистого электро». Хотя «See you» не является одной из их лучших песен, она была жизненно важна для группы и добралась до 6 строчки – их высшее достижение в чартах на тот момент, достигнутое без помощи Винса Кларка, который предлагал им новую песню «Only You» уже после ухода. Тем не менее, Depeche Mode вернули ее назад, решив, что она неотличима от предыдущих треков. Кларк ушел разобиженный и позже успешно использовал ее для своего нового проекта Yazoo.

Изумив наблюдателей столь быстрым выпуском своего самого успешного на тот момент хита, Depeche Mode столкнулись с трудным переходным периодом. Искусные переменческие клавишные партии с трудом находили соответствие с ужасно банальной тинейджерской лирикой. Кроме того, поп-новобранцы еще не определились ни насчет того, как преподать себя самих, ни как преподать свою музыку. Они переметнулись от костюмов к свитерам Marks & Spencер и коже. На одной фотосессии они были даже в белой одежде для крикета с битами в руках. Худой, долговязый и рыжеволосый Флетчер вспоминает: «После 1982 года мы снова начали выглядеть более обыденно. То, в чем мы выступали на сцене, более или менее соответствовало тому, что мы носили в обычной жизни. Одной из наших главных проблем всегда было то, что у нас не было определенного имиджа. Нас обвиняли в вычурности, когда мы пытались делать то, что не наше по определению, но когда мы вели себя естественно, нас обвиняли в том, что мы сливаемся с толпой. Самый лучший имидж в мире у Pink Floyd, потому что они на самом деле группа без лица».

Другой проблемой было идеологическое расхождение в лагере коллектива по поводу использования доступных тинейджерских журналов и детского телевидения и растущим желанием выстроить карьеру группы через серьезные еженедельные журналы, такие как NME и Melody Maker, и более взрослые музыкальные программы. Дэниел Миллер назначил на роль пресс-атташе Криса Карра, который занимался также Siouxsie and the Banshees и The Associates. Карр был осведомлен об имидже Depeche Mode, хорошо выраженном в памфлете панк-поэта Attila the Stockbroker, охарактеризовавшего их как гладкую и прилизанную музыку в своем стихотворении «Nigel Wants to Go and See Depeche Mode». «Я с презрением относился к большинству их ранних синглов, – говорит Карр, подтверждая тем самым общее мнение привлеченных сотрудников, работающих с группой. – Как группа они были абсолютно бесцветны. Depeche Mode были совершенно не уверены ни в том, кто они есть, ни в том, кем они хотят быть. Они были бесцветны как коллектив, потому что сказать, что Дэйв был бесцветен сам по себе как личность, будет неправдой! Тем не менее, был такой момент после ухода Винса, когда мы внезапно осознали, что все-таки что-то же у нас есть, и что если мы не возьмем все под строгий контроль и не будем уделять этому достаточно внимания, то потеряемся. Мы начали искать штамп одобрения у NME. Но ведь с другой стороны был и Нил Феррис, и ротация на Radio 1, которые твердили: “Поп, Поп, Поп”».

Как признается Гор, у них самих было очень мало понимания и контроля над своим имиджем: «Когда в 1981 вышел *Speak and Spell*, мы были молоды, мы были наивны, у нас не было идеи! Изо дня в день нас приглашали на телевидение, у нас брали интервью в прессе, и тогда мы думали, что должны соглашаться на каждое предложенное интервью и в принципе не особо заботились о том, как мы выглядели. Мы были еще детьми, вы понимаете? Нам понадобилось много времени, чтобы осознать, что же, собственно, происходит на самом деле и как следить за собственным имиджем и тем, что мы говорим».

Алан Уайлдер вспоминает некоторые из ранних появлений на ТВ с неприкрытым ужасом: «Съемки в Алтон Тауэрс были просто чудовищны, – убежден он. – Мы должны были кривляться под одну из наших песен, одновременно шляясь по парку, засунув руки в карманы. И мы все были отвратительно одеты. Я бы сказал, что это худший момент в истории Depeche Mode».

Под впечатлением от недавнего успеха в Топ-10, в феврале группа начала репетиции для второго тура по Великобритании. «В этом туре Дэниел принимал самое деятельное участие, – утверждает Уайлдер, который начал узнавать больше о синтезаторах и электронной музыке от основателя Mute Records. – Он записал много различных звуков для *Speak and Spell*, потом эти звуки были переписаны на пленку для тура. Дэниел программировал их. Обычно мы репетировали в Blackwings, где у нас был четырехдорожный магнитофон и два микрофона, мы прокручивали пленку и играли на трех синтезаторах. Мартин единственный говорил мне, какие партии я должен играть. Выглядело это следующим образом: “Так... Винс обычно играл эту партию, поэтому, наверное, тебе тоже лучше играть ее”. Вот, собственно, и все, чем я занимался в первом туре».

