

ДЕЙВ ТОМПСЪН

РОДЖЪР УОТЪРС



ЧОВЕКЪТ ЗАД
СТЕНАТА

 ciela

Copyright © 2013 by Dave Thompson

This edition was arranged through the Robert Lecker Agency, Inc.

© Коста Сивов, превод от английски

© Дамян Дамянов, художник на корицата

© Миро Златев и Евгени Димитров за агенция „Булфото“, фотографии на корицата

© Сиела Норма АД

София • 2018

ISBN: 978-954-28-2590-6

ДЕЙВ ТОМПСЪН

РОДЖЪР УОТЪРС

ЧОВЕКЪТ ЗАД СТЕНАТА

Превод от английски Коста Сивов



ОПИТ ЗА ПРЕДГОВОР

Вероятно много от бъдещите читатели на тази книга са се питали в мечтите си какво ли би било да си купиш билет за концерт на Николо Паганини, да бъдеш поканен на бал, където някъде зад кулисите, сврян в ъгъла, забавлява гостите Моцарт, или да видиш как пръстите на Лист или Скрябин хващат по 11 тона на пианото, при положение че нормалната човешка ръка физически може да обхване осем.

Е, ако се опитаме да се абстрахираме от ежедневието си и погледнем отгоре и отстрани – същото е усещането да си съвременник на четиримата от The Beatles, (да гледаш над 70-

годишните Кийт Ричардс, Рони Ууд и Мик Джагър от Rolling Stones, да слушаш или четеш музикалната (и вече Нобелова – най-последно!) поезия на Боб Дилън. Същото важи за гения, описан в тази книга, разделил живота си между две епохи и – слава богу – напълно непредвидим в бъдещите изненади за нас.

Роджър Уотърс е посветил целия си живот на преодоляването – на проблеми, страхове, музикални клишета и политически прегради. Роден през Втората световна война и израснал със и в следвоенните британски страхове, гигантски предразсъдъци, кастови разделения, омраза, недоимък (все пак в английски стандарти, извинявайте, български читатели), създаден като обикновено момче в пределно тесногръда среда, той успява с гигантски скокове да се издигне (понякога и с лакти, много нахалство и безочие) до основен композитор на Pink Floyd, група, обожествявана от няколко поколения по света, а и даже – вероятно от поне едната половина на Луната, казано на шега, в алюзия с поредния за времето си „най-добър“ албум, после – надминат няколко пъти със следващия такъв.

Влязъл в Pink Floyd на мястото на „лудия гений“ Сид Барет, постепенно Уотърс от „резервния играч“ в състава, с помощта на гигантските си талант, егоизъм и ексцентричност, успява да подчини колегите си, да се наложи като основен (а накрая и единствен) композитор, певец, продуцент, аранжор, финансист в групата, като междуременно уволни и наеме като сесийни музиканти половината от безработните ѝ членове.

За всеки среднестатистически човек на земята в XX век албумът The Wall се равнява на Вагнеровите опери, 9-тата симфония на Бетовен или Abbey Road на The Beatles.

Влиянието на Уотърс и „неговия“ Pink Floyd върху околния свят далеч надхвърля музикалното преклонение. Заклеймените в текстове от Уотърс персонажи като Тачър, Бегин или Горбачов, в съзнанието на младите хора от началото на XXI век са полузабравени исторически изкопаеми, а героят на тази книга продължава да пълни стадиони за по 80–100 хиляди души, без значение от възрастта, религията, пола или цвета на кожата на своята аудитория.

Съгласни с него или не, той винаги провокира. На своето представление на The Wall в София неотдавна, на финала с огромни букви в мултимедията си той изписа „Оставка!“.

Роджър Уотърс доказва за пореден път, че духовните водачи на свободата още съществуват и са между нас, понякога с мъничко, помагайки ни да прогледнем за ценностите си!

За всичко останало – на страниците на тази прекрасна книга.

Явор Недев

ПЪРВА ЧАСТ

*Традициите на всички мъртви поколения тежат
като кошмар в съзнанията на живите.*

ПОЛИТАНЕ

The Wall е първият солов албум на Роджър Уотърс.

Той така и не казва това на бандата, защото все по-често има усещането, че такава не е останала. Последното турне на Pink Floyd, в което групата представя албума си *Animals* в Европа и САЩ, завършва, меко казано, доста напрегнато, след като на последното участие в Монреал, Канада, китаристът Дейвид Гилмор не е на сцената за биса, клавиристът Ричард Райт признава, че този албум не е сред любимите му, а барабанистът Ник Мейсън се е оттеглил от всякакви решения и дела.

Самият Уотърс се чувства раздвоен – от една страна, се наслаждава на разточителния живот, който успехът на Pink Floyd му позволява да води, но от друга, ненавижда компромисите, които този успех изисква от него – раболепниченето в индустрията, задоволяването на очакванията на публиката и справянето със самата публика.

Може би Уотърс съжالياва за онова свое избухване, което се е превърнало в нещо като легенда, когато на този последен концерт от турнето се изплюва в лицето на един особено ентузиазизиран фен. Но едва ли съжالياва повече, отколкото за натрупалите се фактори, които го провокират да направи подобно нещо.

Явно на колегите му Pink Floyd не им липсва особено. Гилмор и Райт работят над соловите си албуми, в които вероятно могат да освободят онези музикални демони, които Уотърс е хвърлил в клетка чрез все по-здравата си хватка над флойдското кормило, а Мейсън се занимава с продуцирането на последния албум на Steve Hillage, *Green*, както и с втория албум на The Damned – една от по-амбициозните банди на британското пънкрок движение. Слуховете твърдят, че пънкарите са поискали от лейбъла да им осигури услугите на отдавна напусналия основател на Pink Floyd Сид Барет, но тъй като не бил на разположение, им предложили Мейсън.

Съществува ли още групата Pink Floyd? Като име, да. Като постоянно присъствие на рафтовете в музикалните магазини, да. Но има ли нужда да съществува Pink Floyd? Това е един коренно различен въпрос. Уотърс продължава сякаш тази банда не съществува.

Това се оказва доста по-лесно, отколкото повечето хора очакват. Още от времето на албума *Wish You Were Here* от 1975-а Уотърс се оплаква, че традиционното звучене на Pink Floyd го дразни, че е ограничен от нуждата да поставя в рамка все по-страстния си мироглед и че се е оставил да пропадне в „типичната“ за Pink Floyd епика.

Уотърс е изморен от безкрайните китарни сола и продължаващите цяла вечност ексцентрични клавирни изпълнения. Писнало му е да определят музиката му като „спейс рок“ и ненавижда факта, че слушателите му се опияняват и дрогират от атмосферата на музиката му, вместо да се надигнат под съпровода на текстовете му и да сринат обществото

със земята.

Точно за това се разказва в песента *Sheep* от албума *Animals*: за феновете, които четат в списанията и слушат приятелите си как трябва да се държат на музиката на Pink Floyd, без дори да осъзнават, че е възможно тя да носи много по-възвишен смисъл в себе си. За тези хора творбите на бандата не са нищо повече от поредица от сладки звуци и прескачащи се стереоефекти, които да разведрят и оживят поредната нощ около бонга.

Феновете се появяват на концертите, облечени като ходещи сергии, сякаш ще им бъде наложена глоба, ако не са в крак с фloydската мода – спомен, който по ирония на съдбата е съживен след повече от тридесет години, след като сред изненадите в бокс сета *Immersion*² е сложен копринен шал от седемдесетте.

Това е проблем, срещу който Уотърс винаги се е борил. Десет години по-рано, в самото начало на кариерата на Pink Floyd, той казва: „Нямам нищо против хората, които идват [на концертите ни] и които ни слушат в домовете си, но те имат лошия навик да сравняват всички. Постоянно спорят коя група е по-добра от еди-коя си. Това е като да слагаш определения на учебниците“.

Все пак Уотърс се опитва да говори с останалите в бандата. Гилмор се наслаждава на протяжните си сола, а Райт никога не е бил по-щастлив, че може да разтегли един клавирен мотив до края на света. От друга страна, на Ник Мейсън, който някога е бил най-близкият приятел на Уотърс в групата (и кръстник на сина му, Хари), хич не му пука.

Дошло е време, осъзнава басистът, да се върне към корените и като се има предвид двучасовият демоматериал, който включва в боксета *Immersion* на албума *The Wall* през 2011-а, макар и не особено качествен като звучене, той показва колко далеч са били от нормите на Pink Floyd тези корени. Когато говори за първия си едноименен солов албум от 1978-а, Дейвид Гилмор отбелязва, че се е опитвал да избяга от култа към музикално съвършенство, издигнат около Pink Floyd. Вероятно го е казал, преди да чуе демозаписите на Уотърс.

Тук няма нищо, което да очарова феновете на групата, нищо, наподобяващо пасторалните картини или продължителните импровизации. Половината от „песните“ дори не могат да се нарекат такива, те са просто избълвани със скоростта на раздражението думи, сипещи се върху звуци, които може би оформят (а може би не) мелодия, изсвирена, изблъскана или изтрещяна под тях. Сякаш Уотърс създава изцяло нова форма на музика, в която самите думи се превръщат в такава – сричките са синтезаторите, а съгласните са конга барабаните, – това е музиката, в която Боб Дилън открива своята картечна поетика и от която далеч в бъдещето ще се появи суровата вокална настойчивост на рапа.

Уотърс винаги е писал от сърце, но сега като че ли изригва направо от душата си. Текстовете му винаги са били лични и отново са такива. В своята демоформа *The Wall* не е нов албум на Pink Floyd. *The Wall* е първият порочен том от една разголяваща автобиография, който тотално сменя посоката и минава през разрушението на един начин на живот, станал възможен благодарение на успеха и популярността на Pink Floyd. Първоначално главният герой в историята е кръстен Роджър – по-късно Уотърс го променя на Пинк и така събужда все още горчивите спомени на шефовете на музикалната компания, които някак си очакват някой от членовете на бандата да се кръсти Пинк Флойд – и се проследява ранният му живот чрез разгръщащото се повествование.

В годините след издаването на *The Wall* и напускането на Уотърс от бандата става модерно да го описват като диктатор, като жесток владетел, който яростно твърди, че единствено пътят, който е избрал, е правилният. Приятелите му обаче ще потвърдят, както и самата история, че не е точно така.

Уотърс никога не е принуждавал хората да правят нещо, което е смятал, че е най-добро за него. Той е искал от тях да правят това, което е смятал, че е най-добро за музиката. Уотърс е човек, който ненавижда мързела и не понася нагласата „абе, става“, която много хора, веднъж яхнали вълната на успеха, споделят. Личните му стандарти са толкова високи, че дори само намеът да се поеме по по-лесен и пряк път за него е целенасочена обида. Нима е много да иска от другите да дават всичко от себе си?

„Всички имахме възможност да творим колкото си искаме – разказва Уотърс. – Никога на никого не съм казал: „Недей да твориш, не ти искам идеите“. Отчаяно желяех всички в групата да допринасят за нея колкото се може повече. Проблемът беше, че на Ник въобще не му се занимаваше, а Дейв и Рик не бяха особено плодовити творци. Така че... аз, като по-идеен, трябваше да запълвам празнините и да създавам продукция – което и правех и продължавам да правя, очевидно е.“

* * *

Джордж Роджър Уотърс е по-малкият от двама сина, роден след брат си Джон. На 6 септември 1943-та той за първи път отваря очи в живописното селце Грейт Букам – окръг Мол Вали, югоизточно от Лондон, – разположено между Ледърхед и Гилфърд. По онова време до това кътче на света няма редовен транспорт. Великобритания е във война – от почти четири години (Втората световна започва на 1 септември 1939 г.) – и село Грейт Букам, което се намира на около тридесет и седем километра от Лондон, е жертва на същите страхе и лишения, които царят и в самата столица.

И има защо. Никой, включително и родителите Уотърс, не забравя нощите в началото на войната, когато ужасът се стеле навсякъде около тях – дългите нощи през септември и ноември на 1940 г., когато Гилфърд е мишена за бомбите, които падат върху улиците и магазините му, в непосредствена близост до Грейт Букам.

Цели има и в селцето. В Ийстуик Парк – прекрасното имение, на чиято територия се намира общината на селото – по време на войната е разположена канадската артилерия и вероятно германците са наясно с това. Известен им е и Полсдън Лейси – величественият дом, в който крал Джордж VI прекарва медения си месец.

Семейство Уотърс се опитва да стои настрана от войната. Младите родители на Роджър – майка му, шотландката Мери (по баща Уайт), и баща му Ерик Флетчър Уотърс – са учители. Ерик преподава по физическо и религия, два предмета, които по онова време са неделими в съзнанието на британските възпитатели – здравите млади мъже в служба на Господ са гръбнакът на обществото, както и гръбнакът на такива организации като Бойскаутите и Момчешката бригада. Ерик е истинско олицетворение на тези добродетели, за което свидетелстват поведението и миналото му.

Той е северняк, израснал е в графство Дъръм, което се намира на горните източни брегове на острова. Това е земя, където възглицните мини са неумолимата съдба, която очаква всеки младеж, който няма намерение да се занимава с политика или спорт, но дори в този случай

младите първо слизат под земята за известен период като чираци, преди да се захванат с „по-велики дела“.

Ерик е един от тези, които успяват да се измъкнат, но собственият му баща е миньор, поне докато буйният му нрав, яркото му присъствие и ораторската му дарба не го изпращат като представител на Лейбъристката партия в Брадфорд – назначение, което може да стъписа дори човек, свикнал с мизерията и тежкия труд, съпътстващи живота на миньора. В Брадфорд няма мини, той е индустриален град, макар в случая „град“ да е по-скоро евфемизъм за „голям бедняшки квартал“, в който децата едва ли са виждали обувки, камо ли да притежават нещо друго, а дом е всеки подслон, който отчаяните родители успеят да приспособят за живеене.

Точно в Брадфорд и в много други подобни градове пускат корени британският комунизъм и разни други форми на политически радикализъм – не като добре познатите интелектуални игри на богатите прослойки на юг, а като утопична визия, която включва най-основните човешки нужди – подслон, медицинско обслужване, храна и екзистенц-минимум, – най-основните човешки права, които всяко уважаващо себе си правителство трябва задължително да осигури на хората си.

Ако човек иска да се занимава с бизнес, да произвежда стоки и дрънкулки, които хората желаят, нека го прави. Но онова, от което същите тези хора се нуждаят, основните неща в живота, трябва да бъдат тяхно рождено право. „Комунизмът“ в ръцете на интелектуалци и властимащи ще се превърне в синоним на потисничество, страдание и всичко най-лошо. Но за хора като дядо Уотърс и сина му Ерик той не е толкова начин на живот, колкото неоспоримо право.

Точно политическите убеждения на Ерик го спасяват от войната. През 1939 г. ролята на комунистическа Русия в предстоящия конфликт все още е неясна, но всички предполагат, че страната е враждебно настроена към Съюзниците. Преговорите между съветския лидер Сталин и нацисткия водач Хитлер обвързват двете страни политически, тъй като териториалните амбиции на Русия са не по-малки от тези на Германия. Два месеца след като Германия (и донякъде Русия) завладява Полша, руснаците правят своя ход срещу Финландия. Едва през юни 1941-ва, когато Хитлер нахлува в Съветския съюз, Русия се присъединява към Съюзниците; дотогава (и дори след това) на симпатизантите на комунизма във Великобритания в най-добрия случай се гледа с подозрение, а в най-лошия – с враждебност. Мнозина са интернирани, други са наблюдавани, а трети са държани колкото се може подалеч от военните действия.

Признат пацифист и противник на войната, Ерик Уотърс е назначен като шофьор на линейка – професия, която въобще не е сред най-безопасните по време на конфликт. Линейките са сред първите превозни средства, които излизат на бойното поле, когато бомбите започнат да падат. Те си проправят път през настъпилия ад, за да спасят колкото се може повече животи от пожарите, въпреки пропадащите сгради, вилнеещите пламъци и задушавачите изпарения. Единствено противопожарните команди са толкова близо на фронтната линия, колкото екипите на линейките, но те знаят кога да обявят една сграда за изгубена и да се оттеглят. Докато съществува възможност да се спаси живот обаче, спешните екипи не отстъпват.

Възможно е причината за отказването на Ерик от ранния му пацифизъм да се дължи на

касапниците, на които е станал свидетел по улиците на цивилна Англия. Възможно е причината да е в съвсем наскоро консумирания брак между комунизъм и демокрация, които се надигат срещу общия нацистки враг. В крайна сметка Ерик постъпва в армията.

Става младши лейтенант в Осми батальон на Кралския стрелкови полк, създаден в Кралския дворец през 1648-а, и на 22 януари 1944-а, батальонът му е сред първите, които се приземяват на десетина километра северно от Анцио, като част от операция „Хъски“.

Тази операция е мащабна кампания, в която Съюзниците се опитват да стигнат до Рим, като заобиколят германските сили, които чакат на „Зимната линия“³. Битката при Анцио е една от най-кървавите, при които няма победител. Четиринадесета германска армия се противопоставя на настъплението, като наводнява тресавищата, в които са се разположили войниците на Съюзниците, и оставя непрестанните бомбардировки и болестите да свършат останалото. Едва през май Съюзниците ще успеят да се придвижат напред, но тогава е вече твърде късно за Ерик Уотърс, личен номер 292975. Той е обявен за мъртъв на 18 февруари 1944-а.

По-малкият му син няма да помни баща си, но за сметка на това ще помни липсата му.

Докато Съюзниците се придвижват по ботуша на Италия и се прегрупират на френския бряг с намерение да стиснат в клещи сърцето на Германия, нацистите отговарят по невиджан и ужасен начин – с летящи бомби Фау-1, които остават във въздуха, докато не им свърши горивото (което принципно е достатъчно, за да се доберат до Лондон), след което падат на земята и експлодират.

Грейт Букам е точно под един от избраните маршрути не само за бомбите Фау-1, но и за техните безшумни наследници, балистичните ракети Фау-2, което означава, че всяко неправилно изчисление на горивото, всеки проблем с двигателя или пък всеки късметлийски изстрел от земята от противовъздушната отбрана, може да стовари някоя бомба на главите на грейтбукамци. Не спират и въздушните нападения.

Само седмица след като Ерик Уотърс е убит, един германски бомбардировач „Дорние“ е свален над близкия пазар в Доркинг. Две седмици по-късно друг бомбардировач, „Юнкерс JU-88“, също пада наблизо. През януари 1945-а ракета Фау-2 удря Гилфърд, а през следващия месец втора – Ледърхед.

Като повечето деца, родени по време на войната, младият Роджър няма да запази много спомени за нея. Но страхът, този постоянен спътник на всяко семейство, жалното виене на сирените, които предвещават поредната прекарана вечер в бомбоубежищата, начинът, по който майка му притиска него и брат му към тялото си – силно и печално в нощите, които сякаш са безкрайни, – всичко това става част от него, част от емоционалната му ДНК, прави го много по-силен заради детството му.

По-големите деца, като брат му Джон например, успяват да се справят с нощните си стракове, като се перчат през деня и обсъждат с приятелите си качествата на самолетите, прелитащи над главите им – наблюдението над които става хоби на почти всички младежи в зоните на войната. Те изследват местата, на които са паднали бомбите, събират шрапнели и смелостта на всяко от тях (или липсата на такава) им помага да възприемат дори най-ужасните нощи като някакво приключение.

Едно бебе не разполага с подобни утехи. То просто лежи в кошарата си и поема звуците, страха и ужаса, и просто приема, че животът е такъв. Поредица от сирени, експлозии,

писъци и трезви гласове, които се процеждат от света на възрастните и обсъждат последните новини от войната.

Мери не издържа повече. Тя кандидатства за ново учителско място, взема двамата си синове и се премества в сравнително спокойния Кеймбридж, един от най-добрите университетски градове в Англия, в просторна, триетажна къща на „Рок Роуд“ 42. Къщата е наречена Флийтуд⁴, приятно име, което се вписва чудесно в обстановката – река Кам се вие през Гранчестър Медоус, който е на кратко разстояние с велосипед, а в едни от най-красивите райони наоколо човек може да се наслади на истинско пасторално спокойствие. Тези места се превръщат в любими за игра на децата ѝ.

Войната обаче не е чак толкова далече. Източна Англия, регионът, в който се намира Кеймбридж, лежи в операционното ядро на Бомбардировъчното командване, подразделение на Кралските военновъздушни сили, което ръководи нощните бомбардировки над Германия. Присъствието на американците също е значително – по онова време хората казват, че не можеш да пътуваш в радиус петнадесет километра, без да се натъкнеш на база на Военновъздушните сили на САЩ, и когато започне поредната операция, небето се скрива от силуетите на чудовищните въздушни флотилии, решени да си го върнат на германците заради техните бомбени набези, като бомбардират прикличения в хватка Райх. Оглушителният грохот на стотици бомбардировачи и проскърцването на заобикалящите го стени са звуците, които се запечатват в съзнанието на малкия Уотърс.

Когато всичко свършва, когато мирът е обявен и настава тишина, войната отново се завръща у дома и този път удря по-тежко и отпреди. Военнослужещите се прибират при семействата си – безчет герои, които се събират отново с близките си. Вълните следват една след друга, тъй като мъжете са освобождавани от служба поетапно. Повече от година хората се завръщат по домовете си, баща след баща са пак при своите. Празненствата на „Рок Роуд“ не секват.

Някои обаче нямат кого да посрещнат. Те не разполагат с герой, с когото да се хвалят пред приятелите си. Роджър все още е твърде малък, за да осъзнава това, но сълзите на майка му и брат му са достатъчни, както и безмълвието от липсата на бащата у дома, в сравнение със суматохата и шумотевицата от съседите и от улицата.

По-късно в детските си години, докато тършува из къщата, Роджър ще намери в стаята на майка си сгънатата и изгладена униформа, която баща му някога е носил с чест и гордост. Той ще прочете полученото съболезнователно писмо, подписано от краля, в което благодари на майка му за жертвата, която е направила в името на свободата. Ще намери снимки на родителите си от едни по-щастливи времена. Ще разпита майка си и брат си за баща си и ще запази завинаги безценните спомени, които ще споделят с него.

Макар да са напълно недостатъчни.

През септември 1947-а, все още усещаш вкуса на тортата за четвъртия си рожден ден, Роджър Уотърс е записан в основно училище „Морли Мемориъл“ на „Блинко Роуд“, точно зад ъгъла на къщата им. Мери преподава там и ще продължи да го прави, докато синът ѝ не постъпи в гимназия за момчета „Кеймбриджшър“ на „Хилс Роуд“ седем години по-късно. Той посещава и съботните часове по изкуство в колежа „Хомъртън“ и точно приятелствата (или запознанствата), които ще създаде в тази ранна фаза от живота си, ще предопределят бъдещето му в следващото десетилетие, а и по-късно. Сред съучениците му в „Морли“ и

„Хомъртън“, макар и с няколко години по-малки от него, са двойката неразделни хаймани – Роджър Барет и Дейвид Гилмор.

2

БЪЛНУВАНЕ И ЛИГАВЕНЕ

През 1954-та Уотърс отива да учи в гимназия „Кеймбриджшър“ и всеки, който проследява живота му чрез музиката на *The Wall*, вече е на втората тухла. Това половинвековно учебно заведение функционира под здравата ръка на наскоро назначения директор Артър Уилям Ийглинг, който продължава да поддържа добрата му репутация. Очевидно основната цел на учителите в гимназията е да подготвят учениците за световно признати университети, като Кеймбридж и такива от неговия ранг. Дисциплината на това място е като излязла от страниците на „Училищните дни на Том Браун“⁶, а и военните традиции са на голяма почит. (Само за информация, предшественикът на Ийглинг е бивш офицер от МИ-5 на име Бринли Нютън-Джон, който напуска през 1954-та, за да емигрира в Австралия със семейството си и шестгодишната си дъщеря Оливия⁷.)

От учениците се очаква да следват викторианската максима, че винаги трябва да присъстват, но не и да говорят, че образованието не е толкова въпрос на научаване, колкото на вгълпяване да се подчиняват; това се постига чрез саркастични и остри подмятания, които вероятно са работили в някаква предвоенна златна епоха, в която господството на възрастните е било неоспоримо. Доста учители продължават да се осланят на подобни методи на преподаване, подкрепяни от списъците с предишни ученици, извършили велики дела – члена на Либералната партия в парламента Сидни Питърс, филантропа Дейвид Робинсън, носител на Нобелова награда Клайв Грейнджър, ботаника Уилям Т. Старн, както и Уилям Тът – един от невъзпетите герои на британското военно дело, – математик, който разбива едни от най-трудните кодове, разработени от германците.

Сред съвременниците на Уотърс има неколцина, на които също е отредено да извършат велики дела – или поне дела, които учителите им биха сметнали за такива. Джералд Хейдън Филипс, високопоставен държавен служител през 70-те години, а и след това (той е посветен в рицарство за службата си), е една година пред Уотърс в гимназията; политикът Кевин Тебит е три години след него.

Никой от тях няма открито да нарече режима в учебното заведение с дума, различна от „възпитателен“. Младият Уотърс обаче е на друго мнение.

Средата на 50-те години е време на големи социални промени. Макар и управляващо за кратко, лейбъристкото правителство, което поема юздите в края на Втората световна война, се посвещава на поредица от социални реформи, които не се различават особено от желанията на Ерик Уотърс – Национална здравна служба, която да гарантира безплатна

медицинска помощ на всички нуждаещи се, реформи в социалната политика, държавни жилища за онези, които имат нужда от тях, сносни пенсии за възрастните и много други.

Страната все още се бори да се изправи на крака след шестте години на фронтовата линия, но политиците, благодарение на които се случва това, изглежда, за първи път си дават сметка, че случайните фантазори и авторите на утопични идеи от предвоенните години не бива да припарват до залите на парламента, защото там са необходими хора, за които насъщните нужди не са проблем и които ще разполагат с време, енергия и желание да помогнат на страната да се съвземе и тръгне напред.

Този модел сработва, независимо че всяка от реформите ще се превърне в бойно поле, на което левите лейбъристи и десните консерватори ще защитават възгледите си през следващите шестдесет години. (Споровете продължават до ден днешен.) В крайна сметка британските политици се отказват от егоистичните си стремежи за лична изгода, които са в основата на мотивацията им да изпълняват задълженията си, и започват наистина да мислят за хората, които трябва да управляват – за онези, които са подпомагани от подобни програми – болните, възрастните, безработните, инвалидите.