10 февраля 1982 года DM отправились в тур, предварительно дав выступление в программе «In Concert» на Radio 1 в Кардиффе. В этот раз гастроли, состоявшие из 15 концертов по всей Великобритании, включая два полностью распроданных шоу в Хаммерсмит Одеон, сопровождались массовой подростковой истерией. Гаан, на долю которого выпало быть основным объектом внимания, не по своей воле прошел обряд посвящения в кумиры неуправляемых подростков, случайно оказавшись с ними один на один в Лондонском Камдэн Пэлэс: «Я был практически разорван на части. Было на самом деле страшно. Когда я вошел, меня сразу окружили, и кругом были люди, тянущие меня, разрывающие мою одежду, хватающие меня за волосы – я был так напуган, что убежал и спрятался в туалете. Я вообще не хотел оттуда

выходить. Думаю, что тот раз был одним из моих худших воспоминаний – те детишки меня чуть не убили».

Уайлдер: «Отдача фанатов в том туре была просто потрясающая. Мы выходили на сцену и играли наши в общем-то незамысловатые мелодии, а аудитория требовала еще и еще, поэтому я всегда знал, что быстро выступление не закончится». Приглашенный музыкант впервые получил возможность для более глубокого общения со своими новыми коллегами, ведь на запись «See You» он допущен не был. «В том туре все подружки сопровождали нас, – вспоминает он. – К концу тура Дэйв уже сильно смахивал на упитанного щенка, потому что он и его девчонка Джоанна обычно сидели отдельно и были завалены грудой пакетиков с всевозможными чипсами и шоколадками, в которых с удовольствием копались. Когда я встретил их впервые, вся команда пребывала в фазе шерстяных свитеров. Я тоже был тихим, неконфликтным и очень милым, но все-таки более практичным». Дэрил Бамонт вспоминает с усмешкой: «Алан тоже был падок на свитера, а еще у него был дурацкий, длиннющий шарф а-ля Доктор Непредсказуемость, который мы все ненавидели. Поэтому мы его выкрали и выкинули».

«Нелегко было вписаться в эту компанию, – сказал Уайлдер (уже без шарфа) почти два десятилетия спустя. – Честно говоря, сейчас я думаю, что мне это в общем-то и не удалось. Они были очень тесно связанным единым целым, и в какой-то степени до сих пор такими и остались – по крайней мере, Мартин и Флетчер. Со своей особой атмосферой, дети рабочего класса, которые в школу ходили вместе, они были очень близки, но несколько не от мира сего». Бамонт: «Алан был из этих новых хиппи, выросших в Хаммерсмите. Я имею в виду, что он ходил в престижную школу, например. Он просто не был таким, как все в Базилдоне. Ему казалось, что мы недостаточно взрослые. Помнится, у нас было выступление в Лицее, мы приехали туда, а ничего не было подготовлено, поэтому пришлось сочинять на ходу, а толпа в зале ревела “Что это за шайка малолетних придурков?” И я не думаю, что Алан когда-либо смог понять нас до конца. Но я также не думаю, что это тревожило его настолько, чтобы он не смог смириться с нашим искаженным менталитетом».

Наблюдательный выходец из восточного Лондона также подметил странную атмосферу команды, к которой он только что присоединился: «У Флетча и Мартина были очень странные отношения, которые я даже не знаю, как правильно описать. Они как Лорел и Харди. У меня всегда было ощущение, что роль Флетчера – это быть другом Мартина, рупором его интересов. Они неразлучны. Не думаю, что Мартин мог бы быть в Depeche Mode без Флетча, а роль Флетча заключалась в том, чтобы быть там ради Мартина. Он необходим, потому что Мартина действительно трудно выносить. Не поймите меня неправильно, мне очень нравится Мартин, он во многих отношениях прекрасный человек, но он не показывает свои настоящие чувства. Он невероятно застенчив, только если не пьян – тогда он преобразается полностью. С ним можно говорить о его чувствах, но если у него есть какая-нибудь проблема, он никогда не скажет, что случилось, а будет просто сидеть с несчастным выражением на лице. И тогда только через Флетча можно выпытать, что же произошло: вот в этом-то и есть полезная функция Флетча как выразителя интересов Мартина. Мартину трудно общаться, и я никогда не чувствовал себя полностью комфортно рядом с ним. Я не думаю, что узнал его за все это время. Я даже не думаю, что у нас с ним когда-либо получилось нормально поговорить».