Всичко това обаче е нож с две остриета, поне що се отнася до ангажимента на властите. С подобряването на положението, се увеличава и свободното време на хората. С намаляване на ограниченията върху живота им, те започват да изискват повече права. И в средата на петдесетте плодотворите от исканията за повече права и увеличеното свободно време са обрани от младежите, бъдещите мъже и жени, които доскоро са насърчавани да гледат на тийнейджърските си години само като на неизбежна стъпка към отговорния зрял живот – и които сега сякаш гледат на тези години като на извинение за разюздана вакханалия. Изправени като един под неотдавна разветия флаг „тийнейджъри“ – навярно едно от най-успешно пласираните наименования (всичко започва така), измислени някога, британската младеж отстоява твърдението, че хлапетата също имат права.

Рокендролът се ражда през 1955-а и Уотърс, който по това време е на дванадесет и вече се оглежда за някаква форма на протест, веднага попада в мрежата му. Той си сглобява детекторен радиоприемник⁸ (известен проект за момчета по онова време, чиято схема е публикувана във всеки комикс и списание, предназначени за тази възраст), свързва към него слушалки и прекарва нощите си в слушане на Радио „Люксембург“, излъчвано от херцогството, дало името си на станцията, и достигащо до Великобритания през Северно море. Музикалната диета на радиото е коренно различна от улегналите мелодии на единственото радио в страната – Би Би Си.

Сигналят е повече от отвратителен – истинско море от статичен шум и съскане – и се подчинява на прищевките на времето, които го увеличават от недоловим до оглушителен в рамките само на няколко секунди. Музиката обаче е магическа. Роджър има възможност да се наслади на американските рок хитове в истинската им прелест, а не в безопасните им и скопени „домашни“ кавърверсии, създавани от Би Би Си и от диджеи, за които медията твърди, че звучат доста американски.

В някои нощи, ако сигналят на „Люкси“ не може да бъде уловен, едно завъртане на копчето осигурява нещо наистина американско – Радиото на американските въоръжени сили. То се излъчва от Франкфурт за всички американски войници, разположени в Германия, и им предлага късче от дома.

Имена като Елвис Пресли, Литъл Ричард, Джийн Винсънт, Джери Лий Люис звучат толкова по-различно, толкова по-екзотично от всичко, което родната сцена може да предложи. Същото се отнася и за музиката им, тя е сурова и дивашка, темпераментна и възбуждаща. Във Великобритания в радиото продължават да господстват същите „нови“ песни и кастрирани балади, които мама и татко (а и техните мама и татко) са слушали. Сега се предлага алтернатива и хлапетата искат да ѝ се насладят. Хората изведнъж започват да си задават въпроса защо се е отворила подобна пропаст между поколенията.

Неколцина от традиционните водачи в британските класации като Джими Йънг, Алма Коган и Дики Валънтайн са доста по-опитни от онези шумни янки и техните нови мелодии, но записите, които правят, са изостанали с десетилетия – весели песнички, в които се разказва как тя е розова четка за зъби, а той е синя четка за зъби, как той не може да ѝ устои, защото тя си е купила транзистор, истински оди за розовия цвят, испанските очи и шепнешите пясъци. Каубойски балади, изпети от бездушни мухльовци, които да са стъпвали най-много на запад от Актън.

Когато най-накрая Великобритания започва да създава свои собствени рок изпълнители, записите се правят и изпълняват от същите стари образи, които са в музикалния бизнес, откакто свят светува, стари лидери на денс банди и създатели на хитове, които виждат в демоничния ритъм поредната крава, която да издоят, и да яхнат модерната вълна през следващите месец-два или колкото там продължи. Това много пречи на развитието на рок музиката. Дори Томи Стийл, първият истински британски рок изпълнител, не може да се съревновава с американския диктат. В сравнение с чудовищата, които Америка създава, въобще не може да става въпрос за някакво съревнование. Затова Роджър Уотърс израства яхнал същите вълни на американопоклоннически ентузиазъм, който е обзел всичките му готини съученици.

Разбира се, нищо не е вечно. В крайна сметка музикалната индустрия винаги печели, като отстранява поредната заплаха и отново връща начело на поп музиката красивите млади мъже и жени. В края на 50-те и началото на 60-те години първоначалното вълнение от рокендрола е почти напълно потушено от неопитни младоци с глупави (дори безумни понякога) имена, които изпълняват по един-два хита, след което завинаги потъват в забвение.

Готините хлапета, особено тези в Кеймбридж, по това време слушат джаз и фолк. Сериозна музика. В зала „Кеймбридж Корн Ексчейндж“, която се намира в центъра на града и е ключово място в местния живот, се организират седмични забави с танци. Започват да се появяват кафенета, където над чаша екзотично капучино се бистри политика и поезия; както и музикални магазини, които да задоволяват нуждите на безбройните студенти и глада им за американски стоки.

Уотърс започва да колекционира блус албуми и никога не изгубва любовта си към тях. Те са издадени от музикални лейбъли със странни и екзотични имена от най-различни далечни американски градове: Chess, Atlantic, Elektra, Vanguard, Memphis, Chicago, Detroit. Изпълнителите са музиканти, чиито кариери водят началото си още от Голямата депресия, а родословното им дърво може да се проследи до първите роби: Хаулин Уулф, Уили Диксън, Биг Бил Брунзи, Сони Бой Уилямсън, Робърт Джонсън. Колекционирането на записите им е истинско забавление, но също така има своята образователна роля. Човек може да научи много за света на блус музиката – свят, който се намира извън величествените кули на

Кеймбридж и монотонната сивота на Великобритания.

По това време прохождат първите британски блус банди. Мик Джагър и Кийт Ричардс се заговарят за албум на Чък Бери на една крайградска железопътна гара. Джон Ленън и Пол Маккартни обикалят ливърпулските докове в търсене на американски записи, които завръщащите се от курс моряци продават. Джон Мейъл живее в къща на дърво в една градина в Манчестър и свири блус, на който ще отдаде целия си живот. Сирил Дейвис и Алексис Корнър оставят на една страна ранните си кариери в джаза и добавят електрически ритъм към акустичния си блус. Музикалната революция е на път, а след нея идва и културната.

Изведнъж учителите на Уотърс откриват, че вече ще им е доста по-трудно да внушават у учениците от гимназията респект, съдържаност и любов към класиката. Бъдещият писател Мартин Еймис е на път да влезе в гимназията. Питър Флък, безпощаден карикатурист, който ще се превърне в един от създателите на телевизионното предаване *Spitting Image*, е на крачка от дипломирането. Друг бъдещ творец, Стом Торгерсон⁹, също е там, както и Роджър Барет, разчорлен и непокорен младеж, много по-отдаден на интереса си към момичетата, отколкото на уроците, без изобщо да се срамува от това. Нощем гимназията се превръща от конвейер за бъдещи политици и учени в развъдник на хаймани. На подобно поведение, разбира се, училищният персонал се противопоставя с всички възможни средства.

В една от най-запомнящите се сцени в *The Wall*, нашият герой съчинява поезия в час, поезия, която е изтръгната от ръцете му и прочетена презрително на глас от учител, който изобщо не е впечатлен от усилията на повереника си. Проклетият стих се оказва текстът на песента *Money*, който предизвиква една от първите (и единствени) насмешки в целия цикъл от песни, докато публиката самодоволно си мърмори: „Това показва колко знае“.

Същността на тази конкретна ситуация, разбира се, е многолика, но замисълът на Уотърс е същият. Изкуството, създадено от учениците в края на 50-те години, е предназначено за тях самите. Никой не си и представя, че може да е следващия Шекспир, Дикенс, Елгар, Холст, Констабъл или Уотърхаус. Тези имена са безсмъртни, но безсмъртието им е спечелено в годините, в които са творили. С други думи, преди много време.

Днес важни са съвременната музика, литература и изкуство. Първите американски бийт поети¹⁰ са пламенно изучавани и имитирани, както и блус изпълнителите от същия този континент. За някои хора е достатъчно просто да възпроизведат магията им, да звучат също толкова автентично, колкото американците. За други обаче нещата не са толкова прости. Те жадуват да създадат роден еквивалент.

Авторът Колин Макинес е в Лондон и прави трескав анализ на градския ритъм, за да създаде книгата си „Абсолютно начинаещи“, публикувана през 1959-а, която се превръща в библия на заформящата се генерация „Мод“. Харолд Пинтър се проявява като драматург. Театралният критик и автор Кенет Тинан все още не се е опозорил като първия човек, казал fuck по британската телевизия (през ноември 1965-а), макар че вече е проклетел театъра, като го е порицал за високите цени на билетите, и през 1956-а се превръща в защитник на радикалния реализъм на пиесата „Обърни се с гняв назад“ на Джон Озбърн.

Клиф Ричард създава първия истински британски рокендрол запис през 1958-а, *Move It*, а поддържащата му група – The Shadows – изцяло преоткрива електрическата китара и се готви за поредица от неподражаеми рок хитове, които ще вдъхновят всеки голям британски

китарист през следващите пет години.

Промяната навсякъде е в ход и учителите в гимназията виждат в себе си последния защитен бастион, преди ордите подли варвари да нахлуят през портите. От друга страна, Уотърс и приятелите му приветстват тези варвари. Защото само чрез опожаряване на изтощената похабена земя, може да израсне добра реколта.

Ала момчето не е отдаден бунтар. Още не. То е много слабо и източено, с конско лице, което Пийт Таунсенд един ден ще опише като „много красиво“. Засега Уотърс разчита повече на друго свое качество, което китаристът на The Who определя като „невероятно присъствие“.

По това време характерът му е смесица от младежко перчене и войнственост – нещо, което предизвиква по-жестоките младежи да му се подиграват за конската мутра. Уотърс определено привлича внимание, макар и не каквото трябва, по мнение на учителите му.

Но той може да бъде и примерен ученик. Играе крикет в отбора на училището – талантът му като вратар е неоспорим, – заедно със Стом Торгерсон, чиято майка е сред най-добрите приятелки на госпожа Уотърс. Двойката участва и в отбора по ръгби, заедно с още двама свои приятели – Боб Клоус и Андрю Ролинсън. Освен склонността му да отговаря на учителите и да дразни полицията с ухилената си мутра, най-бунтарският акт на младия Уотърс е, че започва да пуши на четиринадесетгодишна възраст. (Отказва цигарите през 1975-а и се зарича да пропуши отново, когато стане на седемдесет и пет.)

Междувременно Мери се опитва да насочи по-малкия си син към някаква златна среда между неговите интереси и интересите, които са вълнували нея в миналото ѝ. Комунистка в младостта си, тя се отказва от убежденията си през 1956-а, след като Съветският съюз нахлува в Унгария – събитие, което отблъсква много членове на партията, вярвали в благородството на съветската система. Мери работи в местния офис на Лейбъристка партия и е пламенен поддръжник на социалната политика на правителството. Освен това се е посветила и на други каузи: Асоциацията за англо-китайско приятелство, квакерите и други. Синът ѝ също участва в някои от тях.

Дълги години обаче най-голямата страст на Уотърс е морето.

Освен очевидната ѝ роля, британската образователна система спомага и за вербуването на войници, като повечето учебни институции разполагат със собствена армия – военноморски или въздушни кадетски сили. От всяко момче се очаква да се включи, освен ако няма достатъчно основателна причина да не го прави.

Тим Ренуик, един от съвременниците на Уотърс, споделя: „Спомням си, че Роджър имаше право да се откаже да се присъедини към кадетските сили, защото баща му беше убит във войната. Въпреки това не се съгласи“. Също като баща си той не се възползва от подобно освобождаване.

На четиринадесетгодишна възраст и по собствено желание Уотърс бързо се насочва към военноморска кариера, като прекарва уикендите на кораб „Ганг“, където се провежда обучение по мореплаване за младежи на възраст над четиринадесет години. Той изненадва дори самия себе си, когато осъзнава, че този начин на живот му харесва. Учи се да стреля и съвсем скоро представя училището си в състезания с малокалибрени пушки. Единственото, което опропаства времето, прекарано с колегите му кадети на борда на „Вангард“, е морската болест, за която няма лек, макар мнозина да се противят на подобно изказване.

Според моряците подобно неудобство не е причина човек да се откаже от морския живот, а и съществуват безброй хапчета за успокояване на стомаха.

Но Уотърс научава нещо изключително важно там: човек доста бързо може да се превърне в онова, което презира най-много. Когато получава мъничко власт от наглеждащите ги офицери, той се опитва да я стовари върху останалите с пълна сила и така в един от случаите (поне) си спечелва сериозен бой.

В своя защита заявява, че никога не е възлагал задача на свой подчинен, която самият той не би бил готов да свърши. Разбира се, това не е извинение за поведението му в очите на потърпевшите. Само защото е изключително отдаден и готов да си скъса задника от работа, не означава, че те също са готови да го сторят.

На Уотърс не му е писано да направи военна кариера, а и цялата тази дисциплина и йерархията са много изморителни. Опитва да се освободи елегантно от кадетските сили, но в крайна сметка уволнението му е позорно. Така си спечелва възхищението на съучениците си. Без дори да се стреми към подобна роля, той се превръща в бунтар. Макар че единственото, което желае да бъде, е себе си.

На петнадесетгодишна възраст се присъединява към Младите социалисти на Кеймбридж и бързо израства в йерархията. По това време е подета Кампанията за ядрено разоръжаване (КЯР), съпроводена от мащабни манифестации и семинари, насочени към осъждането на нещо, което до онзи момент никой не се е сетил да нарече „оръжия за масово унищожение“. Уотърс се хвърля с главата напред.

Това е първата политически ориентирана младежка организация, създадена след войната, която се опитва да промени света, макар че дори най-отдадените членове на КЯР виждат в социалната ѝ политика по-скоро типичните за тийнейджърите преимущества, отколкото някаква сериозна политическа сила. (Не един бивш неин член споделя, че митингите на КЯР са добро място, на което човек да си хване гадже.)

Въпреки това младежите разбират отговорността, легнала на плещите им, и възможността да променят бъдещето, независимо от опитите на властите да ги обезсърчат. Съвсем наясно с възгледите си относно ядреното разоръжаване, Уотърс става доброволец в кеймбриджския клон на Младежката кампания за ядрено разоръжаване, създаден, за да изразява интересите и опасенията на младежите, които не учат в някой от градските университети. (Техните опасения се подкрепят от Сдружението на университетите, занимаващо се с КЯР.)

Уотърс излиза с момиче. Джуди Трим не е първата му приятелка, но е първата му сериозна връзка. Тя е дъщеря на учен, работещ в един от университетите. Нейните интереси я насочват към изкуството. Родена е на 11 октомври 1943-та и е само с месец по-малка от Уотърс. Джуди Трим успява да завърши изкуство и естествени науки, а политическите ѝ възгледи са леви, което определя насоката, която поема и приятелят ѝ.

От самото начало майката на Уотърс не одобрява момичето: то е прекалено умно, прекалено почтено и прекалено възпитано. Мама Мери иска момчето ѝ да си поживее, да овършее малко ниви, преди да се задоми с някое „приятно девойче“. Според нея подобна любов в младежките години може да доведе до много проблеми на по-късен етап и съвсем очаквано се оказва права.

Междувременно училището става все по-безинтересно за Уотърс. Той не смята, че образованието може да му помогне да си създаде някаква сериозна кариера. Любимият му

предмет е физиката, а на изпита по математика се проваля и трябва да се яви за втори път, за да го вземе. В крайна сметка напуска училище през 1960-а, а идеята да прекара още три години в образователната система му се струва ужасяваща.

Първоначалното му намерение е да изучава машинно инженерство в Манчестърския университет. Вместо това избира да си вземе едногодишна почивка – практика, която не е много на почит по онова време в Англия, – и да пътува. Двамата със своя приятел Андрю Ролинсън (героят Уила от песента *Leaving Beirut*) и с колата на Мери Уотърс потеглят на тримесечно пътешествие из Европа, което завършва в Истанбул. По пътя си създават нови приятелства и в увеличен състав се натоварват на една стара линейка, която някой е кръстил „Брут“, и се насочват към Близкия изток.

„Брут“ предава богу дух в Бейрут, като става жертва на невежеството на пътниците си, относно това как да се отнасят към двигателя ѝ. Радиаторът пресъхва и благородното чудовище експлодира с трясък. Приятелите нямат друг избор, освен да прекарат известно време в Бейрут, преди да се приберат на стоп.

Престоят се оказва приятен. Градът тъкмо започва своя галантен стремеж към западната идея за „цивилизованост“, като в същото време запазва голяма част от историческото си богатство, за да може да предложи едно напълно ново и – в най-вълнуващото значение на думата – образователно преживяване на младите си посетители.

Определено Уотърс никога няма да забрави безусловната дружелюбност, с която го посрещат тамошните хора – араби и западнци, – нито ще може да сравни на един по-късен етап откритата дружелюбност и магията на града с параноята, която ще завладее целия регион след няколко десетилетия. Израел още не е започнал да се разширява до територии, които не са му отредени от Обединените нации, а тероризмът не е отвърнал на това разширяване, превръщайки Близкия изток във военна зона. Войната още не е надвиснала над Бейрут, нито фанатичната политика. На седемнадесетгодишна възраст Уотърс открива оазис, който е най-близко до разбирането му за нирвана.

Съвсем скоро обаче се връща в Англия, където се подлага на поредица от тестове за интелигентност, създадени от Националния институт за индустриална психология, целящи да предопределят бъдещото му развитие. Резултатите сочат, че може да се развива в архитектурата – професия, в която никога не е смятал, че може да направи кариера, – след което подава необходимите документи за постъпване в архитектурно училище.

Уотърс казва сбогом, или по-скоро си взема довиждане с гаджето си (и бъдеща съпруга) Джуди и приятелите си Андрю Ролинсън, Тим Ренуик, Роджър Барет, Боб Клоус, Дейвид Гилмор и Сторм Торгерсон – както и с всички останали, превърнали Кеймбридж в център на вселената му. Той се премества в Лондон през лятото на 1962-ра, за да се подготви за новата си кариера в Университета на Уестминстър. Напуска го с диплома и се присъединява към Кралския институт на британските архитекти като сътрудник.

От апартамента си на „Кингс Роуд“ в Челси, в който няма топла вода, Уотърс вече гледа напред в бъдещето. По-голямата част от студентската си стипендия харчи за музика – класическа китара и уроци, – а по-голямата част от времето си прекарва със състуденти с общи интереси, с които, както се случва с течение на времето с повечето младежки групи, ще създадат банда. Банда, чието време до края на 70-те години вече ще е изтекло. В колежа Уотърс се учи как да гради стена. Сега е настъпило времето да я събори.

ДА БЪДЕ ОЩЕ СВЕТЛИНА

The Wall не е единственото музикално начинание на Роджър Уотърс между 1977 и 1978-а. Той работи и върху втора концептуална творба, която поне отчасти е вдъхновена от преживяванията му по време на едногодишното му пътуване на стоп из Близкия изток и Европа – период, в който алчно поглъща всичко от непознатия външен свят, – и от въображението му.

Тази втора творба, която вече е озаглавил *The Pros and Cons of Hitch Hiking*, разказва за сънищата, и най-вече за един четиридесет и две минутен сън, който се развива в съзнанието на спящия разказвач, вероятно самия Уотърс, или пък не. Няколко от сцените изглеждат истински, най-вече сексуалната среща на онова неназовано място в Близкия изток, която е грубо прекъсната от местни мъже с ножове.

Друга среща, измислена, разбира се, е с Йоко Оно и докато някои биха определили големи части от историята като невротично самобичуване от страна на един среднестатистически англичанин, говорещ пренебрежително за света, без да е напуснал пределите на дома си, други виждат в нея същият този англичанин да съжалява за тъжната съдба на мечтите, които някога е имал.

Разгневените араби от по-ранната песен вече не са агресорите, а последната надежда на благоприличието срещу вълната на прекомерната толерантност, скрита зад развлекателната индустрия. Йоко Оно не е постоянно мрънкащият противник на живота на Джон Ленън като бийтълс, а творческа сила, която иска само да бъде разбрана – роля, която Уотърс смята, че определено осъзнава. А домашният уют, в който сънуващият се събужда – в собственото си легло до спящата си съпруга, – не е повод за празнуване, нито възможност да си отдъхне, а просто завръщане към еднообразието, където нищо не се променя, защото на никого не му се иска да си надигне задника и да направи първата крачка.

Съпругата всъщност е Pink Floyd.

Тези два много различни, но в много отношения свързани проекти – *The Wall* и *The Pros and Cons of Hitch Hiking* – са изключително мащабни, дори в грубите си демоварианти. Най-впечатляващото е, че и двата са завършени до юли 1978-а, или дванадесет месеца след последния концерт от последното за онзи момент турне на Pink Floyd.

* * *

Две години по-рано Pink Floyd се нареждат на опашката от представители на шоубизнеса и спорта, които рискуват финансовото си благополучие, като инвестират в новосформираната инвестиционна компания – „Нортън Уорбърг Груп“, – ръководена от много убедителния двадесет и девет годишен счетоводител Андрю Оскар Уорбърг.

С безупречни две години в бизнеса „Нортън Уорбърг“ предлага отлична възможност на

Pink Floyd да вложи парите си, за да започнат да работят за тях, в поредица от внимателно подбрани инвестиции, които също така да предпазят бандата от управляващото лейбъристко правителство, настояващо британските данъци да станат 83%.

Това е един сценарий, който Уотърс едновременно одобрява и презира. Той е син на заклетите лейбъристи и е прекарал години наред с първата си съпруга Джуди, която продължава да е отдаден активист и носител на лявата идея – тези два фактора му насаждат убеждението, че социалните програми в страната се финансират именно чрез данъците. Нито той, нито някой от родителите му се е възпротивявал някога „да си плати дължимото“ на правителството.

Само че има голяма разлика между онова, което някога се е смятало за честно, и изискващото се сега. Разлика, която не е похарчена за програмите, нуждаещи се от нея, а е пропиляна за... е, дългът на страната е чудовищен – резултат от дългогодишно нехайство към управлението на сметките, без да се търсят алтернативи в самата страна, които да покрият истинските ѝ нужди. Здравеопазването губи пари, безработицата е огромна, поддържа се увеличаваща потребностите си армия, при положение че възможностите и нуждите на страната удрят дъното. Самото правителство явно губи вяра в себе си, че въобще е способно да излезе от тинята, в която е затънало.

Какво прави то?

Повишава данъците.

„Нортън Уорбърг“ предлага законна вратичка, през която много от хората могат да спестят доста пари, и Pink Floyd се възползват от възможността.

Според всички възможни стандарти бандата е богата. Без да го демонстрира – нито къщите, нито автомобилите им са пищни и показни, но това не означава, че не могат да си позволят такива.

Те са част от групата на знаменитостите, които имат дялово участие в холивудския ресторант „Льо Дом“, един от най-известните в средата на 70-те години в Америка. Собственикът, Еди Къркоф, привлича инвеститори, като предлага 5000 долара отворена сметка на всеки, който е готов да инвестира 3000 долара. Другите инвеститори са Род Стюарт, Елтън Джон, Дъдли Мур и Оливия Нютън-Джон, вече порасналата дъщеря на бившия директор на гимназията в Кеймбридж.

Никога досега Pink Floyd не са хвърляли толкова много пари на вълците от финансовия свят и от днешна гледна точка начинанието им е доста безразсъдно. То изисква инвестицията на значителни суми в поредица от неизвестни нови бизнеси с надеждата, че няма да попаднат в капана на множеството банкрути и закриване на компании и ще успеят в една икономика, разкъсвана от инфлация и дългове. „Нортън Уорбърг“ успява да убеди членовете на бандата в своя професионализъм и всяко опасение бързо е разсеяно. Начинанията, в които компанията ще инвестира, са сигурни. Но дори да не са такива, без да се споменава, е ясно – бандата разполага с достатъчно пари, които да ѝ позволят да чака, докато нещата потръгнат.

Спорно е колко точно пари на Pink Floyd са инвестирани от „Нортън Уорбърг“. Финансистите ги изчисляват на малко повече от милион и половина лири, но счетоводителите на бандата удвояват тази сума. Независимо от сметките, някои забележителни нови бизнес начинания стартират благодарение на парите на Pink Floyd:

похарчени са 215 000 лири, за да се закупят 55 процента от дяловете на вносител и разпространител на скейтборди на име „Бенджибордс“ с надеждата, че американската мания по тях ще се разпространи и във Великобритания. (Това не се случва.) Други 180 000 лири потъват в 60 процента от дяловете на веригата от плаващи ресторанти „Уилоу Канал“, с 450 000 лири са закупени 20 процента от компанията на техния брокер „Нортън Уорбърг“, а милион и половина лири осигуряват на бандата 100 процента собственост на фирма на име „Косак Секюритиз“ и така нагатак.

Твърде малка част от тях са спасени, камо ли да носят някаква печалба.

За да се защити, Уорбърг насочва инвестициите към начинания, които според него ще сработят – сделка с недвижими имоти тук, производител на лодки там, както и верига от ресторанти, на име „Май Кайнда Таун“, известни със скучната си обстановка и още по-скучното меню, чиято смехотворна реклама твърди, че предлагат пици в американски стил. Как въобще са съумели да се превърнат във верига е истинска гастрономическа мистерия.

Загубите продължават да нарастват, докато мениджърът на Pink Floyd, Стив О’Рурк, очилат хипстър, който работи с бандата от десетилетие, не се заравя надълбоко в сметките и не се натъква на нещо твърде обезпокоително. Счетоводството на групата въобще не е водено както трябва и това я поставя в положение, в което трябва да плаща данъци не само за парите, които е изгубила, но и за парите, които никога не е получавала.

През септември 1978-а бандата официално съобщава, че прекратява всякакви връзки с „Нортън Уорбърг Груп“ и настоява за незабавното връщане на сумата от близо един милион лири, която държи на депозит в компанията и която още не е инвестирана. Също така подава иск на стойност един милион лири с обвинение в измама и небрежност. (През 1981-ва „Нортън Уорбърг“ най-накрая фалира заради дългове; самият Уорбърг заминава за Испания, но през 1987-а се връща във Великобритания заради тригодишната си присъда за измамна търговия и фалшиво водене на счетоводство.) Ще минат години, преди потърпевшите да получат някакво обезщетение. Междувременно разклатените им финанси имат нужда от бърза инжекция, която да компенсира загубите. Няма никакво съмнение в каква форма трябва да бъде.

Няколко седмици след като О’Рурк разбира за катастрофата, Pink Floyd се събират в студио „Британия Роу“¹², създадено три години по-рано, и заявяват, че ще прекарат следващите шест месеца в него. В същото време се съобщава, че ЕМІ, музикалният лейбъл на групата във Великобритания, и CBS в САЩ са приготвили почти пет милиона лири аванс за нов албум на Pink Floyd – сума, която не е нищо в сравнение с печалбите, които подобен албум несъмнено ще им донесе, но все пак е внушителна. Единственото, което от бандата трябва да направят, е да запълнят празнините, които ги разединяват... и да решат върху кой от двата потенциални проекти, осигурени от Уотърс – *The Wall* или *The Pros and Cons of Hitch Hiking*, – да насочат вниманието си.

Решението няма да е лесно. Предвид демозаписите, които Уотърс по-късно пуска на пазара, няма как да не се съгласим с мнението на Дейвид Гилмор, че двете концептуални творби не стават за слушане и са почти неразбираеми.

Уотърс е груб певец, както много от записите на живо на бандата потвърждават, но работи с всички налични средства, за да запише на лента идеите си, без да цели те да бъдат разбрани или харесани от чужди уши.

Това обяснява защо първоначалното желание на колегите му е да започнат работа по *The Pros and Cons* и защо първите няколко седмици в студиото бандата се опитва да придаде фloydска величественост на една творба, която би била много по-добре разбрана под формата на речитатив или дори като стихосбирка.

В крайна сметка губят вяра и интерес към проекта и все по-често започват да поглеждат към *The Wall* – един по-съблазнителен вариант, макар и със същите недостатъци като спътника си. Темите, които се представят в този проект обаче, са по-лесно разбираеми и вълнуващи всеки човек, поне онези, които са свикнали с текстовете на Pink Floyd, а и многобройните автобиографични моменти само могат да подсилят емоцията в албума. Най-странното в *The Wall* – цялата история за медиен месия, чийто характер се повлиява от тежкото му детство и ранната смърт на баща му във войната, както и от стремежа му да стане известен и нарастващата ненавист към тази известност – е, че вече всичко е разказано. Първата част всъщност прилича на началото на *Tommy* на The Who, а втората на един филм, създаден от сценариста Рей Конъли през 1974-та – истински реквием за злочеста звезда – „Звезден прах“.

Значителният брой лични преживявания, взети от живота на Уотърс, са причината *The Wall* бързо да се превърне в нещо оригинално, макар елементите, от които е създаден, да са вече добре познати. За това спомагат и мултимедийните екстри към проекта, създадени по искане на Уотърс – сценичното шоу и по-късният филм са направени в подкрепа на албума, който заживява свой собствен живот.

Необходимо е само едно допълнение – арбитър.

Може би тази дума е прекалено силна. Независимо от това, бандата се нуждае от външно присъствие, някой, който да е едновременно загрижен за амбициите на Уотърс и опасенията на колегите му, но чиято основна цел ще бъде да помогне на Pink Floyd да избере най-правилния път за проекта – решение, което няма да е повлияно от ничие его. Така би било много по-лесно, защото ако бандата бъде оставена сама, определено ще се разкъса от спорове и критики, както се случва неведнъж по време на предишни сесии в студиото, когато не работят с външен продуцент. Един временен пети чифт уши би послужил като резонатор за двете страни във всеки спор, но също така ще говори от името на самия *The Wall*.

Уотърс много добре знае с кого иска да работи. От няколко години е приятел с канадския продуцент Боб Езрин, освен това Езрин е и един от малкото продуценти наоколо, който инстинктивно може да разбере величествеността и мащаба на този проект, защото точно това е показвал във всяка творба, върху която е работил.

Погледите се насочват към Боб Езрин, след като продуцира невероятните албуми на Alice Cooper от 1971 до 1973-та, участва в отрезвяващия албум *Berlin* на Lou Reed, придава необходимата мощ на великия *Destroyer* на Kiss и само година по-рано се превъплътява в ролята на майстор алхимик, който помага на Питър Гейбриъл да създаде прекрасния си, първи албум.

Езрин е явлението на 70-те години, както Фил Спектър на 50-те и Андрю Луг Олдъм на 60-те. Той е създател на истинска стена (каламбурът е непредумишлен) от звук, която предлага на слушателя да се потопи в нея и да се наслади на преживяването. Лари Фаст, клавиристът в албума на Гейбриъл, обяснява: „Инстинктът на Боб е да прави нещата големи. Използва оркестрации в парчета, в които първоначално не смятахме да слагаме“.

Също така има репутацията на човек, който оглежда нещата от всички страни. Отново Фаст: „Боб определено споделя интересни идеи, които иска да бъдат използвани в аранжирите и записите. [Той] създава рамката, която иска да чуе, и се съсредоточава върху някои специфични детайли, които са много съществени. Разбира се, това не означава, че гледа под микроскоп всяко дребно нещо, но ако резултатът, който чува, не му хареса, нещата ще бъдат обработвани, докато не постигне целта си“.

Това е стилът му на работа и Езрин обещава на Уотърс, че ще се придържа към него, когато получава поканата да работи с Pink Floyd. Не само че няма намерение да заема страни, но също така смята да бъде безмилостен, дори настоява за пълен контрол над процеса – от пренаписването на текстовете до промяната в музикалните пасажии. Уотърс се съгласява, но предупреждава Езрин да не очаква потупване по рамото и хвалебствия.

Първият ход на Езрин е напълно да игнорира Уотърс. Вместо с него, той се събира с Гилмор, за да прослушат демотата и да вземат решение какво да бъде използвано от музикална гледна точка и какво да бъде преработено или отхвърлено.

Междувременно Уотърс е върнат обратно на старта, за да разкаже отново цялостната концепция, цялата история и да пренапише някои елементи, с които Езрин не е съгласен. Само една нощ, споделя по-късно продуцентът, му е била необходима, за да преработи изцяло *The Wall*, да промени настроението и да пренареди последователността на песните, да реструктурира някои елементи и да впрегне собствените си писателски дарби, за да създаде един албум, който се лее като роман. При това добър.

Написани са няколко нови песни и са преслушани някои стари записи. *The Wall* може и да е отрочето на Уотърс от начало до край, но Гилмор веднага получава две съавторства – разтърсващото *Young Lust* и възвишения финал на *Run Like Hell*. Езрин от своя страна е признат за мозъка зад мюзикъл интерлюдията *The Trial*, в която думите се редят върху зловещ накъсан фон, който продуцентът налага още през 1975-а в *Welcome to My Nightmare* на Alice Cooper. Когато Езрин иска още една песен, която да включи в точно определен момент от цикъла, не се обръща към Уотърс, а към Гилмор, и го убеждава да използва композицията, която китаристът първоначално е написал за соловия си албум *David Gilmour* предишната година, но не е успял да завърши навреме. Заглавието на парчето е *Comfortably Numb* и то не само е сред най-добрите в албума, а може да бъде отличено като изключително.

Дори в моментите, в които работата върху албума върви добре, външните фактори постоянно се опитват да я спъват. Сагата с „Нортън Уорбърг“ най-накрая стига до ушите на Британската агенция за приходите и веднага е изпратен официален представител, който да следи действията на бандата.

Данъчната система по това време позволява данъчни облекчения, ако определена част от приходите са придобити от работа в чужбина. Затова The Rolling Stones и много други се възползват от подобна вратичка. Това е и причината за „изтичането на мозъци“ – в средата на 70-те години много таланти и способни хора напускат Великобритания. Роджър Уотърс винаги пламенно се е съпротивлявал на предложенията на счетоводителя си да се премести в чужбина, като посочва, че е един от малцината така наречени суперзвезди, които обичат страната си повече от парите, но сега няма избор. Освен ако не искат да бъдат напълно осакатени от данъчните, Pink Floyd трябва незабавно да напуснат страната и да завършат албума си в чужбина.

Първо заминават за Франция, в идиличното Миравал, където Гилмор и Райт са работили над соло проектите си в „Супер Биър Студиос“; по-късно прекосяват Атлантика и продължават работата си по албума в редица американски студиа. След това, когато отново е време да се завърнат към ежедневието си, всички отпътуват към нови територии, които наричат свой дом: Мейсън се премества във Франция, Гилмор и Райт – на гръцките острови, а Уотърс в любимото убежище на рокендрол звездите – Швейцария.

Твърдението, че членовете на една група са най-добри приятели, е невярно. В доста случаи Ричард Райт отбелязва, че не смята Роджър Уотърс за свой приятел – забележка, която ще стане известна в цял свят, преди записите на *The Wall* да бъдат завършени.

В определена степен винаги ще има търкания и неприязън, винаги ще има скандали. Честно казано подобни разногласия са голяма част от работния процес, както и моментите, в които се работи в хармония. Още от самото начало на кариерата на една банда всички нейни членове трябва да се научат на търпимост и да намерят начини за оцеляване в този рокендрол живот на пътя. Когато четирима души, плюс роудитата, се съберат на едно място, а рулото тоалетна хартия до края на турнето е само едно, се научаваш да се адаптираш.

Pink Floyd са били в подобно положение, но бързо го израстват. Причината за това са хитовите сингли и гаранцията, че всеки следващ албум има запазено място високо в класациите.

Всеки от членовете на бандата налага своите музикални интереси в парчетата, които групата създава – това се случва вероятно в следствие на годините в края на 60-те, в които до такава степен залагат на импровизациите, че изпълняват три или четири песни за целия концерт. Сега, под точните инструкции на Уотърс и дисциплиниращия режим на Езрин, бандата се насочва в коренно различна посока, като редуцира една идея, която някога е можела да бъде разгърната до двадесет минути, до една десета от тази продължителност и насочва цялата си енергия в нея.

За първи път Pink Floyd залагат на сбитостта и се стремят да шокират – нещо, за което Уотърс отдавна мечтае. Той иска текстовете му да са разлети в целия албум *The Wall* като нарисувани със спрей графити, а настроенията да се създават с внезапни звукови издихания. Колкото по-дълго продължава процесът по смесването (миксирането), толкова по-рязка става музиката.

От Великобритания пристигат записи със звукови ефекти, които Езрин смята за изключително важни за проекта, а тонрежисьорът на „Британия Роу Студиос“, Ник Грифитс, разработва дълъг списък с желани шумове, като си поставя за цел да ги аранжира, създава или просто да ги открива.

В този списък са включени две деца, които трябва да изпеят няколко реда от песента *Another Brick in the Wall (Part 2)*. Грифитс решава, че цял клас от ученици ще звучи още по-добре, затова отива в близкото до студиото училище „Айлингтън Грийн“ и урежда участието на целия клас от двадесет и три деца от музикалната паралелка за следобеда.

Необходими са също така оркестрации. Инстинктът на Уотърс подсказва да се обади на Рон Джисин, с когото вече е работил по двете творби на Pink Floyd *Atom Heart Mother* и филмовия саундтрак от 1972-ра *The Body*, но вместо това се съгласява с Езрин и се свързва с Майкъл Кеймън, изключителен нюйоркчанин и бивш член на бандата *The New York Rock Ensemble*. Това е едно амбициозно, дори брилянтно начинание – да се изпълняват класически

произведения на рок инструменти и рок произведения на традиционни класически инструменти, – което по-късно ще бъде посрещнато с отворени обятия от прогресив рока.

Самият Уотърс не е почитател на The New York Rock Ensemble. За него те звучат като „нещо, което Пийт Таунсенд би написал на четиригодишна възраст“ – такова мнение изразява пред „Мелъди Мейкър“ в интервю от 1970-та. Но Кеймън вече се е впуснал в света на балета и Холивуд и много рядко се завръща във владенията на рока. Когато говори за *The Wall* в свое интервю от началото на 90-те години, той споделя, че дори перфекционист като Уотърс го е оставил да си върши работата на спокойствие в Ню Йорк, където записва партии, в някои от които участват до петдесет и пет инструмента, които после изпраща в студиото в Миравал. Не получава никакви критики за работата си. „Не си спомням да са искали някакви промени. Или ако е имало такива, са били много дребни.“ Кеймън продължава през смях, че дори не се е срещнал с работодателите си, преди албумът да бъде завършен.

Това се случва през ноември 1979-а. Дотогава и бандата, и записът са се променили съществено. Тройният албум, който Уотърс първоначално предвижда, става двоен; обложката е възложена на Джералд Скарф, а не на обичайния заподозрян и стар приятел на Роджър от Кеймбридж Стом Торгерсон и неговата компания Hipgnosis. Ричард Райт е освободен от бандата като четвърти неин член и отново е нает като сесиен музикант.

4

ПОРЕДНИЯТ ХИТ

Пускането на първи британски сингъл на Pink Floyd от десетилетие насам – след десетгодишно преднамерено и целенасочено избягване на такива, – гарантира на бандата поне някакъв успех, колкото и странно да звучи това. Смята се, че ще привлече определено внимание, дори да е само от любопитство, макар че медиите и феновете, веднъж чули парчето, ще го превърнат в национално събитие.

Ако се погледне назад в миналото, в началото на 70-те години, Pink Floyd първи изразяват неприязънта си към 45-оборотните тестери от новите албуми и съвсем не са единствените. Led Zeppelin подхващат тенденцията и много други като Yes и Emerson Lake & Palmer бързат да ги последват в този клуб на антисингли. Други групи като Black Sabbath, Genesis и Deep Purple не изповядват подобна практика и често парчетата им стават хитове. Само че приемат 45-оборотните като част от договорите си и не влагат никакви усилия в промотирането им. Дават ясно да се разбере, че синглите са прищявка на музикалните компании и нямат нищо общо с бандата – всички се смятат за сериозни музиканти, които нямат време за подобни фриволности като седмичните телевизионни предавания от рода на „Топът на попа“ и почитателите им тийнейджъри. В края на 70-те обаче нещата започват да се обръщат. ELP се връщат в играта след тригодишно отсъствие и бързо вадят голям британски хит със своя

интерпретация на *Fanfare for the Common Man* на Aaron Copland. Yes издават най-зашеметяващия си дългосвирещ албум *Going for the One*, в който предлагат поредица от стегнати и кратки хитове. Genesis остават без своя фронтмен Питър Гейбриъл и постигат голям успех в британските класации със сингъла *Follow You Follow Me*.

Изведнъж хит синглите вече не са нещо, от което музикантите да се срамуват, напротив, започват да се съсредоточават върху създаването на такива. ELP безмилостно съкращават песента си *Fanfare for the Common Man*, за да се събере в триминутен седеминчов винил, но дори Pink Floyd да са имали желание да последват примера им, нищо в *Animals* не е било подходящо за целта. *The Wall* обаче е коренно различен. Двадесет и пет парчета са пръснати от четирите страни на винила. Това не просто е най-щедрата творба, която бандата някога е създавала, но е и първата, в която има значителен набор от потенциални хитове – тема, която Боб Езрин сериозно засяга в разговорите си с бандата.

Езрин е човек, за който синглите са от изключителна важност не само заради „потенциала им да се превърнат в хитове“, но и заради допълнителния интерес, който предизвикват към даден проект. Освен това е много по-лесно за водещите да изберат каква музика да пускат, а не да чакат излизането на даден албум и да го прослушват в търсене на нещо подходящо.

Another Brick in the Wall (Part 2) се оказва късметливски избор и изключително точно попадение.

Както е при повечето парчета на Pink Floyd, и това се слави със запомнящата се бас партия на Уотърс – освен това прилича на суперфънк диско хита на Climax Blues Band от 1976-а *Couldn't Get It Right*. *Another Brick in the Wall (Part 2)* разполага с всичко, което един хит сингъл трябва да има: лесносмилаемо послание и припев, който веднага ти се набива в главата и те кара да запееш, за което голяма роля изиграва хорът от ученици на „Айлингтън Грийн“.

Когато не един доволен слушател описва парчето като излязло от мюзикъла на Лайънъл Барт „Оливър!“ – този величествен хорал, в който молбата на главния герой за повече храна е посрещната от отвратителна молитва от тежки заплахи и наказания, – се отваря друга врата, през която се промъква формиращото влияние на *The Wall*. Учителят, който унижава героя в албума, като чете на глас пред класа поезията му, не е по-различен от жестокия чиновник, който превръща живота на Оливър Туист в ад.

Ситуацията в песента обаче е различна. В „Оливър“ неприятните последствия са за момчето. В *Another Brick in the Wall (Part 2)* – поредното парче от една величествена антиучилищна поредица от песни, чието родословие се проследява назад до подобната *School's Out* на Alice Cooper (по която, разбира се, отново е работил Боб Езрин), – ролите са сменени. Учителят е онзи, на когото се отмъщава.

Песента предлага много теми за размисъл, както и много неща, които да бъдат обикнати. Издаден във Великобритания на 16 ноември 1979-а, сингълът *Another Brick in the Wall (Part 2)* продава 340 000 бройки през първата седмица, като се изстрелва на върха на класацията за седмица и остава там през останалата част от годината. В Америка се задържа цял месец на върха. Изведнъж една банда, която не дава пет пари за хит синглите, ще посрещне края на десетилетието с един от най-големите удари на века и всички онези гладни за хитове изпълнители и групи като Blondie, Paul McCartney, Madness и Michael Jackson ще последват примера им.

Всичко това, разбира се, се случва преди основната атракция да се е появила по магазините.

Яхнал вълната на сингъла (макар момчетата да са уверени, че това ще се случи и без него), *The Wall* направо отнася всичко след себе си. Неговият успех само потвърждава доброто решение на Уотърс да промени толкова радикално посоката на Pink Floyd и му осигурява доста успешни предстоящи години.

Неговите колеги и най-вече Гилмор се противопоставят ожесточено на твърденията на медиите, че *The Wall* е солов албум на Роджър Уотърс, и с право отбелязва безбройните часове, които той, Гилмор, и Боб Езрин са посветили на превръщането на оригиналната концепция в слушаемо творение. Отбелязва също така приноса, който имат двамата към писането на песните, независимо дали са били отбелязани като автори, или не, към вокалите, които добавя в целия албум и към солата, които са също толкова значителни, колкото и всичко останало, измислено от Уотърс.

Но това няма никакво значение. Албумът може и да е на Pink Floyd, но концепцията е на един човек. Много бързо става ясно, че едва ли някой е можел да се противопостави, ако на Уотърс би му хрумнало да изостави *The Wall* в началото на работата по него и би предложил бандата да се завърне към музиката, писана за предишните три албума (донесли им огромна слава и богатство). В интерес на истината може да се поспори и дали *The Wall* не е албум на Pink Floyd само защото Pink Floyd са имали нужда от пари. Без Андрю Уорбърг и финансовите му приключения Уотърс вероятно щеше да издаде албума като солов. И може би щеше да потърси услугите на Боб Езрин.

Независимо от това, *The Wall* е издаден като албум на Pink Floyd, така че Pink Floyd трябва да го промотират и за целта бандата подготвя турне, съвсем различно от досегашните им екскурзии – нещо, което ще ги накара да изглеждат като пъб банда под светлините на прожекторите, – и планират създаването на филм, което винаги е било неразделна част от визията на Уотърс.

Карикатуристът Джералд Скарф се заема с работата по анимацията в своето студио на „Фулъм Роуд“ в Лондон. Тя се базира на нарисуваното за обложката на албума. Скарф иска да създаде един кошмарен свят от гротескови карикатури и потресаващ символизъм, които да накарат цялостната идея да оживее.

Карикатуристът е със седем години по-голям от Уотърс и със сериозно присъствие на британската арт сцена от началото на 60-те, когато неговите характерни рисунки са сред флагманите на новоизлюпеното сатирично списание „Прайвит Ай“. Оттам той продължава да радва читателите на „Пънч“, „Ивнинг Стандарт“, „Дейли Скеч“ и „Сънди Таймс“. В средата на 60-те години отразява войната във Виетнам за „Дейли Експрес“, като създава ужасяваща поредица от импресии – той е художник, който не само изобразява войната, но я и разбира.

Критиците на Скарф сравняват работата му, както винаги не в негова полза, с тази на Ралф Стедман, художника, който работи рамо до рамо с журналиста Хънтър Томпсън, известен със своя субективизъм, като разработва илюстрации за статиите и книгите му. Скарф и Стедман са учили заедно в Техническия колеж в Ийст Хам през 50-те години и определено има паралел между стиловете им, но определено рисуват със свой собствен почерк. Независимо дали човек намира или не прилики между тези двама творци, Скарф е глътка свеж въздух на

английската сцена на изкуството в началото на 70-те години. През 1974-та му е възложено да направи комикс за тогавашното турне на Pink Floyd, след като Уотърс и Мейсън са гледали филм, продуциран от него за Би Би Си – „Едно дълго и бавно пътуване“.

Три години по-късно, когато Pink Floyd тръгват на турне, за да представят албума си *Animals* от 1977-а, Скарф отново е в играта. Този път му е възложено да направи анимацията, която да се излъчва по време на изпълнението на живо на *Welcome to the Machine*. Това е върховият момент на тази връзка, също както Уотърс достига своя пик със Стом Торгерсон с обложката на *Animals* (самият Уотърс предлага дизайна и смята, че Торгерсон си приписва прекалено големи заслуги) и наема Скарф, който да превърне думите от драсканици в изкуство.

Това е правилното решение. Разбира се, няма как да знаем какво щеше да направи Стом Торгерсон с екипа си в *Hipgnosis*, ако им беше възложена работата по *The Wall*. Подобна възможност им се дава с дивидито *The Wall* и още няколко следващи преиздания между 1990–2010 г., но вече на всички е ясно, че оригиналната концепция на Скарф – тухлите на бял фон и нарисуваната на ръка стена – е станала иконична.

Приносът на Скарф към филма „Стената“ в крайна сметка е ограничен само до петнадесет минути и тези, които не биха се съгласили, че те са сред най-въздействащите в цялата продукция, ще са малцина. Творбата му доминира и по време на концертите на Pink Floyd, като измества дори летящото прасе и катастрофиращия самолет, станали любими през годините. Лудуващите огромни марионетки на учителя, на съпругата и на майката; прожектираните анимации и бавно издигащата се стена в предната част на сцената се превръщат в неустойчиво удоволствие за всички, с изключение на най-отдадените на музиката почитатели, отишли единствено заради нея.

Подобни изпълнения са посрещнати с отворени обятия от всеки, който желае да гледа шоу, но не и за онези, сред които има и много критици, които се питат колко може да се отдалечи от традиционния рок концерт една група, преди да изгуби статута си на рок банда. Подобни оплаквания, разбира се, са музика за ушите на Уотърс, те са в хармония с мечтите му да представи една невероятна театрална екстравагантност, те му дават преднина в ожесточената надпревара в сценичните представления, започнала още от времето на *The Dark Side of the Moon*, когато изпълнители като Дейвид Боуи и Genesis започват да говорят за (и да се опитват да направят) свой собствен театър, но очевидно идеите им пресъхват, щом надянат сценичните маски и костюми.

Вероятно Genesis се доближават най-много до подобно нещо; турнето им от 1975 и 1976-а, в което представят тавата си *The Lamb Lies Down on Broadway*, е доста амбициозно – в него бандата се потапя в атмосферата на концептуалния си албум, а историята се излъчва като миниатюри на екрана зад сцената. Но дори подобно екстравагантно изпълнение в крайна сметка не предлага нищо повече от интересни светлини и образи и Питър Гейбриъл, облечен като дебело създание с брадавици, чийто глас се губи под безбройните слоеве на костюма на Слипърмен.

The Wall ще се поучи от подобни фалове и от миналите грешки – както от тези на Pink Floyd, така и на Дейвид Боуи и Genesis. Американското турне на Боуи през 1974-та, онова, което привлича Майкъл Кеймън към мейнстрийм рока, е замислено като пътуващ театър със сцена, изобразяваща градски пейзаж, която е толкова голяма, че на много от местата, в които

е предвидено турнето, няма достатъчно място, за да се побере.

Pink Floyd се сблъскват с подобни проблеми и правят необходимото, за да ги избегнат; групата заявява, че предвижда турне със своя собствена портативна концертна зала – цилиндрично платнено чудовище с размерите на средна спортна зала, чийто прякор е Плужека.

Но още преди коремоногото да се роди, става ясно, че няма начин да полети. Всякакви изисквания – за пожарна безопасност, различна за различните градове, да не говорим за различните страни – и липсата на достатъчно голяма площ, на която да бъде разположен, пречат на Плужека да се развихри. Освен всички тези пречки, съществува проблемът с логистиката. Плужека е захвърлен в килера и вниманието е насочено към локации – у дома и в чужбина, – които са с подходяща площ и достатъчно голям опит, за да приемат концерт от подобен мащаб.

Откриват точно четири такива.

The Wall е представен за първи път на 7 февруари 1980-а в „Лос Анджелис Спортс Арена“. Предвидени са 5 концерта, които започват катастрофално – поредното потвърждение, че идеята да се зарежат плановите за Плужека никак не е била лоша. Пироефектите на сцената подпалват завесите, висящи над нея, и налагат спирането на концерта още преди да е започнал. Пламъците бързо са потушени, но димът зад сцената е ужасен. Звездите от групата могат само да благодарят, че се намират в бетонна сграда.

В края на месеца са организирани още пет изяви в „Насау Колизеум“ в Ню Йорк, след които следва шестмесечна почивка, докато бандата чака приключването на британската данъчна година на 5 април и съответно края на данъчното им изгнание. Едва в началото на август 1980-а *The Wall* ще бъде представен в „Ърлс Корт“ в Западен Лондон, където свирят шест нощи, след което през 1981-ва следват още концерти в Дортмунд, Германия. През юни са планирани пет последни изяви в „Ърлс Корт“, чиято цел е да бъдат заснети от филмовия режисьор Алън Паркър – това е всичко. С изключение на една песен, която участва в сетлиста на техния Live 8 реюниън концерт тридесет и четири години по-късно, албумът *The Wall* и четиримата създали го никога вече не се появяват на една сцена заедно.

Ричард Райт, който по това време е нает в Pink Floyd, а не е пълноправен член, често ще разказва как концертите, на които се представя *The Wall*, за него са били просто работа и той не се е чувствал нито емоционално, нито физически ангажиран с тях. Дори е избягвал компанията на бившите си колеги, за да може да прекарва повече време със семейството и приятелите си, както и с останалите музиканти, наети за концертите на Pink Floyd – китариста Сноуи Уайт, басиста Анди Боун, клавириста Питър Ууд и барабаниста Уили Уикс.