«Я думаю, что Март и Флетч завязят друг от друга, – подтверждает их старинный школьный друг Дэрил, – хотя по разным причинам и до разной степени. Они очень преданы друг другу, и мне кажется, что для других членов команды это должно было быть порой даже странно, потому что получалась некая группировка внутри группы».

Уайлдер: «Дэниел Миллер также достаточно непростой человек для понимания. Написав песню «Warm Leatherette», когда он еще назывался The Normal, он создал людям четкое представление о том, каким он должен быть, а он, естественно, был полной противоположностью – этот большой, шаркающий, всегда взъерошенный парень, – и это Дэниел. Он похож на тех,

кто сидит с кепкой на железнодорожной платформе. И он был тем самым наставником и отцом для других. Он во многом был путеводной нитью, не манипулируя, но присматривая за ними. Поэтому все мои дела с ребятами сначала проходили через Дэниела, и какое-то время я не слишком часто разговаривал с другими членами команды напрямую. Естественно, мы общались во время тура, но перед выступлением такие вещи как: какие песни будут исполняться, что мне надо надеть и так далее, – я узнавал от Дэниела. Это было действительно странно, и то чувство отдаленности присутствовало достаточно долго. Собственно, сам Дэниел тогда сказал мне: “Что же, на самом деле ты не понадобишься им в студии при записи второго сингла”».

«Наиболее открытым из них всех был Дэйв. Дэйв мог часами навзрыд рассказывать о своих чувствах. Он – полная противоположность Мартину. С Дэйвом я мог общаться и разговаривать намного лучше, чем с Мартином или Флетчем, потому что он более приветливый и открытый человек. И какие бы другие недостатки у него не были, это привлекало к нему. И еще к тому же он очень веселый, чего люди порой не замечают в нем. Он блестящий мимик, весьма достоверный – не устно, но визуально. Он доводил нас до колик, изображая Тони Хадли из Spandau Ballet. Или он мог изображать нашего барабанщика Нила Ферриса так, что мы валялись в истерике. Нил обычно носил брюки безумных расцветок или очень узкие джинсы, как диджей Radio 1 Питер Пауэлл. У него была привычка очень энергично подпрыгивать при ходьбе, и Дэйв блестяще копировал его. Поэтому мне кажется, честно говоря, что общаться с Дэйвом у меня получалось лучше, и еще я думаю, что у нас обоих были некоторые проблемы с Флетчем, поэтому с этой стороны мы выступали единым фронтом».

К тому моменту отношения Дэйва Гаана с нервным Флетчером перешли в статус, когда дружеское подшучивание резко менялось на неподдельное раздражение. Как говорит Дэниел Миллер: «Это правда, что даже сейчас Дэйв и Флетч безудержно спорят друг с другом. Обычно это пустая болтовня ни о чем или непонимание. Причем достаточно часто они все же согласны друг с другом. Я был свидетелем некоторых бурных обсуждений, где они оба спорили до хрипоты и только потому, что единственный способ, которым они могут общаться, – спорить. К примеру, идет общее собрание группы и уже через несколько секунд они готовы наброситься друг на друга. С самого первого дня между Дэйвом и Флетчем существовало напряжение, но это все не настолько критично, потому что иначе они не работали бы до сих пор вместе. Если вы спросите их, о чем они спорили, то они, наверняка, и не вспомнят даже, как и то, кто спор выиграл. Чем дальше, тем более осторожны они в том, чтобы избегать конфронтации. Мы стараемся избегать потенциально опасных ситуаций, чтобы они не переросли в конфликт, но все же 18 лет спустя они еще ссорятся».

В конце тура группа отыграла закрытое шоу в своем старом прибежище Bridgehouse, о котором присутствовавший там обозреватель Melody Maker Пол Колберт отозвался так: «Сцена была оформлена бумажными полотенцами из туалета. Неряшливая одежда, истоптанная обувь – вот характеристика обслуживающего персонала». Организатор концерта Терри Мёрфи хотел заплатить группе за выступление 1000 фунтов, но команда настояла, чтобы эти деньги пошли на реконструкцию и восстановление паба.

Их первый европейский тур открылся концертом в Рокола, Мадриде, 4 марта 1982 года, затем последовали выступления в Стокгольме, Гамбурге, Ганновере, Берлине, Роттердаме, Оберкорне, Париже и Мехелене. Кроме того, они отыграли два шоу на Нормандских островах. После их выступления в Париже на стадионе Le Palace они два с половиной года не приезжали с концертами во Францию. «Они такие недружелюбные здесь. Я уверен, что это связано как-то с нашим названием, – сказал Дэйв Гаан. – Я, например, тоже не очень хотел бы часто видеть группу с названием “Для вас, женщины”». Анна Бернинг, позже работавшая с немецким лейблом команды Intercord, вспоминает, как молодая синти-поп группа впервые приехала в ее страну. «Они привлекли внимание немецкой прессы песнями типа «Just Can't Get Enough». Наш музыкальный журнал для подростков Bravo сразу схватился за них и напечатал очень

много статей. Все время, пока я росла, к ним относились только как к тинейджерской поп-группе. Их хорошо принимала модная молодежь, но, пожалуй, это была вся их аудитория».