Последните също изразяват недоволството си от този период и от статута си на наемници, като споделят, че Уотърс дори отказвал да говори с тях. През 1981-ва Сноуи Уайт не може да участва в насрочените концерти, тъй като междуременно се е присъединил към Thin Lizzy – ход, който вероятно му носи истинско облекчение. Ред е на заместника му Анди Робъртс да преживее няколко нощи с онова, което Питър Ууд описва като „най-жалката банда в света“.

Съавтор на песента *The Year of the Cat* на Ал Стюарт и съосновател на Quiver заедно с приятеля от училище на Уотърс, Тим Ренуик, Ууд признава, че по-скоро е „изтърпял“ турнето, а не му се е наслаждавал. Но бърза да добави, че онова, което другите наблюдатели наричат „променливо настроение“ у Роджър Уотърс, рядко е насочено към някого конкретно.

„Всичко беше заради стреса. Той се чувстваше като единствения човек в групата, който гледаше работата да бъде свършена както трябва. Останалите просто искаха по-скоро да свърши.“

Много често по време на репетиции Уотърс е принуден да спори с предложенията *The Wall* да бъде съкратен наполовина за концертите, а останалата част да бъде запълнена с вече добре познати парчета. Много често също така някой от колегите му в групата заплашва, че ще напусне. Това напрежение остава дори когато концертите започват и седмици преди обявяването на датите тръгват слухове – не само от кухнята на Pink Floyd, – че първите лондонски изяви са били пред отмяна, поради несъгласия в бандата.

След това обаче сред онези, които са били в претъпканите зали или са чули какво се е случило от приятели и познати, успели да се снабдят с билети по възможно най-бързия начин, недоволни няма.

Истина е, че на концертите въобще не се свирят стари парчета на групата; но дори на зрителите да не им пука за *The Wall*, те са впечатлени от изпълнението. Pink Floyd още не са заявили, че турнето е приключило, когато пристигат безброй предложения да направят още концерти. Напрежението нараства, когато американският промоутър Лари Маджид предлага на групата огромната сума от два милиона долара, за да изнесе два концерта на стадион „Робърт Ф. Кенеди“ във Филадельфия.

Гилмор, Мейсън и мениджърът О’Рурк казват „да“, но Уотърс е категоричен – „не“. *The Wall*, обяснява той, е реакция срещу концертите на стадиони, а не извинение да се правят още от тях. Това е неговият среден пръст срещу зората на корпоративното спонсорство, благодарение на което можеш да получиш всичко по време на един концерт, стига да използваш правилната кредитна карта. Дори заплахата, че Pink Floyd ще излязат на сцената без него, а Анди Боун ще поеме вокалните му партии, не е достатъчна, за да промени решението му. Уотърс предизвиква колегите си да опитат да сторят подобно нещо и без съмнение, остава изключително доволен, че нямат „топки“ (негови думи) или ентусиазъм да го направят.

В крайна сметка Ричард Райт не е единственият музикант на сцената, за когото безмилостната хореография на продукцията и нуждата от стриктно придържане към сценария всяка вечер се превръща от изморително в ужасно и скучно преживяване. Гилмор и Мейсън също започват да си задават въпроса какво се е случило с идеята просто да свирят музиката си и да прекарват свободното си време, като си спомнят миналите дни, вместо да мислят единствено за следващите два часа песни, звукови ефекти и хореография.

Никой от бандата не успява да прикрие неудобството си достатъчно умело. Ревю в „Ню Мюзикъл Експрес“ описва една от нощите в „Ърлс Корт“, като говори за „китарни сола, изсвирени със стиснати зъби и свъсени вежди“; други статии се възхищават на мащаба и перфектното изпълнение, но заключават, че това е всичко. Просто един концерт. Бездушен, лишен от емоции и без никакво настроение.

По това време във Великобритания се надига звездна вълна от нови групи, които разчитат изцяло на синтезатори и електроника – те са описвани като нечовешки, машиноподобни и студени, – като Gary Numan, Tubeway Army, The Human League и Depeche Mode. Но никоя от тези групи не може да се сравнява с величието на *The Wall*.

За онези, които са били (и остават) предразположени към спектакъла, той е изумителен.

Но също така е и помпозен, тъй като до този момент почитателите не са виждали подобни цени на билетите – петнадесет долара в Лос Анджелис и осем лири и петдесет пенса в Лондон, – за да слушат почти идентично изпълнение на целия албум, докато изпълнителите са скрити зад купчина тухли. Анимациите и ефектите освежават обстановката донякъде, а и има някои наистина чудесни моменти, включително надуваемото прасе. Въпреки всички недостатъци, изпълнението е невероятно.

За съжаление, всичко хубаво е помрачено от издънките. Когато групата засвирва хита *Another Brick*, веднага става ясно, че фразата „нямаме нужда от образование“ не е на място, защото тя (Pink Floyd) не е способна да се поучи от грешките си. След комерсиалните висоти, които постига с *The Wall*, бандата ще прекара краткия остатък от кариерата си в свободно падане.

Но в никакъв случай не може да се оспори успехът на албума. *Another Brick in the Wall (Part 2)* става най-продаваният сингъл на Pink Floyd за всички времена. *The Wall* е на път да подмине *Wish You Were Here* като най-бързо набиращия скорост (и отново най-продаван) албум след *The Dark Side of the Moon*, който от своя страна (през март 1980-а) задминава безсмъртния *Tapestry* на Carole King като най-дълго присъстващ албум в американския чарт „Билборд“ със своите 303 седмици – започнали да текат още от началото на излизането на тавата преди шест години.

Всички концерти са разпродадени за рекордно време и за рекордни суми и сега филмът „Стената“ се приближава до своето осъществяване, започва да се оформя като визия в съзнанието на режисьора Алън Паркър, ако подобно нещо въобще е възможно, тъй като той е по-хаотичен и от Уотърс.

Паркър забранява на Уотърс да стъпва във филмовото студио, тъй като той открито изразява съмненията си относно компетентността на режисьора, който пък може да се похвали с филмова кариера, започнала десетилетие по-рано като сценарист на очарователния романтичен младежки филм „Мелъди“ и хитови класики като „Бъгси Малоун“, „Среднощен експрес“ и „Слава“. (Басистът решава да си вземе шестседмична ваканция.) Паркър и певецът Боб Гелдоф, перфектно избран за ролята на самоунищожителния Пинк, си спомнят Напрежението, съпътствало Уотърс всеки път, когато кракът му стъпва на снимачната площадка; застиналата му и сърдита физиономия е в основата на много шеги между членовете на екипа. Един от тях си припомня – може би достоверно, може би не – как когато Уотърс се появил на снимачната площадка, спирани да работят, „защото щял да намери кусур на всеки“.

Всички са единомислени, че албумът е продукт, появил се благодарение на съвместната работа между Уотърс и продуцента Боб Езрин, а филмът е резултат от сблъсъка между идеята на Уотърс и осъзнаването на тази идея от страна на Паркър.

Точно този конфликт спасява филма от заплахата да се превърне в аудиопродукт. Откъси от *The Wall*, само записани на винила, са просто еклетрични пълнежи, пасажи, натъпкани между основните песни, които помагат на сюжета да се развива. Епизодите и диалозите са поставени на местата, на които Уотърс (който винаги е мислил за *The Wall* кинематографично) първоначално ги е поставил като бекграунд или фонова музика.

Това не е направено съвсем целенасочено. Решението да се зареже оригиналната идея на Уотърс – да се включи концертен материал във филма, е взето едва когато никоя от петте

нощи през юни 1981-ва в „Ърлс Корт“ не предлага подходящ материал. Единственият принос на Pink Floyd към филма ще бъде саундтракът. Шест парчета от албума са обработени заедно с една нова песен (*When the Tigers Broke Free*) и една отпаднала от тавата (*What Shall We Do Now*).

Не се използват и предложените от Скарф чудовищни кукли. Изоставени са и опитите да се направи роботизирана версия на учителя – но едва след като са изхарчени няколко хиляди лири в опит да се вдъхне живот на създанието.

Може да се каже обаче, че филмът печели от всички тези провали.

Също както визионерът Кен Ръсел някак си придава смисъл на най-дълбоките кътчета на „Томи“ на The Who, така и Паркър отваря съвсем нови прозорци във всичко онова, което *The Wall* представлява – и едновременно с това успява да се изплъзне контрола на Уотърс.

* * *

Избирането на актьора Боб Гелдоф за ролята на Пинк граничи с иконоборчество. Няколко години преди истинското си обожествяване като Свети Боб – борец за правда, заради благотворителните си дейности, Гелдоф е певец на ирландците The Boomtown Rats – група, която се появява на лондонската сцена през 1977 с френетичния пънк боен вик *Looking After Number One*, след което прави рязка промяна в посоката, за да се заяви като една от най-духовитите, артистични и дълбокомислени банди. Хитове като *Like Clockwork* и *She's So Modern* ги превръщат в редовни участници в британските класации. Уличната епика ала Брус Спрингстийн *Rat Trap* им донася първата челна позиция, а *I Don't Like Mondays*, базирана на абсолютно безпрецедентната и шокираща училищна престрелка в САЩ, ги прави да изглеждат недостижими.

Самият Гелдоф е грандиозен изпълнител, напомнящ младия Мик Джагър, затворен в жилаво и гъвкаво тяло, усукващ крайници, докато устата му криви текстовете на песните. Някои от най-незабравимите музикални моменти по онова време са дело на The Boomtown Rats: *Someone's Looking at You* е истински шедьовър на параноичното подозрение и страх, който съперничи на безбройните размишления на Роджър Уотърс по темата, *Diamond Smiles* си остава най-добрата песен с тематика самоунищожавания се хайлайф, писана някога (фактът, че няма много подобни, не бива да омаловажава стойността ѝ), а *House on Fire* съдържа в себе си равни дози постпънк конвулсии и възродени ска елементи и се превръща в един от запомнящите се хитове на 1982-ра, като продължава да присъства в класациите до премиерата на „Стената“.

Убеждаването на Гелдоф да приеме ролята е мъчително. Първоначално певецът отказва поканата на Паркър да участва във филма, след като разбира, че първият избор на Роджър Уотърс за главната роля е... самият Роджър Уотърс. Басистът се проваля на прослушването, като не може да задоволи дори собствените си изисквания, което принуждава Паркър да продължи с търсенето. Първият му избор е Гелдоф. Единственото, което трябва да направи, е да го убеди.

В подкрепа на приятелите си пънкари Гелдоф определя Pink Floyd като създание, което няма никакво място в съвременния свят, за него този ояден динозавър е извършил сериозни музикални престъпления към човечеството, благодарение на чувствителността на кръвящото-сърце-на-либерал-милионер на Уотърс. По-късно Гелдоф признава, че дори не е

слушал *The Wall*, преди да му бъде предложена ролята, че е изтърпял стоически нашествието на сингъла (от който по това време е било много трудно да се скрие човек) и вече е бил сигурен, че ще намрази албума.

За щастие, два фактора се оказват изключително важни и много по-силни от неприязънта му към Pink Floyd. От една страна, The Boomtown Rats започват своето падение след върха, който достигат с хита *I Don't Like Mondays*, и мястото им в този бизнес е отнето от по-ярки нови банди. От друга страна, е егото му – все пак получава шанс да стане част от филмовата индустрия. Гелдоф притежава „каквото е необходимо“, за да остави следа в киното и като участник в едни от най-революционните музикални клипове от онзи период, и като изпълнител и знаменитост вече се е доказал достатъчно и на екрана, и върху винила.

Плюс това е почитател на Алън Паркър.

В крайна сметка всичко се нарежда чудесно. Изпълнението на Гелдоф в ролята на Пинк е несравнимо, а самият филм заслужено получава порой от похвали, като дори заклетите хейтъри на Pink Floyd не могат да отрекат стойността на тази нова добавка в малката колекция от добри филми, свързани с рок музиката. Това са „Пърформанс“, „Звезден прах“, „Томи“, „Куадрофения“, а сега и „Стената“. Пет филма, снимани в рамките на петнадесет години, които разказват историята на попа.

Но Pink Floyd оставят *The Wall* зад гърба си и вече са отново в студиото, за да започнат работа по албум, чиято актуалност и непосредственост го превръщат в най-съвременния, но и най-неразбрения като звучене запис в целия каталог на групата.

Заглавието на албума е *The Final Cut* и дори хората, които не са чули слуховете, че бандата отново е прекратила съществуването си, са наясно – заглавието не е просто напразна заплаха¹⁴.

НЕВЕРОЯТНИЯТ КОНЦЕРТ

От всички песни във филма „Стената“ най-значимата, поне в личен план, е онази, която дори не е композирана по времето на създаването на албума. *When the Tigers Broke Free* е написана и се разказва за бащата на Уотърс – Ерик Флетчър Уотърс.

Уотърс съвсем трезво осъзнава, че смъртта на баща му, както твърдят паметниците, „не е напразна“ – без нападението над Анцио, Втората световна война е можела да се развие по коренно различен начин в едно време, в което след петгодишен конфликт, нещата започват да се обръщат. Той осъзнава, че ужасът, който изпитва на лична основа, е просто поредната проява на нарастващата по онова време склонност да се напомнят важните събития, довели до спечелването на Втората световна война от Съюзниците, и заклеймяването им като престъпници и безумци, без дори да се отбележи, че са нямали друга алтернатива. Не и ако

са искали да спечелят войната.

Но това не е никакво успокоение за един наранен младеж, принуден да расте без баща, чието усещане за загуба расте с всяка изминала година. Уотърс става на тридесет през 1973-та, годината, в която албумът *The Dark Side of the Moon* го прави милионер, събитие, което е повратна точка и му носи покой след смъртта на баща му отпреди тридесет години, загинал в чужди земи, убит от непознат единствено заради различната униформа, която носи, и различния език, който говори.

Сега синът, който никога не е виждал баща си, приближава четиридесетте и все повече и повече размишлява за отнетите от родителя му години – отнети от войната, която историческите книги ще нарекат „войната, която ще сложи край на всички войни“, откраднати от тщеславни политици и нескопосани генерали, – които го измъчват през целия му живот и му помагат да създава музиката си. *Corporal Clegg* от втория албум на Pink Floyd *A Saucerful of Secrets* осмива „капаците“, през които „възприемаме“ войната, а в *Us and Them* има единадесет думи, описващи една битка много по-добре от всеки кралски свитък и военна хроника: „Напред, извика той от задните редици, и предните мъртви паднаха те“.

Филмът „Стената“ също е вдъхновен от загубата на Ерик Флетчър Уотърс и Pink Floyd влизат в студиото в началото на 1982-ра, за да запишат няколко песни, които са отпаднали или още не са били готови, за да бъдат включени в албума *The Wall. When the Tigers Broke Free* е крайъгълният камък на проекта. Албумът трябва да бъде озаглавен *Spare Bricks* и като че ли за да потвърди думите в надписите в края на филма „саундтракът е наличен“, целта е да се превърне точно в това.

И тогава Великобритания отново тръгва на война.

Конфликтът от 1982-ра в Аржентина не е единственият военен акт, в който страната участва след края на Втората световна война – британските войници са част от военните действия на Обединените нации в Корея в началото на 50-те години, както и в Суецката криза в средата на същото десетилетие. Водят се и необявени войни в Малайзия и Аден, а Северна Ирландия е истинско бойно поле от началото на 70-те години.

Фолкландската война обаче е различна. Другите войни се водят заради принципи и политика. Фолкландската война се води за нещо, което всеки би разбрал: защитата на далечна част от Британската империя – Фолкландските острови в южната част на Атлантическия океан – от един нашественик, на когото не му пука за животите и желанията на обитателите, а просто иска да погълне тази територия.

Аржентинските претенции не са съвсем безпочвени. Тези територии, известни още и като Малвински острови, са оспорвани от двете страни повече от век, но в интерес на истината се намират много по-близо до Аржентина, отколкото до която и да е британска територия. Това е спор, който се среща изключително често в нашия свят и до ден днешен – Северна Корея, Япония и Китай продължават да надигат вой за така наречените оспорвани територии, чиито съдби всяка от тези страни смята, че трябва да контролира, въпросът за Гибралтар, друго британско владение, което е толкова близо до Испания, че се усещат ароматите от сготвената там храна, продължава вече десетилетия наред и така нататък все в тоя дух.

Разликата в случая е, че на Аржентина ѝ писва от оплаквания. Или по-скоро на генерал Леополдо Галтиери и военната хунта, която управлява страната, им омръзва да слушат как жителите на Аржентина се оплакват от потисничеството му и решават да дадат на хората

повод за радост. В същото време приближава краят на мандата на британския министър-председател Маргарет Тачър и нейното консервативно правителство, а следващите избори не изглеждат никак розови.

Няма никаква грандиозна конспирация между двамата държавни лидери – полуиталианския военен ветеран и дъщерята на бакалина от Грантъм, – няма никакви задкулисни споразумения да започнат война, за да подобрят политическото си бъдеще. Но пред тях се отваря възможността „победителят да вземе всичко“ и никоя от страните няма намерение да отстъпва.

На 2 април 1982-ра, две хиляди жители на Фолкландските острови, плюс милион овце и неопределен брой пингвини, се събуждат окупирани от аржентинската армия. На 14 юни са отново свободни, освободени от внушителната британска военна сила, която за същото това време пропътува тринадесет хиляди километра океан, за да стигне до южната част на Атлантика, колкото прекарва и във военни действия, за да победи един враг, когото британските таблоиди наричат „аржита“.

Хиляда души умират, аржентинската хунта е разбита, британските консерватори си гарантират преизбирането, а в едно тихо кътче на Северен Лондон Роджър Уотърс насочва енергията си към композирането на песни за нов албум – изоставил е идеята за концептуалния *Spare Bricks* още преди да е изстрелян и един куршум, – който ще изиграе ролята на саундтрак на войната и ще е толкова изящен, че съвсем спокойно може да мине и за саундтрак на „Стената“.

Самият Уотърс има лична война за водене. По-скоро изваден от строя, отколкото уволнен, Ник Мейсън се присъединява към Ричард Райт в редиците на наетите музиканти и дори се стига дотам, че изцяло липсва в една от песните от новия албум (заклучителната *Two Suns in the Sunset*). Дейвид Гилмор, който трябва да е копродуцент, също не получава това право, след като Уотърс му заявява, че ако не му гарантират абсолютна самостоятелност, ще зарече целия проект. Този албум – дори повече от *The Wall* – е негов и той вече е определил участниците и ролите им в него. *Requiem for a Post-War Dream* или *The Final Cut*, както ще бъде озаглавен в крайна сметка, е албум „на Роджър Уотърс, представен от Pink Floyd“.

Гилмор решава да провери дали колегата му не блъфира. При положение че няма какво да губи, тъй като проектът не му допада и не вярва, че материалът си струва, той предлага да се оттегли за няколко седмици, в които да поработи върху музикалните си идеи, което е съвсем ясно отправено предложение да се оттегли от групата. Уотърс, разбира се, не е съгласен.

Въпреки това отказва да махне четири от песните по настояване на Гилмор (*The Hero's Return*, *One of the Few*, *The Final Cut* и *Your Possible Pasts*), които са отпаднали от *The Wall* още в самото начало на албума, защото дори композиторът им е осъзнал, че не са достатъчно добри. Сега обаче Уотърс се държи сякаш са най-великите парчета, които някога е създавал.

Но това не е всичко. Той заявява, че ще пее основните вокали във всички песни, като въобще не обръща внимание на забележките – включително и тези на Гилмор, – че гласът му се приема най-добре, когато е разхвърлян на малки дози в албумите. В крайна сметка Гилмор, чийто глас е също толкова съществена част от творбите на Pink Floyd, колкото всеки отделен инструмент в тях, който е дробовете на песни като *Time*, *Money*, *Dogs* и *Echoes*, може да бъде чул в една-единствена песен – рокаджийската *Not Now John*, която, също като *Comfortably Numb* от последната тава, веднага се превръща в любима на много хора.

Най-големият конфликт обаче е свързан с текстовете на Уотърс. Те са лишени от всякаква цензура и скрит смисъл. Слушателите, които пет години по-рано са разпознали препратката към английската демонстрантка срещу „мръснишкото съдържание“ в медиите Мери Уайтхаус в албума *Animals*, сега ще останат като треснати от тази колекция от песни със съвременен съдържание като това във вестниците, които Уотърс чете всяка сутрин на закуска. И които съвсем скоро вече няма да са актуални.

Маргарет Тачър и политическият ѝ съучастник в престъпленията, американският президент Роналд Рейгън, са споменати поименно в една от песните; както и съветският президент Леонид Брежнев и израелският му колега Менахем Бегин – имена, които всеки слушател би разпознал през 1983-та, но които биха отнели много време, за да бъдат намерени в Гугъл тридесет години по-късно. Предишните албуми на Pink Floyd могат да се определят като вечни. *The Final Cut* ще падне в капана на времето.

Като се има предвид всичко това, оригиналното работно заглавие, *Requiem for a Post-War Dream* („Реквием за един следвоенен сън“), би дало една различна рамка на албума от тази, която създава крайното заглавие. Както обяснява самият Уотърс: „*The Final Cut* е за това как превръщането ни в социална държава създава усещането, че се движим напред към нещо подобно на либерална страна, в която всеки ще се грижи за другите, но постепенно тази мечта е опропадена – може би хората са разбрали, че въобще не искат такова нещо. Във всеки от нас дреме егоизъм и ни липсва общественият дух, което през 80-те ни довежда до една прагматична, радикална, Рейгънско-Тачърска икономическа система. Това е система от ценности, към която в основи още се придържахме“. Утопията е заменена от едно общество, което прилича на излязло от роман на Чарлз Дикенс.

Уотърс смята, че конфликтът на Фолкландските острови е трябвало да бъде разрешен по дипломатически път – нещо, което по-късно историята доказва, – а не да се отива на война само за да се даде материал за заглавия на медиите. По времето, по което албумът е завършен, това са вече стари новини и Фолкландските острови се превръщат в последната глава, в самия край на един разказ, оплакващ предателството към онези млади мъже и жени, които са били убедени, че се бият и умират за свободата по време на Втората световна война, но сега наблюдават как униформените им наследници воюват за ценности, с които много от тях дори не са съгласни. Не трябваше ли Втората световна война да сложи край на колониализма? Някой въобще замислял ли се е, че е по-добре да се запазят хиляда живота (750 от които аржентински), отколкото няколко черти върху картата?

Във Великобритания подкрепата за войната не е голяма, мнозинството от хора са съгласни с Уотърс, че е можело да се стигне до разумно решение на масата за преговори.

За съжаление обаче, не могат да се организират паради след няколко прекарани в конферентната зала дни, нито пък могат да се направят снимки на надути политици, които по-късно да се използват за флагчета и пощенски марки. Тачър изисква пълна военна победа и прегазва всеки и всичко, за да си осигури такава.

В това отношение двамата с Роджър Уотърс много си приличат. Според мнозина това е и причината той да презира толкова много тази жена и всичко, което тя представлява. Някак си е иронично, дори лицемерно. В очите на страничните наблюдатели, поне що се отнася до създаването на *The Final Cut*, Уотърс не приема почти никаква помощ от останалите музиканти в студиото, като дори използването на името Pink Floyd е като предателство на

доверието и убежденията в собствените му принципи.

Споровете му с останалите не са затова че той настоява „да правят каквото им кажа“ – запазената марка на всеки диктатор, – а защото ги кара „да правят каквото правя аз“ – абсолютно обратно на слуховете, но въпреки това сериозна пречка. Всичко това и много други подробности, които ще станат ясни в годините, издигат гъста димна завеса дори пред онези неща в *The Final Cut*, които си струват.

Може и да е малко скучен, но като протест е също толкова ефективен, колкото и повечето от предложенията по темата от различни експериментални банди по това време, като TV Smith (трепетната *War Fever*), Billy Bragg (*Between the Wars*) и Crass (*How Does It Feel to Be the Mother of a Thousand Dead*). Макар и бързо остарял, останал само като снимка от онзи момент във времето, *The Final Cut* е елегичен подобно на много от ранните творби на Боб Дилън, за който Уотърс винаги е казвал, че е един от любимите му текстописци. Определено песни като *Blowing in the Wind* и *Masters of War* имат много по-дълбок смисъл от такива като *Not Now John* и *The Hero's Return*, но характерът на индустрията се е променил, откакто Дилън е написал тези парчета, а един албум на Pink Floyd, изграден около безброй атонални фолк мелодии, ще е още по-голям шок от разклатения минимализъм, който струи от *The Final Cut*.

The Final Cut е записан в осем различни студиа, като уроците от Боб Езрин са добре научени и използвани в цялата им прелест. Уотърс и Гилмор посвещават свободното си време на играта Donkey Kong, без дори да направят опит да накарат и най-незначителните пасажи да звучат добре. Звуковите ефекти доминират в голяма част от албума. Една нова система за записване на име Holophonics привлича вниманието на Уотърс. По ирония на съдбата това творение е създадено от аржентинския изобретател Хюго Зукарели. Holophonics предлага квадрофоничен ефект през стереосистема, като се позиционира всеки индивидуален звук според размера на човешкия череп, но дали това творение работи, или не, трябва да се прецени от всеки слушател и от качеството на слушалките му.

Не може да се отрече, че ефектите, които целят да създадат атмосфера и настроение в предишните албуми на Pink Floyd, са изнесени на преден план в тази музикална гозба, наречена *The Final Cut*, за да се заловят за текстовете, които наистина отварят прозорци към душата на Уотърс – поредната причина, поради която този албум е определян като „труден“ запис. Малко хора извън психиатричните кръгове се чувстват удобно, когато получават такъв широк достъп до нечии чужди страхове и фантазии – особено на такива, чиито политически възгледи са в противовес с убежденията на голяма част от публиката им, както се случва във Великобритания, а и до определена степен навсякъде по света.

През юни 1983-та, три месеца след излизането на *The Final Cut*, правителството на Тачър печели изборите с най-добрия резултат от 1945-а насам, с който една партия е печелила – 61 процента от електората. Това означава, че изключително много хора не са съгласни с политическите убеждения, които *The Final Cut* обрисова, и следователно не си купуват албума. В САЩ, Япония, Австралия, Франция и всички онези страни, където Pink Floyd се смятат за непоклатими, албумът върви още по-зле. Какво му пука на един италиански слушател за западащата социална система на Великобритания? Каква значение има кой ще спечели Фолкландската война за един норвежец, който просто иска да слуша Pink Floyd?

The Final Cut едва успява да продаде три милиона бройки в цял свят. Според стандартите

на много групи това не е никак зле и определено е достатъчно, за да осигури първа позиция в британските класации и номер шест в САЩ. За съжаление обаче, това е всичко. *The Final Cut* няма да се превърне в следващия *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here* или *The Wall*.

Ричард Райт, който дори не участва в записите, на шега го нарича втора част на *Relics*, компилацията от „антики и куриози“, издадена през 1971-ва, в която се съдържат сингли, бонус парчета и отпаднали от предишни албуми песни. Очевидно Дейвид Гилмор е съгласен с подобна оценка. Той описва съдържанието на албума като слаб пълнеж, какъвто не е имало в запис на Pink Floyd от цяло десетилетие.

Някъде куче на име Шеймъс надига глава и вие: „оправдания“.

Кърт Лодър от „Ролинг Стоун“ дава пет звезди на *The Final Cut*, макар че го определя като албум на Роджър Уотърс, а не като нов шедьовър на Pink Floyd. Повечето ревюта обаче са презрителни. Снимки от месеците след издаването на албума показват как рафтовете в магазините за музика втора употреба в Лондон са пълни с *The Final Cut*. Хората „пускат албума веднъж и го намразват“. Следва истинска лавина от върнати плочи – нещо, което няма да се повтори, докато Дейвид Боуи не издаде провала си *Tonight* през следващата година. Публиката на един изпълнител може да понесе много неща. Но пълното низвергване на всичко, което е направило този изпълнител известен, не е едно от тях.

На репутацията на *The Final Cut* въобще не помага и самата банда, която решава да не прави турне, на което да го представи. Чуват се слухове за няколко дати през ноември 1983-та, но става повече от очевидно, че нито Гилмор, нито Мейсън имат ентузиазъм за тях. Уотърс е против подобна идея. Неговото мнение е, че Pink Floyd трябва да преследват посоката на „Стената“ и да създадат видео, което да свърши работата вместо тях.

Все пак става въпрос за златната ера на MTV, американската кабелна телевизия, която залага на непрекъснатата диета от музикални клипове и чието влияние започва да се усеща най-вече когато в класациите ѝ се появяват банди, които изглеждат много по-добре, отколкото звучат.

Another Brick in the Wall (Part 2) изважда голям късмет заради глада за музикални видеа на MTV. Издадена е по времето на краткия застои между появата на видеоклиповете като потенциална реклама и консумирането им от MTV. Песента е една от малкото с видеоклип, която веднага е пусната в обращение. Филмът „Стената“ подсилва интереса на MTV към бандата, затова Уотърс малко неоправдано смята, че всяко следващо предложение на Pink Floyd ще бъде прието с отворени обятия.

Той обаче постъпва наивно, защото правилата вече се менят. Сега всяка банда прави видеоклипове и се стреми да изпъкне пред колегите си. Пионерското дълго видео на *Thriller* на Майкъл Джексън предизвиква истински фурор; много други банди разчитат на екзотични пейзажи и бляскави истории, подобно на Duran Duran, на завладяващите концертни изяви ала Брус Спрингстийн, на които публиката може да вкуси от потта на изпълнителя, както и на редица звездни режисьори, които да създадат триминутни мини филми за изпълнителите.

В това море от дивашка креативност, хиперактивни рекламни трикове, модерни прически и кожени панталони Уотърс се спира на идеята за видео EP¹⁶, съдържащо четири комплекта видозаписи, режисирано от шурей му Уили Кристи и очевидно заснето с бюджет, който не би бил достатъчен да купи дори една от растите на Бой Джордж.

В четирите части присъства само Уотърс. Никой от останалите членове на бандата не е поканен да участва, но вероятно щяха да откажат, ако подобна покана им беше отправена. Изборът на песни също не е особено далновиден. *Not Now John* излиза като сингъл с вулгарния рефрен „майната му на всичко“, заменен с много по-мекото „остави всичко“. Песента обаче предварително е обречена на провал.

The Gunner's Dream и болезнената изповед *The Final Cut* въобще не са сред най-добрите парчета от албума, а *The Fletcher Memorial Home* си е призив към убийство на всеки световен лидер, с който Уотърс не е на едно мнение, като се започне от президента Рейгън и държавния секретар Александър Хейг.

Да, това определено не е най-добрият начин да привлечеш нови почитатели.

EP-то е издадено, идеята за турне е зарязана, а Уотърс е оскърбен. Още преди *The Final Cut* да бъде завършен, „Ролинг Стоун“ го хваща в настроение за откровения. Басистът разкрива, че цялата история на Pink Floyd трябва да се редактира, и споделя следното: „Започнах много да се ядосвам, защото правех много повече [за албумите от останалите], а те се преструваха, че вършим всичко заедно. Е, вече никой не се преструва“.

Уотърс предвидливо прави следното заключение: „Мога да работя с друг барабанист и клавирист“ и довършва: „По някое време вероятно ще го направя“.

Това „по някое време“ вече е настъпило. Докато Дейвид Гилмор излива гнева си във втория си самостоятелен албум, величествения *About Face*, Уотърс също се е захванал здраво за работа, като съживява идеята си за *Pros and Cons of Hitch Hiking*, която е изоставил заради *The Wall*. Той е повече от решен да докаже, че бандата Pink Floyd има огромна нужда от него, но той самият няма толкова голяма нужда от нея.

Уотърс събира нова група: Рей Купър на перкусиите (най-известен с участието си в бандата на Елтън Джон), Раф Рейвънскрофт на валдохорна и предания Анди Боун на баса. Майкъл Кеймън също е призован и веднага се превръща в основен сътрудник и помощник на Уотърс. Вероятно на мнозина ще им липсва великият китарен бог от предишните албуми, но със сигурност ще останат доволни от заместника му.

Втората съпруга на Уотърс, Каролин, е дългогодишна приятелка с Пати Бойд, бивша госпожа Джордж Харисън и настояща госпожа Ерик Клептън. Двете семейства често се събират заедно и веднъж – поне според легендата, която никой досега не е опровергал, – двамата мъже остават до късно, за да пийнат, да поговорят и да начертаят планове, на които дори мениджмънтът на Клептън не може да повярва. Уотърс ще записва албум, в който Клептън ще свири на китара. След това ще има турне и Клептън ще участва и в него.

Не се вдига голяма пушилка, нито се парадират с нечие име. Клептън може и да е една от най-големите звезди по онова време, но също така е прекарал голяма част от кариерата си в опити да се скрие от прожекторите и просто да бъде нечий колега. Вече е опитал подобно нещо с Delaney and Bonnie след разпадането на групата му Blind Faith, но тогава не се получава, защото е твърде известно име. Прави втори опит с Derek and the Dominoes, но също не му се получава, защото дори хората, които грам не разбират от музика, веднага разпознават кой е Дерек, когато чуват за първи път *Layla*.

Но сега... Роджър Уотърс може и да не е толкова известен, колкото Клептън, но всеки в света знае кои са Pink Floyd и ще е много лесно да се напомни на хората, че той е гласът и енергията зад тази банда. Освен това Уотърс обещава да е забавно.

Е, може и така да се каже.

Голяма част от албума, в който Клептън ще участва, вече е завършена, преди той да бъде поканен да записва. Основните парчета, които може би са резултат от работата с Гилмор, Мейсън и Райт, свършена през 1978 и 1979-а, малко или много вече са завършени, както обяснява и самият Майкъл Кеймън:

Демотата на Роджър бяха готови и той знаеше кой какво трябва да изсвири. В интерес на истината, ако беше възможно, сам щеше да изсвири всички инструменти и нямаше да има нужда от нас. Концепцията, която се съдържаеше в текстовете, беше изцяло изградена и нямаше никакво място за импровизации, нито пък музикантите можеха да се отклоняват от посоката, която Роджър им беше задал. Подобен начин на работа е много интересен по време на записи, защото цари пълна дисциплина. Роджър беше постъпил достатъчно интелигентно, като се беше обградил от много дисциплинирани музиканти. Тогава ни съобщи, че Ерик идва на борда и всички отстъпихме крачка назад, за да видим какво ще се случи.

Клептън също ще остане изненадан от изискванията на Уотърс. Неговата работа е да запише китари (включително и „Добро“ китара¹⁷) върху вече записаните тракове. Неговите наблюдения не са по-различни от тези на останалите, чули парчетата – в тях има място единствено за опростени инструментали на фона на истинска вихрушка от текстове, които са в основата на *Pros and Cons*.

Сякаш след толкова много години, прекарани в един от най-виртуозните инструментални рок квартети, Уотърс решава да поеме в коренно различна посока и създава един албум от дванадесет песни с продължителност четиридесет и две минути, които са толкова стегнати и организирани, че са се побрали в оптималното си време – албумът започва с песента *4:30 AM* и свършва с песента *5:11 AM*.

Въпреки всичко Клептън е невероятен с пестеливите си изблици от звуци и мелодии, той е едно постоянно отражение на вихъра от текстове и създава напрежение и подводни течения, които не са толкова натрапчиви, колкото самите думи, и много често дори са по-описателни от тях.

През годините Клептън се е превърнал в китарист, чиято брилянтност е лесно разпознаваема от първите ноти на всяко негово соло. В *Pros and Cons* той се превъплащава в нов образ – той се превръща в китарист, чиято диващина и спонтанност не могат да бъдат предвидени от настроението на всяко парче и чиито партии продължават да изненадват дори на поредното (от много) прослушване на албума.

Ще е абсурдно преувеличено да определим изпълнението на Клептън в *Pros and Cons* като най-доброто му през 80-те години, но в същото време, наредено до всичко останало, което е записал през това десетилетие, включително и до албумите, изпълнени с трагично-механични лесносмилаеми сола, *Pros and Cons* изпъква като най-нехаресваният му запис от години и го връща към шокните иновации, които налага с Cream или с албума си *461 Ocean Boulevard*, който създава свои собствени клишета, но в същото време му отваря очите за много неща.

Уотърс е вдъхновен и съответно албумът е вдъхновяващ. Очевидната безличност на заглавията на песните, които всъщност обозначават часовите интервали, е допълнена от подзаглавия, които подсказват какви теми крият самите те. Увертюрата ни грабва още от

самото начало на *Apparently They Were Travelling Abroad* с леките и приятни китари, едва напомнящи за пейзажите, които *Shine On You Crazy Diamond* рисува, преди парчето да премине в бегло подобие на епичен разказ, характерен за Боб Дилън, който легендата зарязва около времето на *Desire* и *Street Legal* – последните му два велики албума (по онова време), които не са никак лош пример за подражание.

Усещат се и други влияния – нежната атмосфера от песента на *Working Class Hero* на John Lennon, както и разхвърляният гняв от албума *The Wall*, който е най-осезаем в парчето *4.33 AM (Running Shoes)*.

Много ревята и мнения определят *Pros and Cons* като труден за слушане меланж от шумове и пустословие, лишен от каквато и да било истинска мелодия. За съжаление, подобни етикети не са удачни. Това не е албум за релакс или за фон по коктейли. Дори повече от *The Wall*, или пък наследника му *The Final Cut*, *Pros and Cons* е звукът на Уотърс в стихията му, той е колекция, която ни връща в дните на *Take Up Thy Stethoscope and Walk*, *Corporal Clegg* и *Several Species*, и е пълна противоположност на всичко, което почитателите му очакват.

Има пасажи на величествена мощ – цяла минута от *4.39 AM (For the First Time Today, Part 2)* китарата и саксофонът се дуелират за звуково надмощие, подпомагани от страстните крясъци на Уотърс „остани с мен“ – и красиви моменти, в които неговата любов към звуковите ефекти достига невиджани размери.

Въпреки всичко Уотърс не е изоставил някои традиционни похвати. Отново и отново могат да се чуят характерните за *Dark Side* саксофони, приятните тананикащи хармонии на Клеър Тори и компания, богатите палитри от електроника, за които повечето хора смятат, че са запазена марка на Гилмор, и моментите, в които се получава усещането, че отделни идеи могат да се разпрострат надълго и нашироко по един красив начин. Разликата е, че в миналото подобни идеи са щели да се превърнат в дълги песни, а сега свършват за няколко секунди. Кой може да изслуша *4.41 AM (Sexual Revolution)*, без да изпита вълнение от последния припев и заигравката с песента *How Much Is That Doggy in the Window*¹⁸ и „ooo-ooo“ хармониите, които лумват като фойерверки на ръба на *The Great Gig in the Sky*. Те свършват преди отново да се поеме дъх и цялото парче се отклонява в съвсем различна посока. Човек може само да си представи как се усмихва Уотърс, докато размахва подобни примамки към слушателите, преди да ги скрие и да се насочи към нещо друго.

Клептън от своя страна демонстрира защо Уотърс го е привлякъл на борда с изящния полуинструментален блус *4:47 AM (The Remains of Our Love)* и в увертюрата на *4:50 AM (Go Fishing)*, която е призрачна и зловеща зад нежното говорене на Уотърс – мелодия, която се набива в съзнанието и веднага се изплъзва, преди да успееш да я осмислиш.

Популярни в британските класации по онова време са поредица от сингли, наречени *Stars on 45* – предимно медлитата¹⁹ на известни хитове от миналото, на които е придадено съвсем ново звучене. Уотърс, като всеки друг уважаващ се почитател на музиката, вероятно ги ненавижда. Но въпреки това се доверява на инстинкта си и като че ли в доказателство на твърдението, че е знаел точно какво ще кажат всички за албума му, избира толкова перфектна за радиата песен от втората страна на плочата, че пред нея *Another Brick in the Wall (Part 2)* звучи като невъзможна за слушане авангардна простотия. *5:01 AM (The Pros and Cons of Hitch*

Hiking, Part 10) си има всичко, необходимо за хит сингъл – от припева, който заживява свой живот в ушите на слушателя, до текста, който по-скоро забавлява, отколкото интригува. За съжаление, малцина го чуват.

Pros and Cons влиза в Топ 10 на няколко малки европейски пазара (изкачва се до номер три в Швеция), успява да стигне до тринадесета позиция във Великобритания и заема едва тридесет и първа в САЩ – това е по-добре от посрещането на соловите албуми на колегите му Мейсън и Райт, но е само на позиция по-горе от *About Face* на Дейвид Гилмор, – което е доста далеч от върховете, покорени с Pink Floyd.

Албумът също така предизвиква полемика. Джералд Скарф изобразява на обложката порно звездата Линзи Дрю, по онова време редактор в британското списание „Пентхауз“, в гръб и гола, което така скандализира американската CBS, че тя цензурира задните ѝ части, а разгневени британски феминистки групи започват да късат плакатите на албума. От времето на рекламните постери към албума *Black and Blue* на Rolling Stones през 1976-а с изобразените на тях завързани жени със запушени усти не се е надигала такава врява, но докато мениджмънтът на Stones го приема като възможност да се изкарат повече пари, усетът на лагера на Уотърс за евентуален пиар не е толкова добър. Те едва успяват да отговорят на нападките.

Където има гняв, има и ревюта. Без значение колко неблагоприятен е *Pros and Cons*, неговото потъване се дължи на жлъчта, която музикалната преса хвърля по всеки негов аспект, и дори заклетите хейтъри на Pink Floyd започват да изпитват носталгия към отминалите времена.

В същото време дори Кърт Лодър, дългогодишният застъпник на Floyd в „Ролинг Стоун“, не намира място в сърцето си за тази „музикална безсмислица“ и създава впечатлението, че ако системата на списанието го позволяваше, *Pros and Cons* щеше да получи по-малко от една звезда.

Това само подклажда убежденията на Уотърс, че всяка стрела, която е изстрелял от *Стената* на Pink Floyd – от протеста срещу пълненето на концертните стадиони, през опасностите от масовото оплакване, до стадата с „овце“, чието блеене и мърморене никога не се променя, – всяка една от тези стрели не само е много точно насочена, но също така намира целта си с такава брутална мъст, че може никога повече да не му простят. В истински старовремски „убий пратеника“ стил и в по-съвременен „ни чул, ни видял“, Уотърс показва на света какво не му е наред. И сега светът отвръща на удара.

ГОЛЯМА СТЕ ШАРАДА

бявено е турне. Клептън, Нюмарк и Кеймън ще бъдат подкрепени от клавириста Крис

Остейнтън, от някогашния саксофонист на King Crimson Мел Колинс и китариста Тим Ренуик, възпитаник на мъжката гимназия „Кеймбриджшър“, който си е заслужил славата на един от най-отличителните и изящни китаристи през последните петнадесет години.

Ренуик за първи път е забелязан в група на име Junior's Eyes, където се възползва от последните дни на лондонската психеделична²¹ сцена, преди да бъде привлечен да свири в банда на Дейвид Боуи и във втория му албум *Man of Words, Man of Music* (днес по-известен като *Space Oddity*). Оттам се присъединява към известната по онова време Sutherland Brothers and Quiver и се превръща в един от най-търсените сесийни музиканти в Лондон. Освен с работата си с Ал Стюарт, Ренуик участва и в поредица от успешни албуми от началото на 70-те години, като често свири рамо до рамо с Питър Ууд, който е клавирист на концертите, представящи *The Wall* на Pink Floyd. Записвал е и свирил на живо с величия като Майк Олдфийлд, Елтън Джон, Гари Брукър²² и последно с Ти Ви Смит, бившия фронтмен на пънк героите The Adverts, който започва чудесна самостоятелна кариера с добре приетия албум *Channel Five*.

В интерес на истината Ренуик е по-близък приятел с Гилмор, отколкото с някогашния си съученик, и признава, че е изпитал несигурност, когато му се обаждат и го канят да се присъедини към антуража на Уотърс. В крайна сметка приема и се въоръжава с бокс сета *The First XI* на Pink Floyd – прекрасна винилова колекция от всички албуми на банда до момента. Веднъж седмично, Ренуик ходи в дома на Уотърс, за да преглеждат настоящия каталог. Целта им е да изберат песните, които ще подкрепят *Pros and Cons* пред една публика, за която дори на Уотърс му е ясно, че ще дойде, за да чуе познатите неща.

„Първоначално бях помолен да прослушам всички песни на Pink Floyd и веднъж седмично да се събираме в дома на Роджър, където да ги преглеждаме внимателно. Това беше упражнение, което да помогне на Роджър да реши кои парчета ще изпълняваме – и как ще се впишат! Той не беше много наясно със смяната на тоналности и правенето на нови аранжimenti.“

Уотърс взема всички решения относно песните; работата на Ренуик е да „извадя всички акорди на таблатури, за да напомня на Роджър нотите, темпото и аранжimentите. Сигурен съм, че от самото начало е искал да свирим определени парчета“. Единственото условие на Уотърс е да се търсят кратки песни. „По-дългите парчета (като тези в *Animals* и подобните им) нямаше да се впишат в едночасов сет“, обяснява Ренуик. „Затова искаше да репетираме по-кратките.“

Макар „трите големи“ албума на Pink Floyd да са уважени, Уотърс иска да се гмурне в непознатите кътчета на репертоара на банда: *Pigs on the Wing*, *If* и *Set the Controls for the Heart of the Sun*. Дори с подобни парчета, сетът ще е разпознаваем и за онези, които не са чак толкова заклетите фенове. Или поне трябва да е такъв. Ренуик продължава: „Прослушахме целия материал. Спомням си, че беше много забавно. [Но] той стана малко неприветлив, когато дойде времето за репетиции!“

Най-голямата пречка пред вече събралата се банда е настояването на Уотърс материалът от новия му албум да бъде изсвирен колкото е възможно по-близко до звука от винила, без никакви импровизации и подобни. „Той се държеше като учител, когато станеше въпрос за

изпълненията на живо“, продължава Ренуик и отбелязва колко иронично е това „като се има предвид осмиването на учителя в *The Wall*. Всички трябваше да сведем глави, което не беше никак забавно. Очакваше песните да са изсвирени точно както са на записа“.

Подобно поведение, разбира се, започва да тревожи Ерик Клептън, а чувствителният (и разумен) Уотърс осъзнава, че никога няма да може да управлява соло китариста си. Поне докато Клептън се придържа до тактовете и времената в песните... което *прави* без проблем. Въпреки това всяка следваща вечер от турнето Клептън открива нови неща, които да създава и да казва с китарата си, и всяко едно от тях вълнува по свой собствен начин също толкова успешно, колкото и изпълненията му в албума.

Ренуик: „[Ерик] изпълняваше солата на Дейвид от стария материал. Мисля, че беше много развълнуван от подобна мащабна продукция и от сценичните идеи, които имаше Роджър. Да свири пред синхронизирани видеа е нещо, което никога не би му хрумнало, защото за него един концерт винаги е бил свързан само със свиренето“.

Това не означава, че всяка вечер е била толкова успешна, колкото се е очаквало да бъде. Дори с обещание за голям сет от материал на Pink Floyd и познатия набор от специални ефекти, дори с помощта на филми, които да вървят по време на изпълнението, подготвени от Джералд Скарф и Никълъс Роуг, един от най-добрите режисьори визионери на 70-те години (със „Странстване“, „Пърформанс“, „Затвори очи“ и „Човекът, който падна на земята“, той се превръща в рокендрол режисьора на десетилетието, макар да е направил само един рокендрол филм), билетите се продават бавно, а залите въобще не са пълни, когато бандата излиза на сцената. Впоследствие Уотърс съобщава, че е изгубил близо половин милион лири от турнето.

Той губи и търпение. Особено в Америка, където има сериозни проблеми с вниманието, което Клептън получава от публиката, от хвалебствията, които варират от овации на крака за всяко соло до вдигнатите запалки всеки път, когато пристъпи напред. Най-накрая, в Хартфорд, Кънектикът, Уотърс избухва. По време на почивката в средата на концерта той тръшка баса си в пода разгневен, грабва микрофона и изръмжава на тълпата: „Благодарности за фантастичния Ерик Клептън“. След това напуска сцената.

По-късно Уотърс ще се извини на бандата за своя непрофесионализъм, за този неловък момент, който е стреснал всички, но Клептън не издържа повече. Той изпълнява обещанието си да довърши турнето, но след тази нощ другарството вече го няма. Не че е било кой знае колко по-голямо преди това.

Когато не е на сцената, Уотърс спазва дистанция. През по-голямата част от времето пътува със семейството си – със съпругата си Каролин и децата си Хари и Индия. Избират по-подходящи за деца хотели, а колегите му от бандата по-традиционни рокендрол подслони. От време на време Уотърс се присъединява към тях, за да разгледат забележителностите. Ренуик си спомня един от случаите: „Една вечер отидохме в „Чекърборд Клуб“ на Бъди Гай в южната част на Чикаго... много се забавлявахме! Ерик свири заедно с Бъди, което беше прекрасно. Там беше и блус легендата Джуниър Уелс, който изнесе брилянтен сет (докато беше трезвен), но след като се върна (накъркан) за втората част, свири, без да му пука!“.

Уотърс продължава да изпълнява ролята на крайно сърдит темерут, който прави онова, което иска, без да се съобразява с мнението на хората. По време на турнето медиите са държани настрана и дори когато склонява да покани екип на MTV зад сцената по време на

лондонските концерти (амбициозно проведени на любимата на Pink Floyd сцена на „Бърлс Корт“), отново обърква нещата, когато отказва да отговори на въпрос за старата си банда.

Интервюиращият настоява, Уотърс отстоява.

Тази част така и не е излъчена по MTV, но телевизията никога повече няма да погледне с добро око на Роджър Уотърс.

Той продължава с турнето през втората половина на 1984-та, след което си взема шестмесечна почивка и отново поема на път за втора северноамериканска обиколка през март 1985-а, макар и с няколко съществени промени.

Клептън вече не е в бандата и след себе си е повлякъл Тим Ренуик, за да го включи в концертиращата си група. Двамата са заменени от Джей Стапли и Анди Феъруедър Лоу – неестествено веселия фронтмен на Amen Corner, – който е бил на турне с Pink Floyd през 1967-а. От тогава насам соловата му кариера се развива добре и го държи пред погледите на публиката, но за щастие, не е Ерик Клептън. Проекторите се насочват обратно към мястото, на което Уотърс смята, че трябва да бъдат.

Втората част на турнето е много по-спокойна, но промяната в настроението не може да се припише изцяло на липсата на фенклуба на Клептън. Идеята да се зарежат халетата и залите от първата част на турнето се оказва добра. Сега на прицел са малките места – необходимост, наложена не само заради непродадените билети, но и от отказа на CBS да подкрепи турнето финансово с оправданието, че няма нов албум, който да бъде представен, а вече са си измили ръцете с *Pros and Cons*.

Уотърс основно концертира за удоволствие – концепция, която е истински оксиморон предвид винаги намръщената му физиономия, но която няма никакво намерение да зареже само защото хората с парите са го предложили.

Човек може само да си представи какво е било изражението му, когато научава, че шефовете на CBS вече нямат интерес към соловите му албуми, както и от албума на Ник Мейсън *Profiles*, записан в „Британия Роу“ и съдържащ чудесен реюниън с Гилмор – тавата реализира малки продажби.

Едва ли е останал доволен и от слуховете, че Мейсън и Гилмор смятат да обединят сили в една доста по-известна банда – със или без своя своеволен ексцентричен диамант. Pink Floyd вече са преживели загубата на един самобитен лидер и текстописец, твърди триото (Ричард Райт също е на борда на кораба). Ще преживее напускането и на втори.

Уотърс обаче не е толкова сигурен. Двамата с Феъруедър Лоу дават своя принос към предстоящия документален филм на Би Би Си относно петгодишнината от смъртта на Джон Ленън – една прекрасна версия на *Across the Universe*, – Уотърс също така пише писмо на двете си музикални компании – британската и американската, за да ги информира, че вече не е част от Pink Floyd. И тъй като малко или много е единственият източник на музиката на бандата през последното десетилетие, това означава, че вече няма Pink Floyd. Ако това не провали глупавата идея на бившите му колеги, нищо друго няма да успее.

Въпреки всичко не музикалните различия влошават положението по време на създаването на последните два (поне) албума на бандата и предизвикват писмото на Уотърс. Причината е, че назначава нов мениджър.

По-рано през годината Уотърс потвърждава съществуващата бездна между соловата му кариера и (ако въобще има такава) бъдещето на Pink Floyd. Той заявява, че от този момент

насетне делата му ще бъдат ръководени от Питър Ръдж – изпечения виден бизнесмен, който се е занимавал с мениджмънта на турнетата на Rolling Stones през по-голямата част от 70-те години. Личният му договор с дългогодишния мениджър на Pink Floyd Стив О'Рурк е прекратен.