Алан Уайлдер: «К нам постоянно обращались с просьбой об интервью журналы типа Bravo. Паршивые фотографии и прочий хлам. Немецкая рекорд-компания в основном делала все то же самое, что и Нил Феррис в Англии, другими словами, извлекала выгоду отовсюду, откуда это было возможно». В следующий же месяц после европейского тура DM без Алана Уайлдера возвратились в студию. «Я прекрасно понимаю, что они не хотели, чтобы со стороны это выглядело, как если бы они нашли замену Винсу, – говорит осторожный Уайлдер. – Они хотели показать всему миру, что они могут делать все сами, без него. Я понимал это, но все же был разочарован».

26 апреля Depeche Mode выпустили следующим синглом легкую «Meaning of Love», утвердившуюся на 12 месте. Хотя позиция в чартах и была достаточно весомой, однако вновь образованный дуэт Винса Кларка с местной девушкой из Эссекса Эльф (Элисон Мойет) достиг 2 места с «Only You» – той самой песней, от которой отказались DM. Естественно, для Кларка это было бальзамом на сердце, а для его бывшей команды – занозой в заднице, особенно, когда СМИ начали раздувать эту тему в межгрупповое соперничество. The Face поместили обзор обоих синглов, подводя итог: «Depeche Mode стоило бы извлечь урок из этого...» В довершение всего, «Meaning of Love» звучала как блеклая подделка песен Винса Кларка, ведь Гор этой песней попытался смягчить переход к его более меланхоличному стилю. Прибавить к этому неразбериху в коллективе и незащищенность перед Базилдонской тусовкой – и нет ничего удивительного в том, что в 1982 году группа на некоторое время затаила чувство обиды против своего бывшего автора песен. «Происходило ярко выраженное соперничество между ними, и я хотел быть честен по отношению к каждому, – говорит дипломатичный Миллер. – DM делали отличные записи, также как и Yazoo. Если присмотреться к этому периоду повнимательнее, то можно увидеть, что несколько лет я не подписывал контракт ни с какими другими группами с того момента, как я начал работать с Depeche Mode, и до того, как я подписался с Birthday Party в 1983 году. Я не мог работать больше ни с каким исполнителем, потому что у меня не было на это ни времени, ни сил – все было потрачено на команды, с которыми я уже работал. Хотя проблемы были, ни одна из сторон не доводила ситуацию до открытого конфликта. Никто не сказал: “Ну что ж, если эти будут записываться на Mute, то мы уйдем”, или что-нибудь в этом же роде. Никогда ситуация не была настолько напряженной».

Несмотря на это, весной 1982 года Гаан заявил: «Винс сделал пару реклам и записал несколько джинглов... Нам тоже предлагали записать рекламу для Tizer, но мы не захотели». В другом случае он был уже не столь резок: «Мы все считаем, что Yazoo действительно хорошая группа, честно. Мы ходили на их выступление в Dominion в Лондоне и впечатления остались самые лучшие, особенно понравилось оформление сцены. Мы иногда сталкиваемся с Винсом в коридорах Mute, но вряд ли эти встречи можно назвать дружескими. Ну, к тому же он постоянно допоздна работает, нет возможности куда-нибудь вместе сходить после».

Дэрил Бамонт: «Я думаю, здесь имела место обыкновенная мальчишеская зависть. Никто не хотел, чтобы Винс провалился, но DM хотели продать больше пластинок, чем он. Хотя в то время они соперничали абсолютно со всеми. Помню, у нас было выступление в ICA, пришел Дэниел и сказал Дэйву, что сингл Soft Cell «Tainted Love» поднялся на 1-е место. Дэйв сказал тогда: “Да, блин, завидно”».

Тогда же, окруженный спокойной и по-домашнему уютной атмосферой, созданной Джоанной, Дэйв Гаан решил свести татуировку с руки и стереть тем самым следы своего бурного юношеского прошлого. Это было полным кошмаром. Крис Карр вспоминает: «Тогда мы стали называть Дэйва “Человек-хот-дог”, потому что он сводил ее лазером. Все было сделано крайне неаккуратно и выглядело так, как будто на него положили раскаленный утюг. Это ознаменовало начало того периода, в течение которого Дэйв не выкурит ни сигареты и не выпьет ни

капли алкоголя. Он стал мистер Чувствительность. Мартин и Флетч будут напиваться и делать абсолютно все, что захотят, а Дэйв, иногда отводя меня в сторонку, будет проникновенно говорить: «Вот дураки. Я прошел через это все, когда был ребенком»».