Уотърс си спомня следното:

Стив е голяма лисица. Той е мъж в един мъжки свят. Двамата трябва да сме доволни един от друг. Не мога да не му отдам заслуженото, Стив винаги е давал всичко от себе си, за да свирия пред пълни стадиони. Но отношението му може да се обобщи с едно негово интервю, което гледах по телевизията, докато все още ме менажираше. Тъкмо беше станал мениджър на състезателния автомобилен отбор Le Mans. Стив коментира: „Мениджмънтът си е мениджмънт. Няма значение дали става въпрос за поп група, състезателен отбор или бисквити“. Тогава си помислих: „Ах, задник такъв“. Явно малко се беше вживял в ролята си.

О'Рурк не е съгласен. Той заявява, че договорът му е с Pink Floyd, а Уотърс все още е член на бандата. Докато това не се промени – а в случая нито Гилмор, нито Мейсън имат намерение да си прекратяват договорните отношения с него, – О'Рурк ще получава заслуженото от делата на Уотърс.

Няма място за никакви преговори, тъй като Уотърс се изправя пред един бизнес мозък, който може да се сравни единствено с неговия музикален гений. Бившите му колеги от своя страна не искат да променят нищо дори когато им предлага пълни права над името Pink Floyd, с което да правят каквото си искат.

Тук чашата прелива. Уотърс се зарича да се бори с упоритостта им със свои средства, като показва на така наречените си колеги какво ще се случи, ако го принудят да остане в бандата.

Сред безбройните предложения, сипещи се върху бюрото на О'Рурк и изискващи събирането на Pink Floyd, има едно, което на никоя банда и през ум няма да мине да откаже. Live Aid приближава – мероприятие, на което се събират най-големите измежду големите имена на рока, организирано от Боб Гелдоф, чиято цел е да помогне на места, на които световните правителства отказват да припарят, и да се направи нещо за ужасния глад, който вилнее в Етиопия.

Всички потвърждават участието си. Led Zeppelin са отново заедно за първи път от пет години, а първоначалните членове на Black Sabbath – от седем. The Rolling Stones няма да са в пълен състав, но Мик Джагър, Кийт Ричардс и Рони Уд ще дойдат. Дилън е там, както и Нийл Йънг и Фил Колинс. Принс е изпратил песен. Онези, които са гледали „Стената“ и знаят колко голяма е връзката между Pink Floyd и Гелдоф, очакват групата да е хедлайнер.

Или пък не. Три години по-късно О'Рурк заявява в интервю, че Уотърс не просто е отказал предложението, а въобще не му е обърнал внимание.

Без значение, че това е решение, което го наранява дълбоко, той просто няма да отстъпи. Въпрос на принципи, много по-важни от всичко останало. В крайна сметка Гилмор се появява с бандата на Брайън Фери и по този начин спасява Pink Floyd от критики. Но междуременно възниква друг конфликт.

Договоротът със CBS явно съдържа клауза, която изисква през определен период от време бандата да предоставя нов материал. Неизпълнението на това условие би позволило на лейбъла не само да съди Pink Floyd, но и да спре да изплаща авторски права на вече

издадените творби, докато не бъдат покрити всякакви пропуснати ползи.

Това е доста често срещана клауза, в капана на която американската банда Boston, чиито членове въобще не бързат да издават нови записи, попада само след два издадени албума. Уотърс не може да повярва. Няма начин, настоява той, групата някога да се е съгласявала на подобно нещо, и когато прочита клаузата, заявява, че това е въпрос на тълкуване. Колегите му обаче са решени – заради реакцията на лейбъла и последиците при възникване на подобна ситуация – да го съдят за загубите и пропуснатите постъпления, които ще претърпят, ако откаже да прави повече албуми.

„Те ме принудиха да напусна бандата – обяснява Уотърс пред списание „Ънкът“ през 2004-та, – защото ако не го бях сторил, финансовите последици щяха да ме довършат.“

За това той сяда и пише писмо, в което моли да бъде освободен от договора си с групата, като адвокатите му дават ясно да се разбере – на достъпен правен език, – че няма никакво намерение да записва или да свири на живо с Pink Floyd отново. Това е краят.

7

НУЛИРАНЕ НА КОНТРОЛИТЕ

След повече от десетилетие от последния път, в който е работил върху филмов саундтрак, Уотърс се връща обратно в една област, в която някога Pink Floyd са прекарвали много време. Той замества Дейвид Боуи в написването на музиката за пълнометражен анимационен филм по графичния роман на Дейвид Бригс „Когато вятърът задуха“.

В началото на 80-те години Бригс е най-известен като автор на детската книжка „Снежният човек“, която е пресъздадена в приятно анимационно филмче за едно малко момче и разбира се, неговия снежен човек. Последната творба на Бригс обаче е много далеч от подобни коледни идеали. В нея британското правителство се сблъсква с последиците от ядрената война.

Студената война е в своя разгар, американски ракети са разположени на британска почва, а надпреварата във въоръжаването се е превърнала в спринт на сто метра. Сега един правителствен памфлет, озаглавен „Защитавай и оцелей“, е осигурен за всяка къща в страната. В него има изобилие от полезни съвети как да се защитим от Армагедон. Разбира се, той не съдържа тъпотии от рода на „залегни и се прикрий“, набити в главата на американците през 50-те години, когато се е смятало, че оцеляването ти е осигурено, като се хвърлиш на пода и се скриеш под покривката на масата. Или пък може би има инструктаж как да се боядисаш в бяло и да се скриеш под масата, което вероятно няма да е по-безопасно от някой от чаршафите на баба, но поне ще осигури друга тема за размисъл през последните няколко секунди преди унищожението.

Публикувана през 1982-ра, три години преди да се започне работа по филма, „Когато

вятърът задуха“ ни отвежда в дома на възрастна двойка, получила подобен памфлет в нощ, в която „тежкия“ дъжд завалява. И чудо на чудесата, те оцеляват след първата вълна. Но дори покривките и бялата боя не могат да ги защитят от радиационното отравяне, за което, много странно, не се споменава в „упътванията“. През следващите час и двадесет минути наблюдаваме как тази очарователна възрастна двойка умира бавно от една по-ужасна смърт от онази, която експлозията може да донесе. Всички си задават въпроса кой е най-подходящият човек, който да осигури адекватен саундтрак за подобно мрачно произведение?

Дейвид Боуи, който в началото на 80-те години е затънал в тресавище от денс албуми и замиращи филми и не може да участва в проекта (което е истинска благословия)? Genesis, Paul Hardcastle и Squeeze, които също ще участват в саундтрака, но няма да са много забележителни?

Бой Джордж?

Или Роджър Уотърс, чиито принципи, интелект и възгледи го правят перфектния избор за тези двадесет и четири минути музика, която записва на саундтрака и която се нарежда също толкова високо сред най-добрите неща в кариерата му, колкото *Pros and Cons*, и макар че се състои само от две песни, *Folded Flags* и епичната *Towers of Faith* (която за голямо съжаление не може да се чуе във филма), плюс осем кратки части, които са по-скоро като скици и музикални откъси, отколкото от музика, успява да си свърши работата по перфектен начин.

В текстово отношение Уотърс е в свои води – той се цели в добре познати стари цели, но със сбитостта и точността, които потвърждават, че албумът *The Final Cut* е нещо повече от груба риторика. Кой друг би си позволил да коментира последното по това време посещение на папата в Англия и невъзможността да се разбере какво говори, тъй като думите му са изречени на полски?

Кой друг би се вдъхновил от текста на *Hey Joe* на Хендрикс и би го превърнал в свой собствен?

Кой друг би преобразил химна на свободата на Уди Гътри *This Land Is My Land* и би разгледал нещата от гледната точка на положението в Близкия изток и разпръснатия навсякъде из земите му пясък, след което да хвърли примамката към всеки почитател на Pink Floyd с кратка акустична интерлюдия, която определено навява спомени за безценната класика *Brain Damage*?

Уотърс маркира територията си и като се завръща към рефрена „Това е моята земя“ и продължава с „Това е моята банда“. Но това не е заигравка с бившите му приятели от Floyd, за които продължава да смята, че няма с какво да го изненадат, а с феновете, които продължават да го считат за член на една група, когато той е лидер на друга.

Саркастично озаглавената *The Bleeding Heart Band*²⁴ – препратка към сержант Пепър²⁵ и репутацията на Уотърс, че понякога се разнежва повече от необходимото, – е изпълнена от китариста Джей Стапли и саксофониста Мел Колинс, с гост участия на Клеър Тори и Пол Карак. Мат Ървинг, клавирист, забелязан за първи път в *The Lords of the New Church*, когато бандата започва да сипе апокалиптични предупреждения, колегата му, магьосникът на клавирите Ник Глени Смит, тексаското барабанно динамо Фреди Стабилягата Кърч и басистът Джон Гордън допълват отбора. Музиката, която групата осигурява за саундтрака на „Когато вятърът задуха“, подчертава много ясно едно. Това е неговата банда, старата е

напълно забравена.

Съвсем скоро към състава ще бъдат добавени Анди Феърюедър Лоу и барабанистът Греъм Броуд – когато Уотърс започва работа по нов албум, в който ще запази темата за ядрената война от филма, но ще я разгърне с една нова история – сред най-мощните му. Въпреки комерсиалния крах на *Pros and Cons*, той няма намерение да допусне парите или провалът да го откажат от намеренията му.

Radio K.A.O.S. отново е замислен като тристранна атака – албум, сценично шоу и филм, – като в същото време се завръща към *The Wall* и останалия скрит дълг към The Who и „Томи“. Главният герой в новата тава е младеж с увреждания на име Били, който живее в миньорско градче в Уелс, докато мината не затваря.

Историята започва точно когато изолираният живот на Били се разпада. По-големият му брат, Бени, с когото живее, е вкаран в затвора заради участието си в протести против затварянето на мината – преднамерен аналог със стачките на миньорите, които парализират Великобритания в средата на 80-те години, и почти паравоенния отговор на Маргарет Тачър, с който Желязната лейди има намерение да ги прекрати.

Като се започне от началото на март 1984-та, приблизително цяла година Южен Йоркшър е епицентър на конфликт, който поставя работници, полиция и дори семействата им директно на бойното поле. Повече от единадесет хиляди души са арестувани, почти девет хиляди са осъдени за различни престъпления, повечето от които причинени от онази лицемерна правна система, която трудно разграничава градските свободи от градското неподчинение.

Най-меко казано, това е война между класите, а най-грубо – всемогъщото правителство се опитва да премаже работниците и след като Тачър позволява на полицията да използва всички възможни средства, за да укроти стачкуващите, имаме усещането, че някой е откъснал страница от писанията на Фридрих Енгелс и я е съживил по улиците на Великобритания. Тачър наистина „създава... публична сила, която да е организирана като силите на реда“. Това своеволие предизвиква хората да презират още повече закона, който позволява същата тази сила да пренапише безскрупулно събитията от Трагедията на Хилзбъро, в същата тази затънала част на страната, пет години по-късно²⁶, макар че по това време Уотърс вече няма интерес да се занимава с актуални събития.

Според него спонсорираната от държавата „неупотреба“ на полицията е поредната клечка върху алегоричния гръб на камилата, поредната тухла в стената. Правителствата по целия свят дори вече не се преструват, че мислят за благополучието на жителите си. Интересува ги единствено стремежът към власт, смешно прикрит под патриотични одежди. Тези хора не само че не отговарят пред никого, но също така премазват всеки елемент, който може да оспори политиката им. Само един британски вестник застава на страната на миньорите, докато тече стачката – левият „Морнинг Стар“. Останалите просто седят настрана и оставят властите да сторят немислимото.

Били напуска градчето. Негов чичо е отишъл да живее в Лос Анджелис и се съгласява да го вземе под крилото си. Там младежът разбира, че психическите и физическите му увреждания не са единствените, които го правят специален. Неспособен да общува нормално, талантът му в електрониката и компютрите му позволява да създаде синтетичен глас, който използва радиовълните в лосанджелиското небе. Той започва да комуникира с

местен диджей (изигран от Джим Лад), който споделя все по-голямо разочарование и гняв към военно-индустриалния комплекс, в който се превръща планетата.

Двамата измислят план.

Били се възползва от психическия си контрол над компютрите – единствената сила на планетата, на която световните правителства се подчиняват безусловно, – поема командването над най-мощните машини на Земята и заплашва с ядрена атака. Вероятно това напомня за филма „Военни игри“, в който млад компютърен гений хаква американската програма за противоракетна отбрана и подхваща истинска военна игра с централния компютър. В света на *Radio K.A.O.S.* няма фалшиви аларми. Четириминутното предупреждение (представено, разбира се, от песен със същото заглавие и същата продължителност) е единственото, което човечеството ще получи.

Това е изключително далновидна история. Трябва дапомним, че през 1985-а компютрите още не са припарили до бизнеса, домовете и правителствените кабинети, а онези, които са създали огромните чудовища, все още гледат на играчките си с недоверие. Не съществува интернет или други мрежи, освен няколко пощенски системи, и идеята, че един-единствен разбунтувал се оператор може да срине или да отнеме ресурсите на цяла една страна, все още е смела научна фантастика – поредното обещание от един дълъг списък, което жанрът ни е дал за бъдещето (личните реактивни раници са начело на списъка), но които технологията не е успяла да реализира.

Това е една от най-често срещаните критики към *Radio K.A.O.S.*, когато е издаден – че е твърде пресилен и след толкова много напрежение – твърде идеалистичен. Лошите се покаяват, светът е спасен и последната песен *The Tide Is Turning (After Live Aid)* сравнява действията на Били с усилията, които влага Боб Гелдоф в Live Aid – един ден, през който „мечът на технологията [е]... избит... от ръцете на Военачалниците“.

Дотук добре. Този скок на *Radio K.A.O.S.* – не само извън стандартните концептуални рамки, но и настрани от творбите на рок ветераните от 80-те години, – представлява разбирането на Уотърс за света. Също както „Когато вятърът задуха“ има толкова силно музикално въздействие, благодарение на прецизността, с която реплики от на пръв поглед безобидни филмови диалози са добавени към звуковия фон (и никоя от тях не е повъздействаща от постоянните притеснения на Хилда Богс за кекса, който току-що е сложила във фурната), така и *Radio K.A.O.S.* е толкова въздействащ, благодарение на вмъкването на музика, която съответства на действието дума по дума.

Тук няма нищо излишно, сложено за пълнеж. *Radio K.A.O.S.* също като *Pros and Cons* преди него, е сбит и стегнат, с пукащите радиовълни на станцията, безмилостно смущаващи музиката, която една истинска авангардна радиостанция в Лос Анджелис би пускала в края на 80-те години.

Това е времето на Guns N' Roses, възходът на Jane's Addiction, маршът на Metallica и издигането на The Cult като най-добрата британска хардрок банда на десетилетието и независимо дали Уотърс харесва музиката им, или не, едно е сигурно: ако някоя от тези банди беше създала толкова могъщ и драматичен албум, днес много повече щеше да ни пука за нея.

Създаването на *Radio K.A.O.S.* отнема година от живота на Уотърс и на The Bleeding Hearts, прекарана в студиото, което е създал в дома си в Барнс, Западен Лондон, и което е

кръстил – с лека ирония – „Билиардната зала“. Също толкова добре екипирано, колкото всяко друго студио по това време, и с експертното обслужване от страна на Ник Грифитс, тонрежисьорът на *The Wall* (записан в „Британия Роу“), „Билиардната зала“ е точно онова, което Уотърс е мечтал да бъде студиото на Pink Floyd, с едно изключение. Всичко тук се случва по негово желание и воля. Проблемът обаче е, че не може да контролира външния свят.

През октомври 1986-а, на среща на борда на Pink Floyd Music Ltd., се събират всичките четирима музиканти на бандата и Стив О’Рурк, който информира Уотърс, че е открита нова банкова сметка, в която да бъдат насочени приходите от новия му проект. С други думи, собствените му постъпления ще бъдат отчитани отделно от тези на колегите му – прозрачност, която се надяват да го задоволи. Вместо това Уотърс започва съдебно производство, в което първият въпрос е: На какво законово основание е създадена Pink Floyd Music Ltd.?

Уотърс отбелязва, че не е подписвал нищо, което да гарантира подобно партньорство, и се съмнява някой друг да го е направил. Компанията просто се е появила от само себе си след успеха на *The Dark Side of the Moon*, но няма законово основание, нито статут. Нейното съществуване предполага, бързат да напомнят адвокатите на Уотърс, че всякакви решения относно бъдещето на бандата трябва да се вземат единодушно от всички членове на борда – демокрация, която басистът няма намерение да допуска.

Pink Floyd го притискат. На 11 ноември 1986-а, „трупът на групата“ проговаря публично чрез изявление в пресата, подписано от Гилмор, Мейсън и завърналия се Райт, които ясно заявяват, че „макар Роджър Уотърс да напусна бандата през декември 1985-а, бандата няма намерение да прекратява съществуването си“. Даже напротив, тримата оцелели са се събрали отново с продуцента Боб Езрин „[и] понастоящем записват нов албум“. Значи това е причината, осъзнава разгневеният Уотърс, Езрин да му откаже да работят заедно по *Radio K.A.O.S.* с оправданието, че е зает.

Гилмор, естествено, продължава, че ще им „липсва артистичният принос на Роджър“, но „силата на Pink Floyd винаги се е криела в талантите на четиримата ѝ членове... Ще продължим да работим заедно“.

Уотърс описва бандата като стока с изтекъл срок на годност. Гилмор отговаря изумен: „Изненадани сме, че [той] мисли по този начин, вероятно причината е, че не участва в настоящия проект“. Не участва по-скоро означава, че няма никаква представа за него. Гилмор говори със задника си. „И тримата сме много развълнувани от новия материал и предпочитаме да бъдем съдени от публиката...“

Уотърс е на същото мнение. Същата есен споделя пред „Гардиън“: „[Адвокатът ми] ми каза преди година, че правосъдието, което търся, мога да получа единствено от публиката – законът не се интересува от моралните проблеми, както примерно от имотните“. Уотърс обяснява иззад пулта в студиото си: „В един перфектен свят публиката ми, публиката на Pink Floyd, ще се обърне и ще каже: „Не, това не е Pink Floyd; Pink Floyd е повече от това. Не, не бива да е просто някакъв франчайз²⁷“. Кога една банда спира да бъде банда? Вероятно можем да ги наречем по същия начин като хората в онази група, която се нарича The Drifters... В момента се състезавам със самия себе си... и губя. Определено ще съм пощастлив, ако мога да ги убия професионално като Pink Floyd.“

Месецът е април, а годината 1987-а. *Radio K.A.O.S.* е на път да бъде издаден, а Уотърс отговаря официално на провокациите на Гилмор под надзора на адвокатите си. Той набляга, разбира се, на постиженията и приноса си към бандата, как е бил „основният композитор и продуцент“ на *The Dark Side of the Moon* и *The Wall*, „както и основен певец и креативна мощ“.

Също така напомня на света, че „спорът с другите членове на Pink Floyd се е пренесъл в съдебната зала, за да се разреши въпросът за правата над името и собствеността на Pink Floyd, в която участват и много сценични ефекти, използвани в миналото“.

Идеалното решение е вече предложено от Гилмор – публиката да реши дали ще приеме Pink Floyd без човека, композирал едни от най-добрите и обичани песни на бандата, като се има предвид, че колегите му ще напишат още много такива, а именно Гилмор, Мейсън и Райт? Или, както Уотърс гневно отбелязва, дали светът ще се съгласи с него, че Pink Floyd не е франчайз, не е име, което да бъде носено от всеки, който може да си го позволи, независимо дали ще са трима от бившите членове, яхнали вълната на минала слава, или някое роуди, решило малко да се позабавлява?

Много групи от началото до средата на 60-те години и след това се озовават в подобна ситуация, обикалят наоколо със състав, който може дори да не е бил роден по времето, когато групата им е била на върха, или пък е само с един от първоначалните членове, за да се създаде някаква наследственост. Както Питър Нун, певецът, който се вихреше с Herman's Hermits през 60-те, разказва: „Някакви хора [с името The Hermits] бяха тръгнали на турне и свиреха песните, а въобще не бях чувал за тях! Отидох на някои от концертите и видях тези шибани клоуни на сцената. „А сега следва едно парче, което записахме през 1965-а“. Наложих се приятелите ми да ме озаптят. Просто исках да се кача на сцената и да се развилнея. „Нищо не сте записвали... единственият от вас, който е бил въобще в бандата тогава, е барабанистът, а той никога не е записвал с нас!“.

Така ли искат Гилмор, Мейсън, Райт и О'Рурк да приключи Pink Floyd? Така ли искат феновете да приключи този гигант? Звярът е мъртъв. Нека бъде оставен на мира.

Уотърс от своя страна играе опасна игра.

Макар този факт да е истински удар по егото му, истината е, че много от почитателите на Pink Floyd нямат представа как се казва той или който и да е от членовете на бандата. Малко са онези, които обръщат внимание на тези неща.

Мнозина биха посочили същите аргументи за (и против) продължаването на бандата без Сид Барет през 1968-а. По онова време Барет е също толкова доминиращ в креативно отношение, колкото Уотърс твърди, че е днес – дори повече, защото сега Гилмор, Райт и Мейсън имат две десетилетия опит зад гърба си и са изиграли своите роли (колкото и малки да са те според Уотърс) в изграждането на звука и визията на групата. Когато Барет напуска в началото на 1968-а, единственото авторство на Уотърс в албум на Pink Floyd е песента *Take Up Thy Stethoscope and Walk*, която всички определят, дори самият той, за най-незначителното парче от първата им тава.

По-лошото е, че този спор се надига сега, докато Уотърс се подготвя за издаването на новия си солов албум. Обикновено би запратил въпросите за бъдещето на Pink Floyd в ъгъла и би се съсредоточил върху промотирането на новата си тава, но *Radio K.A.O.S.* е оставен на

задан план, тъй като медиите се опитват да изяснят смъртта/не-смъртта на Pink Floyd, а положението се влошава още повече, когато Pink Floyd обявяват датата за издаване на следващия си албум, целенасочено озаглавен *A Momentary Lapse of Reason*²⁸, за септември 1987-а, само три месеца след *Radio K.A.O.S.*

На 14 август Роджър Уотърс тръгва на турне в подкрепа на новия си албум, което започва в Роуд Айленд и ще продължи шест седмици, като ще обиколи САЩ, преди да прекъсне за месец за записи в Насау, столицата на Бахамските острови, след което ще продължи още две седмици в САЩ и накрая ще прекоси Атлантика за две последни нощи в Лондон, където, за ужас на всички, успява да събере само петстотин души в огромната „Уембли Арена“, място, което новият Pink Floyd ще разпродаде без проблем следващата година. Направени са само шестнадесет концерта от турнето на Уотърс, когато старите му колеги започват свое турне в Монреал, Канада.

За щастие, двете турнета нямат допирни точки; най-близката такава е нощта в края на септември, когато Уотърс свири в Сиатъл, а колегите му забавляват Чикаго. Често само дни делят двете групи и зловата веднага изплува на повърхността, когато Уотърс кара адвокатите си да се свързват с промоутърите в страната и да ги заплашват с тежки последствия, ако Pink Floyd се мярнат пред очите му. Никога не изпълнява заплахите си, но Floyd разполагат с екип от адвокати, които са постоянно нащрек във всеки град, в който свирят, готови да ги защитят, ако се случи нещо подобно.

Войната на думи ескалира. Британският таблоид „Сън“ съобщава, че Уотърс е възложил на някакъв художник да му направи 150 ролки с тоалетна хартия с лика на Дейвид Гилмор. Американският „Пентхауз“ застава на страната на Уотърс, като сравнява „тъжното му чувство за справедливост“ и чувствителност с „дърпащия конците... ефективен и злобен маршал“ Гилмор.

Честно казано, това до голяма степен е смяна на ролите – в очите на хората изглеждат по различен начин и за това говори и размяната на реплики в медиите. Уотърс се показва като озлобен, жесток и безскрупулен човек, надут мошеник, който иска да конфискува една от най-хубавите рокендрол играчки, а Гилмор изглежда приятен и любезен тип, който просто желае да продължи да прави онова, което прави най-добре – да радва хората и да изпълнява любимите им песни.

Не един наблюдател е отбелязвал, че Уотърс сам си плете въжето, на което да се обеси. Ако просто си беше трял като член на бандата, щеше да успее да я убие, като откажеше да работи с нея и принудеше останалите да го изхвърлят. Вместо това сам отваря широко вратата и излиза през нея. Какво е очаквал да сторят останалите?

Както винаги, Pink Floyd се съсредоточават върху концертните изяви и на борда се появява познато лице. Тим Ренуик си спомня: „Обадиха ми се за американско турне, което първоначално трябваше да е кратко – [и] в момента, в който билетите бяха пуснати в продажба, турнето стана шестнадесетмесечно и обиколи два пъти планетата!“

Ренуик споделя, че няма проблем, че доскоро е работил в противниковия лагер, нито пък има махмурлук от начина на работа на Уотърс. „Всъщност, за мое успокоение всичко беше много спокойно и приятно. Бандата се разбираше чудесно, което доказва, че едно рок турне може да бъде голямо забавление и в същото време да е изключително успешно!“

Pink Floyd, разбира се, не свалят очи от врага. Ренуик споделя: „Имаше няколко тайни

посещения на концертите на Роджър по това време; той малко или много се простреля сам в крака, като в различни градове потвърди дати, които бяха точно преди нашите участия в тях. Трябва да призная, че направо го отнесохме, тъй като нашата продукция (за тогава) беше най-мощната, която някой беше виждал. Представленията на Роджър бяха като изява в арт училище!“.

Продажбата на билети също доказва, че името Pink Floyd винаги ще е по-голямо от някоя от съставните му части. В крайна сметка много от споровете са оставени настрана. Уотърс получава едно предимство – *The Wall* става недостъпен за бандата. Но всичко останало... всичко останало се свежда до пари – тема, която не го интересува особено, поне в този случай. Той не иска финансова компенсация. Той иска контрол над собствената си интелектуална собственост, а това, както най-накрая ще разбере, е мъглива концепция, дефиницията на която ще позволи на адвокатите да киснат години наред в яхтите и клубовете си, години, които са можели да бъдат прекарани в нещо много по-добро.

Като да се съсредоточи върху собственото си турне.

Както и преди, шоуто е разделено на две половини – едната е посветена на новия албум, а другата позволява на феновете на Pink Floyd да се насладят на една кратка история на бандата от *If* до *Not Now John* и после да прекосят *Pros and Cons*. Уотърс спасява песента *Pigs* от десетгодишно концертно забвение и свири всички парчета от албума *Wish You Were Here* с изключение на *Shine On You Crazy Diamond*. В интерес на истината точно порцията от *Radio K.A.O.S.* изумява всички присъстващи, след като Джим Лад се завръща в ролята си от албума и представя всяка от песните все едно води предаване по радиото, а през това време Уотърс отговаря на въпроси на публиката.

Що се отнася до визуалното представяне, Ренуик е прав, че не е толкова драматично, колкото са се надявали някои от хората, купили си билети; що се отнася до продадените билети, положението също не е розово, вероятно поради величието на турнето на Pink Floyd. Уотърс дори признава, че се състезава със самия себе си. Но някак си това вече не го притеснява. Колкото до публика и медии, Pink Floyd разполагат с достатъчно. Но Уотърс е уверен, че качеството е при него – хората идват на концертите му, защото искат да го видят, а не защото приятелчетата им по чашка са им разказали, че ще има летящо прасе и невероятно светлинно шоу.

Заминала си е и онази стара сценична персона, която постоянно е сърдита, изтормозена и разгневена. Сега Уотърс се смее, усмихва се, контактува с публиката. Вместо старателно да избягва протегнатите към него ръце, той се навежда и се здрависва с тях. Когато пее *In the Flesh*, стига дори по-далеч и докато хората се чудят колко от тях неговият герой от песента е посочил с пръст, заклеявайки „обратните“ и „черните“, усмивката му е толкова обезоръжаваща, че никой не може да се обиди.

„Аз съм коренно различен и се чувствам по различен начин, когато съм на сцена“, обяснява по-късно Уотърс за промяната в характера си. „Осъзнах, че трябва да се възползвам от възможността да контактувам с публиката. Сега я цедя безмилостно, защото е забавно и чувството е приятно. Опасявам се, че едно време бях същият на сцената, какъвто съм по партита – замръзнал в ъгъла, без да поглеждам никого, пуша си цигарите и излъчвам мълчаливото послание „Не се доближавайте до мен“.

Частта от концертите, в която отговаря на въпроси на публиката, също жъне успехи, тъй

като Уотърс радостно отговаря на всичко, за което го питат, и прави някои иронични забележки, като тази, че всеки път, когато пее *Pigs*, се сеща за Дейвид Гилмор.

Оживен и укрепнал, Уотърс отвежда бандата в Насау и само с месец на разположение, създава цял един нов албум. *Amused To Death*, казва по онова време той, е завръщане към личните битки, които е водил, за разлика от по-общите проблеми, разглеждани в *Radio K.A.O.S.* Уотърс се надява албумът да излезе бързо (според някои това ще се случи в началото на пролетта на 1989-а), но надеждите му са попарени заради някои разногласия с музикалните му компании EMI и CBS, заради неравностойната подкрепа, която осигуряват за новия проект на Pink Floyd и онова, което правят за него.

Тук не става въпрос за обида. Тук става дума за честна игра. Не са малко симпатизантите на Уотърс, които започват да мърморят. Въпрос на проста математика. Кой е по-вероятно да осигури на лейбъла следващите *The Dark Side of the Moon* или *The Wall*? Тримата от запаса, свирили в албумите? Или човекът, който ги е създал?

* * *

Насред всичко това Уотърс – както самият той признава – се изправя пред едно от най-интересните предизвикателства в професионалната си кариера и получава възможност да остави всички останали неща за момент настрана.

Френският композитор Етиен Рода-Гил работи с известния по онова време поп певец Жулиен Клерк, когато Уотърс го среща при едно от галските посещения на Pink Floyd през 1968-а. Оттогава двамата поддържат връзка и когато последващите континентални пътувания на Floyd ги отвеждат отново в близост до Рода-Гил, Уотърс и семейството му често отсядат в дома на композитора и съпругата му, художничката Надин Дуляе.

Разговорите между двамата винаги са приятни и интересни. Рода-Гил е син на каталунец, испански републиканец, който забягва във Франция, за да се спаси от Гражданската война в Испания, превърнала се от местна идеологическа борба в генерална репетиция за Втората световна война. Френският композитор е с две години по-голям от Уотърс и инстинктите и разбирането му за лявата политика, която вилнее в Европа през онова лято на 1968-а, изиграват важна роля във формирането на вижданията на англичанина по темата – освобождават го от тесногърдието и му позволяват да види борбата като една истинска универсална война.

Под влиянието на Рода-Гил, Уотърс създава песента *Incarceration of a Flower Child*, която няма да бъде чута, преди да я дари на Мариан Фейтфул през 1998-а (тя я включва в албума си *Vagabond Ways*). Много от слушателите я определят като подранила елегия за Сид Барет. Само дете менталните проблеми на Барет въобще не са обезпокоителни по това време и за тях никой няма да потърси професионална психиатрична помощ. Песента олицетворява така наречената хипи мечта, предвид идилията от утопичните фантазии от предишната година и жестокото им смазване само след няколко месеца. Наистина ще „стане студено през 70-те“.

Минали са две десетилетия от онези дълги среднощни дискусии, но Уотърс и Рода-Гил са останали приятели, и през 1987-а французинът се свързва с него с идея за колаборация. Той и съпругата му Надин са създали либрето за опера на френски в три действия, *Ça Ira* („има надежда“), чието действие се развива по време на Френската революция. Двестагодишнината ѝ приближава и цялата страна се готви за честванията.

Уотърс е помолен да напише музиката за либретото – чудовишно предизвикателство предвид всичко останало, което му е на главата по това време, но такова, с което се захваща с огромно удоволствие. Ако не друго, поне ще отвлече вниманието си от всички останали проблеми. –

Ca Ira е бурна драма, която се развива в период от двадесет и пет години. Тя започва с *A Garden in Vienna, 1765*, където Мария-Антоанета все още е десетгодишна и тепърва предстои нейното бъдеще и екзекуцията ѝ през октомври 1793-а, когато е осъдена за престъпления срещу хората, Революцията и (очевидно защото е смятана за зла, макар да няма доказателства за подобно престъпление) за сексуален тормоз над сина си. Задачата на Уотърс е да създаде музиката за едни от най-значимите и известни моменти във френската история: падането на Бастилията, бягството на кралското семейство, създаването на Парижката комуна и екзекуцията на краля и кралицата. Трябва да направи всичко това, без да прибегва до рокендрол инстинктите си.

Уотърс не композира на предпочитаните от него китара и пиано, а на стринг синтезатор. Музиката, която пише, трябва да създаде историческите настроения, а не неговите – дисциплина, която е едновременно ограничаваща, но също така освежаваща, вдъхновяваща и дръзка. Това му позволява да композира неща, за които дори не е мечтал, и да създаде структури, които да накарат *The Wall* да изглежда като барака за инструменти.

Уотърс рисува градини, палати и затвори. Той е движещата сила зад тълпите и страстта на борците. Цял един живот политическо недоволство е канализиран не в текстовете, а в музикалните ноти. Трите действия на операта си идват по местата. За по-малко от година демото е готово и в края на 1988-а касетата е пусната на френския президент Франсоа Митеран. Впечатлен, той моли да бъде изпълнена по време на честването на двестагодишнината през юли 1989-а и държи това да се случи в Парижката опера.

И тогава всичко се разпада. Операта отказва – без съмнение, си има свой собствен мюзикъл, а и заявява, че логистичните проблеми няма да са малко. Уотърс обаче знае каква е истинската причина за отказа им. В честването на Френската революция не трябва да бъде замесен англичанин. А и като цяло една опера не бива да се създава от рок музикант.

Ca Ira е оставена настрана – освен че вече няма причина да се бърза със завършването ѝ заради отказа на Парижката опера да я постави на сцената си (който без съмнение ще бъде обсъждан през цялото време на честванията), през следващата година почива съпругата на Рода-Гил, Надин.

Също така в Европа се случват някои неща, които обсебват изцяло въображението на Уотърс.

* * *

1989-а е годината, в която Стената е съборена. Истинската стена, Берлинската, тази реална конструкция от бетон и тел, която разделя германската столица от 1961-ва – разделя я физически и идеологически на комунистическия Изток и демократичния Запад. Сега тази преграда лежи в руините, които булдозерите разчистват, а някогашната идилична мечта се е превърнала в реалност – обединението на града и създаването на една нова Германия.

Първо Втората световна война разделя наполовина нацията – германският погром през 1945-а е последван от разделянето на страната между Съюзниците победители. На запад

Съюзниците възстановяват демокрацията, а на изток Съветският съюз налага комунизма и за повече от четиридесет години тези разделения се превръщат в начин на живот.

В момента, в който Михаил Горбачов е избран за генерален секретар на Комунистическата партия на Съветския съюз през 1985-а, той се заема с политика и реформи, които дори най-отворените му към промени предшественици смятат за невъзможни – това е повод за надежда, че Източният блок може да бъде „свободен“, че Съветският съюз може да бъде свободен.

Свободен да консумира, свободен да говори открито, свободен да участва на свободния икономически пазар – нещо, което се е отразило много добре на Запада. Свободен да си купува записите на Pink Floyd.

В интерес на истината Съветският съюз и сателитните му държави никога не са били онзи пущинак, лишен от рок музика, който се опитват да опишат западните медии. Още в края на 60-те години британските банди често се осмеляват да свирят на Изток и докато определени имена завинаги ще си останат в черния списък (Pink Floyd са една от групите, които никога не са свирили в България), влиянието на западното радио осигурява последователи на всички изпълнители, независимо че тези последователи са принудени да се крият. Западните туристи също изиграват своята роля и макар че едва през 1987-а западна рок банда (Uriah Heep) получава официална покана да свири в СССР, Изтокът обича рокендрола също толкова, колкото и Западът. Сега желае да може да си го купи.

Падането на Берлинската стена не слага края на комунизма. Полша и Унгария провеждат свободни избори, преди Стената да бъде съборена през ноември 1989-а, а Чехословакия и България ще последват примера на Източна Германия след дни. Но комунистическата хватка в Румъния ще просъществува още около месец, Албания ще се освободи от комунизма чак през 1992-ра, а съветската система се бори ожесточено с реформите.

Все пак политическата вълна се обръща и ако през изминалото десетилетие някой беше попитал Роджър Уотърс дали някое историческо събитие може да го накара отново да сложи на сцена собствената си стена, точно това би посочил той. В интерес на истината, когато го питат дали отново ще изнесе концерт за „Стената“, ако Берлинската стена падне, той отговаря, че е по-вероятно „адът да замръзне“.

Е, явно дяволът си е купил топли чорапи и се е подготвил за подобно стечение на обстоятелствата.

Или пък не. Всъщност Уотърс вече е зарязал своята неприязън към подобни продукции и е просто съвпадение, че решава да направи такава няколко седмици преди берлинчани да вдигнат чуковете.

През септември 1989-а, Уотърс е представен на един от най-великите хуманисти на западния свят – британския капитан и пилот от войната Ленард Чешър. Ветеран с над сто бомбени атаки над нацистка Германия и британски наблюдател по време на ядреното нападение над японския град Нагазаки, Чешър е толкова възмутен от кръвопролитията, които едновременно предизвиква и вижда с очите си, че през 1948-а създава „Фондация Чешър – Домове за болните“, благотворително начинание, което да помага в дългосрочен план на бивши служещи – инвалиди.

Започнал с една болница, през 1955-а вече има шест, а четири години по-късно основава втора благотворителна организация заедно със съпругата си, Сю Райдър, „Фондация Райдър-

Чешър“. Сега създава трета. Мемориалният фонд за подпомагане при бедствия има за цел да осигурява средства за жертвите на бъдещи бедствия и войни – амбициозна програма, за която Чешър си поставя също толкова амбициозна цел. Иска да събере не по-малко от 500 милиона лири за фонда – сума, която би осигурила само по 5 лири на всеки, загинал в която и да е война през двадесети век.

Майк Уоруд, един от промоутърите на Live Aid, е човекът, който предлага Уотърс на Чешър. Когато двамата мъже се срещат – този седемдесет и две годишен ветеран от войната и този петдесетгодишен военен полусирак, – имат чувството, че се познават от години. Кой какво е предложил на другия, не е ясно. Но Уотърс се съгласява да изнесе концерт по *The Wall* с цел набиране на средства за фонда седмици преди Стената да падне. Търсенето на подходящо място за шоуто, което вече е в ход, приключва в този миг.

Концертът ще бъде в Берлин.

Уотърс разказва:

Двамата сме страстни привърженици на идеята за семейството и искаме да премахнем зверствата да умреш от глад, да бъдеш изправен пред стена и разстрелян или да водиш самотен и жалък живот. Трябва да призная обаче, че отношението ни към това начинание е коренно различно. Аз, в сравнение с Ленард, съм човек, който води изключително луксозен и лежерен начин на живот. А той така се претрепва от работа, че направо не мога да повярвам. Аз не бих бил способен да сторя подобно нещо. Аз не съм... светец и никога няма да бъда.

Предполагам, че ако бях толкова отдаден християнин, колкото Ленард, може би щях да преследвам този християнски идеал с неговото желание и енергия. За разлика от повечето самозвани християни, той приема всичко доста буквално, защото е истински самарянин. Единственото нещо, по което си приличаме с него, е, че разбираме в каква ситуация е човечеството. Защото да си добър християнин не означава само да гледаш съпругата и децата си. Трябва да се трудиш много здраво.

„Постдамер Плац“, който по принцип е ничия земя между двете половини на разделения град, ще е мястото на събитието. Време е Уотърс да формулира самия концерт – той трябва да е звездно събитие, каквото е Live Aid, с изобилие от гост изпълнители, които не са само от сферата на рока. Симфоничният оркестър на Източна Германия. Групата на Съветските маршируващи музиканти. Седма въздушно-десантна дивизия на Америка.

Импресариото Тони Холингсуърт е назначен за продуцент – миналата година е организиран трибют концерта за седемдесетгодишнината на Нелсън Мандела на стадион „Уембли“, Лондон, огромно събитие, събрало осемдесет изпълнители и аудитория от 600 милиона души пред телевизорите в шестдесет и пет страни. Година преди това организира четиридневното благотворително представление „Третият бал на тайния полицаи“ за организацията за човешки права „Амнести Интернешънъл“. През 1990-а Мандела лично го назначава да отразява събитието от освобождаването му от затвора, което продължава четири часа и половина.

Повикани са някогашните проектантите на Pink Floyd Марк Фишър и Джонатан Парк. Те са хората, работили по *The Wall* в ранните ѝ превъплъщения, така че могат да го направят отново, и то в мащаби, които дори самият Уотърс не може да повярва, че са възможни.

Публиката ще наброява 350 000 души с възможност да достигне половин милион, когато

вратите бъдат отворени в нощта преди шоуто, и всички бъдат поканени да заемат местата си. Очаква се прякото предаване по целия свят да събере десетки милиони зрители. Построена е нова стена – двадесет и пет метра висока и сто и седемдесет метра дълга. Джералд Скарф се заема с разработването на поредица от нови чудовища, за които е обявено, че ще бъдат най-големите кукли, правени някога. Изхарчени са осем милиона долара, за да е сигурно, че изпълнението на *The Wall* ще се превърне в най-пищното музикално събитие на века.

Независимо дали харесвате *The Wall*, или не, точно така ще стане.

Уотърс си спомня:

*Когато след десет години отново трябваше да чуя албума, си помислих: „Господи, дано ми хареса“. Тогава го пуснах в колата и си казах: „Не е никак лош“. Много се гордея с него. Гордея се, че получавам писма от учители, които използват *Another Brick* като тема за дискусии.*

*Също така има книга за психотерапията, в която авторът споменава *The Wall* и казва колко е невероятно, че англичанин е написал подобно нещо. Когато прочетох за това в един научен том относно детската психология, се развълнувах, че някой го е взел на сериозно. Отплатата от това, че се изразих пред публиката си и съборих своята стена, макар и в съвсем ограничен мащаб... отплатата е добра.*

За съжаление, твърде малко неща се случват по план. Изпратени са покани на поредица от изпълнители, които Уотърс много иска да се включат в представлението и да изпеят песните, които им е приготвил. Брус Спрингстийн, Питър Гейбриъл, Род Стюарт, Ерик Клептън и Джо Кокър отхвърлят възможността да станат част от този цирк. В интерес на истината Стюарт се оттегля, след като е потвърдил, че ще участва. По същия начин постъпват Кокър и Хюи Луис.

Ван Морисън приема заедно с *The Band*, Брайън Адамс, Шинейд О'Конър, Джони Мичъл, *The Scorpions*, Мариан Фейтфул, Томас Долби и Пол Карак – един състав, на който не му е предречено да блесне. В същото време обаче Уотърс съзнава, че единствените, чието отсъствие всички ще забележат, са тримата участвали в създаването на *The Wall*. Те целенасочено не са поканени, за разлика от бившите им съпруги.

Има проблеми и в нощта на концерта – точно по време на изпълнението на *Mother* на Шинейд О'Конър. Тълпата е омаяна, но също така и раздразнена – видимостта е отвратителна, а озвучаването неадекватно. Пискливата американска поп изпълнителка Синди Лоупър е (естествено) спорен избор за подобно събитие и нейното оскверняване на *Another Brick in the Wall (Part 2)* само потвърждава на феновете на *Pink Floyd*, че песента не е в безопасност. И така нататък.

Въпреки всички проблеми обаче, следва излизането на видеото „Стената – На живо от Берлин“, което е описвано като величествен спектакъл, и то с право. Гафовете на сцената са поправени, а звуковите недостатъци са изгладени в студиото. И, разбира се, камерите са на най-добрите места, за да могат да запечатат всеки момент от невероятната хореография и специалните ефекти.

Уотърс обаче не е щастлив, макар събитието да е изумително да е прогорило своето място в спомените на всички онези, които са го гледали, и да е затвърдило легендарния статут на *The Wall*. Валят предложения за повторно изпълнение. Уотърс не се интересува от тях и за пореден път обявява, че предпочита да се съсредоточи върху нов материал, отколкото да продължава да преработва стар.

КАКВА Е... ХМ, СДЕЛКАТА?

Напълно разбираемо, „Операция Динги“ на търговския отдел на Мемориалния фонд очаква от *The Wall* да изкара парите си от аудио- и видеопродажбите, които според всички ще доведат до издаването на още албуми. Вместо това обаче с разочарование наблюдават как продажбите дори не се доближават до очакваните числа и всъщност носят толкова големи загуби, че самият фонд скоро прекратява съществуването си. Това е доста разочароващ момент, под съпровода на който Чешър напуска този свят – „големият“ старец умира през 1992-ра след битката си с моторно невронно заболяване.

Роджър Уотърс никога не е бил човек, който тъне в съжаление и оплаквания, но настоятелността му, че продукцията е само единично събитие, изненадва мнозина. Да изхарчиш осем милиона долара за един-единствен концерт е огромна хапка от бюджета, който може да се възстанови съвсем лесно с още няколко дати. Китайската стена е следващото място, на което мечтателите искат да видят представлението. Както и на Адриановия вал в Северна Англия. На Мемориала на ветераните от Виетнам във Вашингтон.

Дори на голямата бариера, която е на път да бъде издигната в окупирана Палестина – ограда от бетонни тухли, която ще се простира километри и ще дели израелтяните от арабите. С други думи, това ще е конструкция, пред която Берлинската стена ще изглежда като недоносче.

Арабският свят и борбата му да намери политическо и културно равновесие в Близкия изток са тема, която никога не е била комфортна за Уотърс, независимо от дълбоките му симпатии. Дори без да се впуска в анализ на така наречените правди и неправди в ситуацията, има граници, които западният свят и в частност медиите и политическите му структури рядко биха позволили да бъдат престъпени. Защото съществуват прекалено много интереси, прекалено много финансови игрички, прекалено много опасности. Не че Уотърс се страхува да надигне глас. Просто знае, че бързо ще бъде потопен. Понякога обаче е невъзможно да замълчиш.

Личният му живот е изправен пред един от поредните катаклизми, когато вторият му брак с Каролин Кристи пропада след шестнадесет години и две деца – Хари и Индия. Никой не вади кирливи ризи пред обществото, но умели папараци успяват да направят снимки на Уотърс и новата му половинка – американската актриса Присила Филипс. Невероятно красива блондинка, която, застанала пред камера, напомня за Джери Хол³⁰. Кариерата на Филипс е още в самото начало – има малка роля като изключително дразнеща клиентка във „Франки и Джони“ и се появява в един от епизодите на поредицата на Британската

телевизия – „Големият“.

Двойката ще обяви годеща си на 30 април 1992-ра и ще се ожени на 28 юли следващата година. А междуременно... Уотърс има да работи по нов албум.

Amused to Death е колекцията, която той събира веднага след *Radio K.A.O.S.* Албумът е озаглавен като една от любимите му книги – ожесточената критика на Нийл Постман срещу влиянието на западната телевизия „Да се забавляваме до смърт“, – но съвсем не е довършен. Уотърс продължава да работи над него, разкарва лентите от студио в студио и се чуди дали събитията по света ще се успокоят за достатъчно дълъг период, за да може да завърши творбата си. Когато и да си пусне новините по телевизията, каквато е и темата на албума, той остава като хипнотизиран от безбройните теми от книгата на Постман, които са преобразени в един истински театър от събития, маскиран като забавление в най-гледаното време.

През 1989-а телевизията отразява клането на площад Тянанмън в Пекин. Това ужасява Уотърс, и то не само заради зверствата от този ден. Образът на самотен мъж, който приближава един от китайските танкове, въоръжен единствено с найлонова торбичка, се запечатва в съзнанията на всички. Съвсем скоро след събитията това ще е единственото, което всички ще си спомнят от този съдбовен ден? Всичко, което се случва в китайската столица, включително и клането, е забравено и остава само този единствен образ, този единствен хубав момент от един ужасен ден.

Наближава нещо още по-лошо. Историята помни Виетнамската война като първия конфликт, който се предава по телевизията. Американската армия дава свободен достъп на медиите до всеки аспект от войната и остава много изненадана, когато очакваните кадри на смелост и героизъм са заменени от свиващи стомаха сцени на зверства, страдание и смърт. Генералите стигат до заключението, че телевизията настройва вълната на общественото мнение срещу тях повече от всичко друго, случващо се у дома. Никога повече няма да допуснат тази грешка.

Войната в Персийския залив – водено от Америка начинание в коалиция с още 34 държави, срещу описвания по онова време като агресивен Ирак, – също трябва да се предава по телевизията. Но този път медиите се държат под строг контрол. Няма да има странстващи камери и екипи, търсещи обгорени от напалма бебета и изтребени села. Няма да има издъхващи американски войници, чиито вътрешности изтичат. Войната в Залива е чиста война. Войната в Залива е режисирана война. Всичко изглежда толкова безвредно, толкова безопасно, че човек може да я определи като забавна война.

Особено след като на шепа репортери им е позволено да посетят фронтовата линия и те веднага се хващат за тези свои петнадесет минути слава, като се наричат с комерсиални прякори (Скъд Стъд е едно от най-запомнящите се). На зрителите им се вгълпява, че трябва да се възхищават на тази нова вълна от суперзвезди – дръзки и смели репортери, които демонстрират подобна похвална смелост под далечния огън.

Дори бомбардирането на иракските градове е представено като балет – със светлинно шоу, което може да се съревновава с най-смелите мечти на Pink Floyd, и патриотичен саундтрак, който заглушава взривовете от валящите бомби.

Наистина забавление до смърт.

Клането на площад Тянанмън и Войната в Залива ще влязат в текстовете на Уотърс. Но

докато предишните му опити албумите му да звучат актуално водят до бързото им „остаряване“ само за няколко месеца, след като са били композирани, този път пустословието му трябва да издържи много по-дълго. Факт е, че *Amused to Death* звучи малко странно, наивно и дори старомодно днес. Но причината не е, че сантиментите в него са остарели. Просто Уотърс, също като предшественика си Постман, не е успял да предвиди колко по-лоши неща могат да се случат.

През 1992-ра няма телевизионни риалити шоута. Подобните на „Х фактор“ на Саймън Кауъл предавания все още са известни като „предавания за таланти“ и са просто добавка към програмата на телевизиите. Все още не се затварят напълно непознати в къщи и не им се нарежда да се държат като полудели деца. Документалните филми все още отразяват истории, които са истина. Паранормалните разследвания не използват по навик термина „развенчавам“ и не поглъщат безброй часове телевизионно време през седмицата в злочести търсения на реалности, които, ако бъдат открити, ще доведат до прекратяване на излъчването на предаването.

Новинарите все още четат новините, а не се държат като четиринадесетгодишни момчета, попаднали в „Хутърс“... или пък като сестрите им, които кандидатстват за работа там.

MTV все още излъчва музикални видеоклипове.

И така нататък.

Погледната след повече от двадесет години, 1992-ра изглежда доста спокойна година. *Amused to Death* е единственият самотен дилижанс, недоволен от появата на железницата.

Но само колко красив дилижанс е той.

The Bleeding Heart Band все още е налице, но в нея се появяват нови гост звезди, които са по-впечатляващи от онези, които помагат за изграждането на Стената в Берлин. Джеф Бек, по примера на своя предшественик в Yardbirds Ерик Клептън, поема ролята на водещ китарист и ни предоставя възможност да разберем какво щеше да се случи, ако една от старите мечти на Уотърс се беше осъществила и не Гилмор, а Бек се беше присъединил към Pink Floyd. Двойката се сприятелява, разказва през смях по-късно Бек, след като едно посещение в къщата на басиста завършва с позволението на Уотърс лудият по старите коли китарист да покара мазератито му.

Пат Леонард, вероятно най-известен като композитор на Мадона, е повикан да свири на клавири и да бъде копродуцент. Също като Тим Ренуик преди него, Леонард сменя лагерите – нещо, което ще се превърне в тенденция (преди пет години Леонард е свирил в последния албум на Pink Floyd). На борда идват още Дон Хенли от The Eagles и кънтри певицата Рита Кулидж. Уотърс си позволява да посочи липсата на някои свои приятели... които явно вече не са му такива.

Боб Езрин, продуцентът на *The Wall*, си е развалил отношенията с него, като решава да работи по *A Momentary Lapse of Reason*, докато в същото време е поел ангажимент да продуцира *Radio K.A.O.S.* Той е „възнаграден“ със следния откъс: „Всеки човек има цена, Боб, но твоята беше много ниска“.