7 мая 1982 года Depeche Mode отправились в короткое турне по Америке и Канаде, отыграв 8 дат в клубах Нью-Йорка, Филадельфии, Торонто, Чикаго, Ванкувера, Сан-Франциско, Пасадены и в Рокси, Лос-Анджелес. Дэрил Бамонт, как и прежде исполняя роль администратора, вспоминает: «По-прежнему вокруг группы была большая шумиха. За нами стояла могущественная рекорд-компания, и когда мы приехали в Штаты, вся группа была настроена очень оптимистично относительно своих перспектив». Тем временем, кожа на руке у Гаана пошла пузырями из-за занесенной инфекции, поэтому ему приходилось выступать с перевязанной рукой, что, естественно, не могло не отразиться на зрелищности выступлений, поскольку он был единственным подвижным участником группы.

Все трое участников начального состава группы провели остаток лета в студии Blackwing, записывая второй альбом Depeche Mode с Дэниелом Миллером и студийными техниками Джоном Фраером и Эриком Рэдклиффом. Это дало лишний повод для переживаний и без того изрядно расстроенному Алану Уайлдеру: «Я был страшно расстроен из-за того, что меня отстранили от его записи, учитывая, что с начала года я ездил в туры и выступал с ними, и они рассчитывали на мою помощь после его релиза».

16 августа свет увидел шестой сингл «Leave in Silence», который оказался тревожным звонком, не добравшись выше неприлично низкого 18 места. Тот интроспективный стиль, в котором песня была написана, не оправдал надежд команды на закрепление успеха, однако с творческой точки зрения оказался существенным шагом вперед по сравнению с «Meaning of Love». Мартин Гор: «Мы все верили в этот сингл – пожалуй, даже слишком сильно». Соответственно, цифры продажи сингла оказались удручающими. «Очень редко бывает, что удастся поймать особое настроение при записи сингла, но как раз на этом у нас получилось, – сказал довольный Гаан. – На «Leave in Silence» было все: и мелодия, и звук, и настрой – буквально все. Это одна из моих самых любимых песен». Также он добавил: «Релиз «Leave in Silence» был своего рода авантюрой. Ее практически не ставили на радио по сравнению с нашими предыдущими песнями. Да, она плохо продавалась, но в том числе и из-за того, что ее мало крутили. Радиостанции не считали ее синглом, а просто треком с альбома». Песня собрала немало критики, особенно со стороны Пола Веллера, который заявил: «Более мелодичные звуки издает даже мой зад».

Новый альбом *A Broken Frame* был выпущен 27 сентября и поднялся на восьмую строчку хит-парадов. Стильная обложка была вновь создана Брайаном Гриффином и была значительно лучше, чем на *Speak and Spell*. «По поводу нее велись жаркие споры, – говорит фотограф. – У меня была помощница по интерьеру, и она нашла это пшеничное поле в Хертфордшире, на самом восточном краю Центральных графств. Мы решили сделать фото в духе реалий Советского союза. Эта обложка имеет свою собственную судьбу. В конечном итоге она появилась на обложке журнала *Life* в январе 1989 года и была названа лучшей фотографией десятилетия».

Флетчер, пусть худой, зато громкий, заявил, что *A Broken Frame* «... намного тяжелее предыдущего альбома, не такой легкомысленный и попсовый». Немногие сегодня рискнут назвать альбом «тяжелым», однако это странная, поразительная запись, в которой есть как обычные, неприметные поп-мелодии типа отталкивающей «A Photograph of You», так и загадочные, как «My Secret Garden». Частично проблема была в том, что Гор был захвачен врасплох внезапным уходом Кларка, поэтому альбом состоял из песен, написанных Мартином в течение нескольких последних лет – «See You» и «A Photograph of You» были написаны еще в подростковом периоде. Природная предусмотрительность группы вылилась также в незаметную смену стиля после того, как главный автор песен практически ушел в самоволку. Дэниел Миллер понимал, что альбом не настолько отличается от *Speak and Spell*, чтобы публика

поняла, что уже другой человек пишет песни: «Мартин написал «Meaning of Love», пытаюсь быть в рамках жанра поп, в то время как «Leave in Silence» – это классическая песня Мартина Гора. «Photograph of You» – настоящая поп-песня, а «Shouldn't Have Done That» более пессимистичная, и я думаю, что людям понадобилось немного времени, чтобы осознать, написание каких песен является для Мартина естественным».

Depeche Mode действительно использовали новые звуки, для чего пришлось слегка отступить от чистой синти-музыки их дебютного альбома. «На новом альбоме много ударных, – восторгался Энди Флетчер, – причем таких, которые еще никто не делал, плюс звуки марша и все в этом роде, но ничего нельзя назвать инструментом в классическом понимании». Гаан добавляет: «На записи присутствует саксофон, но его практически невозможно различить. Он записан на заднем фоне и звучит, будто это вообще слон». Дэниел Миллер: «DM всегда окружают мифы, которые абсолютно не соответствуют действительности. Например, что они стали использовать гитары только при записи последних двух альбомов. Впервые гитара была использована на *A Broken Frame*. Их отношение к музыке строилось на ими самими придуманных правилах, даже при том, что они их часто нарушали. И если у тебя другой подход к созданию музыки, то тогда она становится невзрачной и как у всех. Мы создавали свое звучание, а не клонировали другие записи».

Отзывы об альбоме были самые разные. Крис Беркхэм, сам того не подозревая, раскрыл свои консервативные пристрастия в музыке, написав статью в *Sounds*: «Главной проблемой Depeche Mode является то, что крайне сложно написать поп-песню, используя для ее создания только синтезаторы и исключая прочие инструменты. Причина, по которой Yazoo, если оценивать ближайших конкурентов, умудряются делать свои песни успешными и на более высоком профессиональном уровне, нежели просто “приятная мелодия” это то, что тяжелый синтезаторный ритм теряется на фоне вибрирующего вокала Элисон. Голос Дэвида Гаана служит инструментам – с трудом проталкиваясь, всегда подчиняясь и никогда не приказывая – вместо того, чтобы раскрыться на фоне блестящей плоскости синтезаторов».

NME были более оптимистичны: «Что можно оценить, так это их развивающуюся выразительность, их растущий артистизм, выразительные песни Мартина Гора, песни, которые крепко соединяют народную мудрость и метафизику исчезнувшего Винса».

Тем не менее, Стив Сазерленд из *Melody Maker*, будучи фанатом первого альбома и синглов с него, высмеял эту попытку дальнейшего развития: «*A Broken Frame* звучит как детская одержимость, которой пытаются прикрыть безразличие... тексты повзрослели от бесшабашно веселых до бесконечно пугающих, но скучные слова «Leave in Silence» так же, как и несерьезные из «Just Can't Get Enough» – это же просто слова, и ничего более».

Несколько лет спустя после выхода альбома, когда прошло достаточно времени, чтобы все обдумать, Дэйв Гаан признал: «Я думаю, все мы понимаем, оглядываясь на то, что мы сделали, что *A Broken Frame* – наш самый слабый альбом. Определенно. Он очень-очень прерывистый. И очень плохо спродюсирован». Альбом, естественно, не достиг коммерческого успеха *Speak and Spell* ни в Великобритании, ни на международном рынке. «Я осознаю, что мы не были бы здесь сегодня, подпиши мы контракт с мейджором, – говорит Гор, признавая ценность терпения Миллера и его отеческого отношения к группе. – После первого успеха *Speak and Spell*, *A Broken Frame* оказался для нас периодом затишья. В принципе, не происходило ничего особенного, но не происходило и ничего обнадеживающего, и я думаю, что нас настиг бы синдром “неудачного второго альбома”, а потом третий альбом доконал бы нас окончательно».

Тем не менее, их фанаты оказали сильную поддержку во время осеннего тура по Великобритании, 20-дневного марафона, в который вошли два выступления в Лондонском Хаммерсмит Одеон в октябре. Хотя публика по-прежнему состояла в основном из восторженных девочек-подростков, Энди Флетчер, заводила на сцене, также обнаружил группу особенно лихих фанатов. «Эти парни считали нас крутыми, вроде электронной версии Angelic Upstairs, – гово-

рит он. – Такие люди стоят под дверьми гримерки: “Эй, Энди”. И тебе приходится общаться с ними со своим великолепным кокни-акцентом. Потом ты уходишь, а вслед несется: “Да, нормалек. Держись, чувак”. А потом надо общаться с маленькими девочками, с которыми надо быть особенно вежливым, потому что они напоминают твою младшую сестренку».

Прямо перед Рождеством 1982 года пресс-релиз Mute объявил, что Уайлдер присоединяется к команде в качестве ее полноценного участника. «Мне позвонил Дэниел, – вспоминает Уайлдер. – Думаю, что ребята посчитали тяжелым трудом самим сообщать хорошие новости. Впрочем, как и плохие».

Глава 4

Снова время строить, 1983

«Get the Balance Right» – первая песня, в записи которой участвовал Алан Уайлдер как клавишник (он также написал b-side «The Great Outdoors») – вышла 31 января 1983 года. Ее характеризует мягкий вокал и меланхолия в сочетании с танцевальным электронным ритмом. Гаан объяснил, что песня «...рассказывает людям о том, что надо идти своей дорогой. Она также задевает тех, кто хочет отличаться от других, просто чтобы казаться особенным. Нужно найти правильный баланс между нормой и безумием».

Сингл добрался до 13 места, изначально попав в чарты на 32 позицию. Вряд ли это можно считать успехом даже на фоне провального *A Broken Frame*. Присутствие группы в чартах с самого начала года было преднамеренным шагом со стороны Дэниела Миллера, который был сильно заинтересован в преодолении случившегося кризиса. В любом случае, Мартин Гор предпочитает долго писать одну великолепную песню, чем много плохих за то же время, поэтому эта песня была единственной. Возможно, из-за отсутствия других альтернатив группа не была уверена в качестве «Get the Balance Right», и их сомнения усугублялись мыслью, что надо продолжать развиваться и искать новый стиль. Сингл стал еще одним треком, записанным в Blackwing той же командой – Миллер, Рэдклифф и Фрайер, хоть и на новом цифровом оборудовании. Мартин Гор признался несколько лет спустя: «Вообще-то это наша наименее любимая песня. Записывать ее было просто адом. Я ненавижу ее, хотя я же ее и написал». Энди Флетчер: «У нас было много проблем, это был своего рода промежуточный период между переходом на новое оборудование, вот так все и получилось».

Тем не менее, 12" ремикс пользовался популярностью у чернокожих американских диджеев, которые крутили ее электронную версию в ночных клубах Нью-Йорка, Чикаго и Детройта. Недружеские отношения с британской прессой были еще более усугублены некоторыми резкими комментариями, в частности, Джон Джилл из Time Out написал: «Я частенько удивляюсь, зачем вообще Господь печется о Depeche Mode». Тем не менее, Sounds были более близки к истине, когда заявили, что «безголосый металл и просачивающиеся синти-пузыри создают прекрасную обертку для блестящей поп-песни».

В поддержку *A Broken Frame* команда отправилась в еще один американско-канадский тур, но, несмотря на промоушн со стороны K-ROQ и клубов, приезд коллектива оказался мало заметным фактом ввиду отсутствия шумихи в прессе.

Однако после этого тура были даны концерты в Азии, которые произвели большое впечатление на группу. В Гонконгском аэропорту Кай Так музыкантов окружили около 500 фанатов, которые чуть не снесли их. В следующие несколько дней они столкнулись лицом к лицу с совершенно иным образом жизни. Гаан был шокирован видом молодых юношей и девушек, предлагающих себя за деньги в Бангкоке: «Где-то начиная лет с 10, я отчетливо помню все, что казалось мне неправильным. И вдруг я увидел то, что еще хуже, чем все, что видел до этого, – людей, просящих милостыню, и маленьких детей, подходящих к нам в отвратительной, грязной одежде, предлагающих себя или протягивающих ладони за едой. Когда насмотришься на все это, начинаешь понимать, насколько всем нам повезло».

Как только они прилетели домой, Гор начал писать новые песни, пока воспоминания об Азии были еще свежи в памяти. «Он написал очень много песен следующего альбома буквально за пару недель после той поездки, – вспоминает Уайлдер. – Казалось, они были придуманы все вместе и сразу. Было совершенно очевидно, что все эти загадочные места типа Бангкока сильно повлияли на мировоззрение команды».

Энди Флетчер также все более вживался в роль того, кто «соединяет разные концы нитей» в повседневной работе Depeche Mode. У группы не было ни менеджера, ни подписанного контракта, но работа была организована таким образом, что они могли спокойно функционировать и без этого. У них был Дэниел Миллер – друг, которому доверяют, советник, продюсер и босс выпускающей компании; стабильное и постоянно растущее окружение друзей и знакомых, которые хотели помогать им. Даже глава американской звукозаписывающей компании Сеймур Штайн помогал им с самого начала. Флетчер не был ни администратором группы, ни ее финансовым директором (как его представляли в прессе в течение следующих нескольких лет), но он единственный принимал участие в ежедневной работе: встречался с их агентом Нилом Феррисом и бухгалтерами, договаривался о бронировании номеров в отеле, он даже изучал карты дорог и разрабатывал самые короткие маршруты для тура. Таким образом, он делал все, что надо, чтобы Depeche Mode продолжали работать как абсолютно независимая группа, хотя при этом его музыкальный вклад в общее дело значительно уменьшился. Он участвовал в обсуждениях и предлагал различные идеи, но перестал записывать партии для альбома, во многом потому, что Алан Уайлдер играл на синтезаторах гораздо лучше, чем кто-либо другой в группе.

Когда парни вернулись в Британию, чтобы начать работу над следующим альбомом, они решили поменять стиль путем смены технологии, студийной команды и рабочей обстановки в студии. Осмотревшись вокруг, Миллер и компания решили записывать новый альбом, имя которому дали *Construction Time Again*, в Garden – студии Джона Фокса в Шордитче. «Мне позвонил Дэниел, потому что хотел записывать новый альбом Depeche Mode в Garden, – говорит Фокс. – Я предложил им поработать со студийным техником Гаретом Джонсом, поскольку он имел уже раньше дело с электронной музыкой. В начале 80-х маленькая черная коробочка вводила в ступор большинство студийных техников, потому что они не знали, как обращаться с синтезаторами».

Нервный и гиперактивный Гарет Джонс, который впервые столкнулся с электронной музыкой при записи *Switched-on Bach* Волтера Карлоса, вспоминает: «Я работал с Джоном Фоксом над его альбомом *Metamatic*, когда он решил вложить деньги в покупку магнитофона, микширующего пульта и организовать студию на складе в Шордитче. Я не участвовал в финансовой стороне вопроса, но помогал ему организовать процесс. На тот период я был его лучшим техником. Каким-то образом об этом прослышали в Mute. Тогда это была очень маленькая звукозаписывающая компания, которая работала в основном в студии Blackwing в южном Лондоне. Depeche Mode определенно искали другую обстановку, надеясь, что это поможет им сделать качественно новую запись, и они пришли посмотреть на студию. Естественно, им нужен был техник, а в те дни было не так-то легко найти студию со своим персоналом. Когда Джон представил мне группу, я особо не проникся. Для меня они были просто очередной коммерческой группой, чьи хиты крутили радиостанции, которые я не слушал».

Расположение студии Garden в восточном Лондоне около рынка Спайтелфилдз переместило участников коллектива в заброшенный, индустриальный район, который уже был источником вдохновения для одного из отцов-основателей индустриальной музыки – детище Some Bizarre – Throbbing Gristle. Ведомые харизматичным альтернативным секс-гуру Дженезис П. Орридж, Throbbing Gristle играли смесь хаотичных металлических и чистых электронных звуков в подвале заводского складского помещения на самой окраине Хакни Филдз. В помещении, которое в средневековье служило темницей для больных чумой, было полно металлического мусора от старых производств, который группа использовала для создания своей музыки. Чуть ниже на той же улице в Шордитче засели Depeche Mode с магнитофоном, исследуя окрестности в поисках труб и металлолома для создания интересных ритмов и фонов для нового альбома.

Kraftwerk популяризовали внедрение обыденных звуков в музыку в своем хите ранних 70-х «Autobahn». Несмотря на это, у команды из Дюссельдорфа был все же другой подход, нежели у Throbbing Gristle, поскольку они создавали «идеализированную» версию мира вокруг них. Они выставили записывающий магнитофон из окна Фольксвагена Ральфа Хаттера во время поездки по немецкому автобану, а потом вернулись в свою студию Kling Klang, чтобы воспроизвести то же самое на синтезаторах. Хаттер: «Можно сначала послушать Autobahn, а затем выйти и проехаться по автомагистрали. Тогда вы обнаружите, что ваша машина – это музыкальный инструмент. В контексте подобных идей можно обнаружить такие, в которых полно интересных задумок. Это целая философия жизни, вытекающая из электроники».

В своем альбоме *Trans-Europe Express* 1977 года Kraftwerk продолжили изучение взаимоотношений человека и современных машин через путешествие на механизмах – в данном случае на поезде. Хаттер: «Нас завораживает движение [поездов], а не статичные или неподвижные ситуации. Вся динамика индустриальной жизни или, иными словами, современной жизни. Мы действительно рассказываем о своих ощущениях, о жизни, какой она нам кажется. Даже самое возвышенное слово не существует отдельно от каждодневного существования, это вовсе не другая планета, это здесь, на Земле, все происходит».

Тем не менее, именно Throbbing Gristle ввели термин «индустриальная музыка» после осознания того факта, что их непосредственное окружение полностью моделирует их звук. Орридж: «Когда мы закончили свою первую запись, мы вышли на улицу и сразу же услышали проходящие поезда, работу маленьких мастерских под сводами железнодорожных мостов, токарных станков и электрических пил и внезапно подумали, что ничего такого особенного мы на самом-то деле и не создали, а просто неосознанно воссоздали свое окружение».

Были и другие обоснования для использования Орриджевского слова «индустриальный», которые найдут отражение в определении Мартином Гором названия альбома Depeche Mode 1987 года *Music For The Masses*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.