Режисьорът Стенли Кубрик забранява на Уотърс да използва няколко реплики от „2001: Одисея в космоса“. Възможно е обаче Кубрик да си отмъщава, тъй като преди години се е свързал с офиса на Pink Floyd и е поискал разрешение да използва част от *Atom Heart Mother* за своя филм „Портокал с часовников механизъм“. Не му позволяват.

Уотърс обаче си е научил урока. Той е наясно, че два (дори три, ако броим саундтрака *When the Wind Blows*/„Когато вятърът задуха“) предишни албуми са били порицани като музикално трудни за възприемане и концептуално сложни, затова *Amused to Death* не може да се нарече музикално преживяване като предшествениците си. Той е съставен от песни, а не от звукови пейзажи, и те са подходящи за радио, за разлика от парчетата в *Pros and Cons* и *Radio K.A.O.S.* Освен това е попил същите моменти на желание и емоция, които липсват още от дните на първичния Pink Floyd – и които много хора предполагат, че са характерни за Гилмор.

Двете части на *Perfect Sense* определено са едни от най-емоционалните композиции на Уотърс. Дватама с копродуцента Леонард откриват тайната, която до момента му е убягвала във всичките му минали солови проекти – плавното преплитане на звукови ефекти (в този случай почти постоянните телевизионни коментари) с музиката. Усещането, което се създава, не е много различно от употребата на бейзболни коментари в средата на песента *Paradise by the Dashboard Lights* на Meat Loaf – превъзходно наслаждане, което минава през песента като супермошен камион.

Ревютата отговарят на качеството, както и продажбите. *Amused to Death* достига номер осем във Великобритания и се превръща в най-високо позициониран албум на Уотърс до момента. Но продажби в рамките на милион са нищо в сравнение с целта му от три-четири милиона, преди да тръгне на турне, в което да представи албума. За никого не е трудно да приеме, че ако *Amused to Death* беше албум на Pink Floyd, щеше да продаде десет милиона без никакъв проблем. Уотърс не отрича, че наистина е така.

Възможно е обаче да не планира концерти поради друга причина. Шумните му съседни подготвят следващия си ход, нов албум, наречен *The Division Bell*, и турне, което ще бъде документирано на CD и DVD под общото заглавие *Pulse*. То обещава не само да бъде най-грандиозното им до момента, но и ще завършва всяка нощ с цялостно изпълнение на *The Dark Side of the Moon*.

Деветдесетте години и двадесети век като цяло са на път да изтекат през пясъчния часовник на времето, а един от най-гласовитите и гръмогласни композитори на тази ера запазва стоическо мълчание, което очевидно никой не може да наруши. Нито поканата от лятото на 1994-та да се присъедини към Pink Floyd за концерт в „Бърлс Корт“ за изпълнението на *Dark Side*, нито дълго чаканото включване на бандата в Залата на славата на рокендрола през 1996-а – нощ, която съвсем случайно сочи към нов разрив в групата: Ник Мейсън също отсъства, след като двамата с Гилмор се скарват заради историята на бандата, която барабанистът пише. (В крайна сметка „Отвътре навън: Личната история на Pink Floyd“ ще бъде публикувана през 2004-та.)

Уотърс разказва:

Онова, което постоянно ти повтарят, е: „Ако не пуснеш нов албум на пазара, всички ще те забравят“. [Китаристът на Genesis] Майк Ръдърфорд ми каза това преди две години, като нямаше предвид мен, а себе си. Тогава работеше усилено върху солов албум, вместо да отиде на почивка. Какъв е проблемът? На кого му пука, ако те забравят? Колко пари още ти трябват? Мога напълно да разбера, ако си се заключил в студиото и не можеш да отидеш на почивка със семейството си, защото изпитваш отчаяна нужда да изкараш чувствата си на бял свят. Но да отидеш в студиото, защото се тревожиш,

че хората ще те забравят, ми се струва пълна безсмислица.

За кратко през 1995-а медиите проявяват интерес към Уотърс, като заявяват, че най-накрая операта за Френската революция е пред завършване и ще види бял свят през 1996-а (не се случва), и че Уотърс обмисля отново да постави на сцена *The Wall*. Това също потъва в небитието.

Най-накрая, през 1999-а, Уотърс се задейства отново и свиква нова банда, в която влизат Анди Феърудър Лоу и Сноуи Уайт, клавиристът Анди Уолъс и още един член от доскорошния лагер на Pink Floyd – клавиристът и вокалист Джон Карин. В този състав бандата тръгва на турнето *In the Flesh*, чиято триумфална реклама заявява: „Творческият гений на Pink Floyd“.

Сет листът потвърждава написаното. Малко или много соловата кариера на Уотърс е оставена настрана за сметка на Pink Floyd. Той възражда *Shine On You Crazy Diamond*, като Сноуи Уайт изпълнява всички украшения, които Гилмор е вложил в песента, а на Карин са възложени непознати вокални партии.

И да, наистина е странно да гледаш как една банда изпълнява всяка вечер *Dogs*, като предварително знаеш, че само басистът я е свирил и преди, но също така има логика, защото много вода е изтекла под моста на Уотърс. Турнето е ново начало и той най-накрая е готов да се обърне към миналото си и да го приеме в неговата цялост, а не само онези моменти, които показват най-очевидните му постижения.

На моменти концертите му много приличат на концерт на Pink Floyd.

Обяснението е просто. Минали са седем години, откакто за последно е свирил на живо – на благотворителен концерт, организиран от кампанията на Дон Хенли за спасяването на Уолдън Удс в Масачузетс през 1992-ра. Тогава е трябвало просто да изпълни няколко песни на Pink Floyd. Публиката обаче реагира на този малък сет и му напомня, че все още има фенове на соловото му творчество, макар лошият прием на *Radio K.A.O.S.* да го убеждава в обратното.

In the Flesh не е някаква малка продукция. Екранът на сцената, на който вървят обичайните за Уотърс кратки филми и образи, е прекалено голям, за да се побере на много от местата, на които е свирил последния път, а и увеличеното търсене на билети изисква намирането на нови и по-големи сцени. За първи път от турнето, представящо *Pros and Cons*, Уотърс отново свири на американски стадиони и за първи път от *The Wall* насам всички билети са разпродадени.

Той възнагражда публиката си със сет, в който здраво е наблегнал на носталгията и на продължителните солови изяви и импровизации, характерни някога за Pink Floyd – сет листът е като изпълнение на живо на най-добрата колекция от хитове на Floyd, която човек може да си представи и която достига до зашеметяващ и напълно неочакван апогей с една нова песен – съвършената и много флойдска *Each Small Candle*³¹. Това парче никога няма да си намери албум, в който да заживее, но въпреки това води свой собствен живот, също като огромно бяло платно, върху което са събрани много идеологически опасения.

Елементи от текста са вдъхновени – метод, който Уотърс не е използвал от дните на *Set the Controls for the Heart of the Sun* – от поема на датския поет Халфдан Расмусен. *Ikke Bødlen* („Не и мъчителя“) е публикувана за първи път през 1979-а в книга с поезия, издадена от „Амнести Интернешънъл“. Уотърс започва новата песен с куплет от поемата, но след това

насочва вниманието към собствените си наблюдения и историята на един млад сръбски войник, който се бие във войната в Косово и който напуска редиците, за да спаси ранена албанка. В един конфликт, който западните медии описват като доминиран от мъчения и кланета на цивилни, този единствен акт на саможертва изпъква над всичко останало като малка свещ в мрака. Песента приканва човечеството да запали още много такива.

Ако *Each Small Candle* представлява промяна в стила на композиране на Уотърс, тя също така съвпада и с новия му подход да бере от плодовете на някогашния си труд.

През 1992-ра Pink Floyd стъпват в света на екстравагантните CD бокс сетове с *Shine On* – доста голям пакет с не точно конвенционална подборка на старите албуми, добре ремастерирани, с най-различни подаръци (книжка с твърди корици, няколко картички, сгъваема поставка) и бонус диск, който разказва ранната история на групата в периода от 1967 до 1969-а, в който издават пет сингъла.

Въпреки че държи изкъсо архивите си, като до този момент е издала само *Relics* (и ако човек е съгласен с Ричард Райт – *The Final Cut*), тя прекратява ембаргото си с *The Early Singles*, което е наистина голям жест. Разбира се, това не е достатъчно за феновете, които са прекарвали живота си в търсене на алтернативни версии, изпълнения на живо и отхвърлени от албумите парчета и всеки от тях може да събере доста голяма колекция, която бандата може и трябва да издаде.

С приближаването на новия век и двадесетгодишнината на *The Wall*, поне една от мечтите на феновете ще се сбъдне. Всички членове, участвали в записването на албума, се съгласяват да го обсъдят с медиите, и макар да го правят поотделно и всеки от тях да има различно мнение за качествата му, никой не отрича значението му за публиката.

Уотърс е особено ентузиазизиран и не само дава едно от най-искрените си интервюта, но и започва работа по ремастерирането на филма „Стената“ за DVD издание, допълнен от нови коментари от него и Джералд Скарф. Следва издаването на концертен албум, който е на челно място в коледния списък на много фенове.

Is There Anybody Out There? The Wall Live: Pink Floyd 1980–81 е записан по време на седемте концерта, които бандата изнася в „Ърлс Корт“, в Лондон, и представлява едва втория официален концертен албум, който „класическият“ състав на бандата издава (след *Ummagumma* от преди три десетилетия). Подготвят се още подобни издания, докато турнето на Уотърс *In the Flesh* също ще бъде запечатано на CD и DVD, като добавя допълнителна тежест на нарастващата планина от „пост-флойдски“ предложения.

Подготвя се издание за тридесетгодишнината на *The Dark Side of the Moon*, изцяло ремиксирано за звук 5.1 от Джеймс Гътри, магьосника в студиото, който работи с бандата повече от две десетилетия. Преди да излезе обаче, се появява компилация от двадесет и шест песни – *Echoes: The Best of Pink Floyd*, – записани на два диска, които проследяват бандата още от ерата на Барет, след което се придвижват напред (за което си спечелват откритото недоволство на Уотърс) до *A Momentary Lapse of Reason* и *The Division Bell*.

Всичките четирима членове на бандата участват в избирането на песните, но може би Уотърс е прав в предположението си, че останалите от групата са се обединили срещу него за някои от спорните парчета. Гилмор, както мнозина смятат на шега, обвинява Уотърс, че е искал да включи повече от шест песни от *The Final Cut*, но никой не получава онова, което иска – настояването на китариста за включването на *Fat Old Sun* е отхвърлено от всички, а

Ричард Райт си спомня, че също не успява да прокара своето предложение *Summer '68*.

Това няма никакво значение. Завършеният продукт представлява истински пир, като очакваните скъпоценни камъни са красиво балансирани от някои интересни изненади. Уотърс обаче ще се смее последен, когато добавя чисто нова песен, *Flickering Flame*, към друга ретроспекция, която проследява трите му солови албума. Независимо от случващото се около него, песента обещава той (Уотърс) да е „последният, който ще остави пистолета“.

Също като *Each Small Candle*, *Flickering Flame* е най-вече песен за надеждата. Въпреки това е пропита с тъга: след осем години и един син, Джак Флетчър, бракът на Уотърс с Присила е към своя край (на хоризонта се е появила нова връзка с актрисата Лори Дърнинг). Първата му съпруга, Джуди Трим, умира на 9 януари 2001-ва. Тони Хауърд, бившият агент и тур мениджър на бандата, също умира.

Уотърс се е сбогувал и с Филип Константин, френският журналист, който е един от най-близките му приятели. Дългогодишният мениджър на Pink Floyd Стив О'Рурк и сътрудникът на Уотърс Майкъл Кеймън ще се споменат, преди да е настъпил краят на годината, както и писателят Дъглас Адамс, който е близък приятел на Гилмор. Във време, в което единствената причина за съществуването на Pink Floyd е възпоминание на музикалното минало, отделните членове също имат своя кауза да поменат собственото си минало – всяка смърт им напомня, че вероятно са имали повече вчерашни дни, отколкото очакващи ги утрешни.

Соловата компилация на Уотърс е озаглавена *Flickering Flame* и представлява прекрасно представяне пред света на самостоятелните му изпълнения, макар че и дразни на моменти. *Knockin' On Heaven's Door*, старата песен на Дилън, е спасена от забвение от саундтрака на израелския трилър от 1999-а „Дибукът³² от свещеното ябълково поле“, за който първоначално е записана (и на която никой не обръща внимание). Демото *Lost Boys Calling* показва на какво е способен Уотърс, когато пише в колаборация, а както е в случая с италианския саундтрак гигант Енио Мориконе (завършеното парче може да се чуе във филма „Легенда за пианиста“, а към него са добавени китарите на Еди ван Хален), докато *Each Small Candle* и титулното парче карат слушателя да копнее за четвъртия солов албум, който Уотърс продължава да обещава, че е на път, но който все още стиска здраво до гърдите си.

Или вероятно предпочита да го издава на части.

Появяват се още две нови песни: един вид сингъл, който е достъпен за сваляне през 2004-та. *To Kill the Child* звучи като парче на Dire Straits, когато се прослуша повече пъти, а хорът на припева му придава много по-голяма бомбастичност, отколкото е необходима. Освен това е доста блудкав и оставя повече слушатели безмълвни.

Leaving Beirut, от друга страна, заблестява. На сцената в Сидни, Австралия, Уотърс представя песента пред публиката: „Когато бях на... седемнадесет години, пътувахме до Близкия изток с един мой приятел и колата ни се развали в Бейрут, столицата на Ливан, и трябваше да се приберем на стоп до Англия. През първата нощ от това пътуване бях качен от едно арабско семейство, което се държа толкова мило с мен, че никога не го забравих. До известна степен тези хора промениха живота ми. Тази песен е за онази вечер... както и за други неща“.

Разделящата бариера вече е реалност и представлява реална преграда, минаваща през Израел, която само подсилва психологическите стени, които вече разделят жителите на Израел и Палестина. *Leaving Beirut*, чиято ранна версия би била историята на всеки млад

мъж в Близкия изток в началото на 60-те години, който се опитва да се прибере у дома на стоп от който и да е от градовете там, задава само един въпрос: Дали едно арабско семейство би помогнало на този западняк днес, предвид факта, че главата му е напълнена с онова, което медиите желаят? След което дава отговор на този въпрос, като изброява всички причини защо не биха го направили.

Темата на сезона е помиряване. Докато е на почивка на карибския остров Мъстик, Уотърс се изправя лице в лице с Ник Мейсън – или по-скоро лице в гръб. Мейсън няма никаква представа, че Уотърс е на това полукълбо, докато две ръце не падат на раменете му и след това на врата му. Той се обръща, за да идентифицира мълчаливия удушвач, и от този момент насетне двойката е неразделна за остатъка от следобеда. Месец по-късно, през февруари 2002-ра, Мейсън е зад сцената на лондонската „Уембли Арена“ и се приготвя за най-неочакваната изява в цялата си наскорошна кариера, а именно – да свири зад Роджър Уотърс за първи път от двадесет и една години.

Реюниънът е кратък, само изпълнение на парчето *Set the Controls for the Heart of the Sun* (което се получава толкова добре, че го свирят и на следващата вечер), но това отваря врата, която е била затворена доста дълго време. Врата, през която ще влезе Боб Гелдоф.

В средата на десетилетието, през 2005-а, са минали двадесет години от Live Aid, двадесет години, през които споменът за събитието е бил очернен от вътрешни борби и политики относно движението на събраните пари, но чиято концепция на шоуто е послужила като пример как с рокендрол може да се „прави добро“.

Хората с дълга памет ще си спомнят как след оригиналното събитие е сложено началото на други „начинания“ под наслов Sport Aid, Farm Aid, Ferry Aid, всяко от които със своя собствена цел, всяко от които подкрепено от група симпатични суперзвезди, които да изпеят по куплет или да изнесат цял концерт и по всякакъв начин да направят събитието публично. Направен е дори запис с много гост звезди, който да се опита да убеди британското Би Би Си да не спира телевизионния сериал „Доктор Кой“.

Някои, разбира се, не са толкова успешни, колкото други; някои пък карат индустриалните наблюдатели да предположат, че хората са на път да спрат да обръщат внимание на благотворителните мероприятия. Но семето, което ще покълва години напред, е посято и в началото на двадесет и първи век е поставено началото на една от най-нужните каузи, които стават неотменна част от рок календара.

Дейвид Гилмор, който е дългогодишен филантроп (през 2003-та е награден с едно от най-високите отличия, давани на цивилни – Орден на Британската империя за приноса му към благотворителността и музиката), участва активно в благотворителната програма за подпомагане на бездомни „Криза“; Роджър Уотърс от своя страна не крие подкрепата си за организацията „Желание за борба“. Боб Гелдоф се е завърнал на благотворителната сцена (не че някога я е напуснал) и обявява, че ще бъдат организирани не по-малко от десет концерта по целия свят на 2 юли 2005-а, под наслова Live 8, за да се отбележи годишнината на Live Aid и да се рекламира кампанията „Да оставим бедността в историята“.

Само да се рекламира, а не да се събират пари. Този път няма да има ухилени водещи на MTV, които приканват зрителите да се бръкнат надълбоко за каузата. Няма да бъдат излъчвани изпълнени с патос видеа между песните. Няма да има пеещ цирк от забравени звезди, които някой се опитва да натъпче в гърлото на зрителите. Ще има само музика,

музика и още музика.

Гелдоф вече е събрал внушителен брой изпълнители. Сър Пол Маккартни, U2 и Мадона са се съгласили да участват. Същото правят Елтън Джон, Стиви Уондър, Нийл Йънг и германските суперзвезди Die Toten Hosen. Докато Гелдоф претърсва за още изпълнители, които да улови в мрежата си, си спомня нещо, което е прочел в британското списание „Q“ миналата година – интервю с Ник Мейсън, в което барабанистът размишлява на глас какво събитие би събрало приказната четворка отново заедно. Един Live Aid, може би. Нещо значително, нещо животопрменящо. Нещо по-голямо от бандата.

Гелдоф се обажда първо на Гилмор.

Гилмор му отказва.

Но Гелдоф не се предава, дори се качва на влака, за да отиде до дома на китариста, след което му се обажда, за да дойде да го вземе. Гилмор се среща с него, изслушва го и го моли за няколко дни, в които да си помисли. Също така посочва, че това не е само негово решение. Има и други хора, в крайна сметка, които също трябва да си кажат мнението. Вероятно е отговорил по този начин, за да откаже Гелдоф от идеята му.

Ник Мейсън обаче е съгласен, а никой не се съмнява, че Ричард Райт ще се присъедини към него. Така остава само Роджър Уотърс.

Мейсън е човекът, който пише имейл на Уотърс, за да го уведоми за предложението на Гелдоф и въобще няма представа как ще бъде приета новината. Остава изумен, когато научава, че Уотърс веднага се обажда на Гелдоф, като го хваща точно преди да излезе на вечеря със съпругата си. Последвалият разговор е несвързан и объркан, но приключва с уверението на Уотърс, че ако бандата се събере, той с удоволствие ще участва в нея.

Сега Гилмор е човекът, който се дърпа, поради каква причина, колегите му от групата могат само да предполагат. Най-накрая Уотърс му се обажда, за да го попита – това е първият път, в който двамата си говорят, от една язвителна среща преди няколко години, когато обсъждат документален филм за *The Dark Side of the Moon*. Преди това – от 1987-а, не са си обелили дума.

Този път разговорът е спокоен. Гилмор е изненадан от обаждането, но в крайна сметка то е онова, което накланя везните. Двадесет и четири часа по-късно, китаристът звъни на Уотърс и му казва, че ще свири на концерта. Наистина ще се случи.

Време е да се свикат знамената – Тим Ренуик, Дик Пари, Джон Карин и Карол Кениън, една от беквокалистките от *The Division Bell*. На среща на бандата в лондонския хотел „Коноут“ се решава какъв ще бъде сет листът – четири от най-важните песни на Pink Floyd (предложението на Уотърс да се свирят само парчета от *The Wall* е отхвърлено) – *Breathe*, *Money*, *Wish You Were Here* и *Comfortably Numb*.

Тим Ренуик: „Чух от Дейвид, че Pink Floyd са поканени да участват на това мероприятие, но отговорът му беше, че не иска да го направи. Няколко седмици по-късно ми се обади, за да ми съобщи, че е променил решението си и че ще е „весело“ Роджър да се върне на баса. Явно цялата тази работа му се струваше много забавна (по онова време)... Вероятно по-късно щеше да съжалява...“

Репетициите са напрегнати. Инстинктът на Уотърс му подсказва да промени темпото и аранжирментите на някои от песните – трик, който е сработил за него на соловите му турнета. Гилмор обаче не отстъпва от позицията си, че трябва да свирят всичко както си е.

Тук не става въпрос за изкуство или за творческо изразяване. Тук става въпрос за събирането на бандата за една добра кауза. Най-накрая Уотърс склонява.

За съпровождащите бандата музиканти, включително Райт и Мейсън, „всичко се свеждаше до това да не се пречат!“ , продължава Ренуик. „Все още имаше правни спорове, останали още от времето, когато Pink Floyd обявиха решението си да продължат без Роджър.“ Дори по времето на Live 8 „чух, че все още има правни спорове в действие“.

Някак си всички оставят настрана подобни неща. Време е за шоу. На „Хайд Парк“ в Лондон идват седемдесет хиляди души, същият брой, който бившият мениджмънт на Pink Floyd, Blackhill Enterprises, някога е уреждал за безплатни концерти в края на 60-те и началото на 70-те години. Нещо друго също е постарому. Изпълнителите отново се бавят твърде много, преди да излязат на сцената.

Елтън Джон и Пит Дохърти. Snow Patrol. U2. Мадона. Всички изнасят предварително обявените си сетове, докато накрая не остават още две изяви: тази на хедлайнера Маккарти, от който никой не очаква изненади, и Pink Floyd, чието присъствие на това мероприятие си е истински шок.

Пада мрак и сърца започват силно да туптят – сърца, гласове и звукови ефекти от един от най-продаваните албуми в света. Музикантите са на сцената. Публиката е в екстаз. Музиката започва и звукът е кристалночист, все едно пуснат на най-добрата уредба в света. Наистина се случва и двата големи екрана от двете страни на сцената не позволяват на никого да го отрече. Гилмор – напълно оплешивял и напълнял, но няма грешка, той е – подхваща вокалните партии. Уотърс – посивял и с добре познатата на всички конска мутра – прилича повече на актьора Франк Финли, отколкото на рок музикант, но също се забавлява и като че ли подскача зад баса си. Райт е величествен като звуците, които създава, а Мейсън е полуневидим зад барабаните си, но усмивката му се вижда от километри.

Money е стегната и ритмична и се върти около бас партия, която е също толкова позната, колкото собствения ни пулс. Очевидно Гелдоф е поискал да я изсвирят, но едва ли щяха да я пропуснат и да не го беше направил. Саксофонът на Дик Пари е безупречен, а Тим Ренуик и Джон Карин са перфектни. Карол Кениън пее като ангел. Двадесет и трите минути минават като миг и дори след последващите преглеждания на записа е трудно да се повярва, че подобно нещо се е случило, на човек му иде да излезе пред къщата и да започне да подскача като онези радостни идиоти танцьори в предните редици на тълпата, уловени завинаги на лента от телевизионните камери, чиито лица са изкривени като на анимационни герои, а собственото им изумление е изписано в очите им, за да бъде изтрито от случващото се на сцената.

Никой не е изчислявал пред колко души са изнасяли концерти Pink Floyd по време на първите четиринадесет години концертна дейност на бандата. Но едва ли е имало публика, която да е по-щастлива да ги види, от тази на Live 8.

По-късно слуховете твърдят, че събитието не е било толкова добро колкото е можело и е трябвало да бъде. Тим Ренуик си спомня: „Имаше доста „маневри“ относно това кой да бъде основното събитие на вечерта – Пол Маккартни искаше да излезе два пъти на сцената. Въртяхме се наоколо цяла вечност и най-накрая излязохме на сцената в края на вечерта. Всичко беше голяма бъркотия. Наложих се да вървя до хотела след концерта, тъй като нямаше осигурен превоз – а и никой не ни каза „благодаря“ или нещо друго за свършената работа!“

Мисля, че всички се радвахме, че шоуто свърши!“.

По време на изпълнението обаче всички изглеждат като в екстаз. Pink Floyd завършва вечерта с *Comfortably Numb* – солидна и възвишена, блажена и изпълнена с надежда. Изпълнението на *Wish You Were Here* кара възрастни мъже да се пречупват и от очите им потичат сълзи, това е една песен, която се свързва с проблемите в бандата и през годините се е превърнала в химн на тъгата и загубата, превърнала се е в символ на изминалите години от момента, в който човек я е чул за първи път, и всичко, което е изчезнало от онзи миг насетне.

Това не се отнася само за публиката и за онези хора, които са израснали с Pink Floyd, но и за Pink Floyd и самите музиканти. На Роджър Уотърс се пада задачата да изрече единствените думи, които ще бъдат казани от бандата на сцената, докато не идва време да пожелаят „приятна вечер“ на аудиторията си, а именно кратко въведение преди една от песните, реч, която е може би най-прочувствената, изричана някога пред публика.

„Изключително много се вълнувам да съм до тези три момчета след толкова много години. Вълнувам се да съм тук с вас. Правим това и за всички онези, които вече не са сред нас. Но най-вече, разбира се, за Сид“.

ВТОРА ЧАСТ

*Във времената на повсеместна лъжа
да казваш истината – това е екстремизъм.*

Неправилно приписван на Джордж Оруел
цитат; първоизточникът – неизвестен

ЕМИЛИ СИ ИГРАЕ

На 5 юни 1975-а, един дебел и плешив мъж, облечен в сиви панталони и лъскава риза, с мрежест потник под нея, минава покрай възрастния охранител на рецепцията на „Аби Роуд Студиос“. Той се придвижва уверено през лабиринта от коридори, покрай златните плочи и награди, които висят от всяка стена, покрай другите врати, които вероятно водят до различни офиси, килери или нечие работно място, и влиза в студиото, в което записват Pink Floyd.

Никой не вдига поглед. Роджър Уотърс, Дейвид Гилмор и Ник Мейсън са тримата членове на бандата, които са седнали зад пулта, обсъждат парчето, върху което работят, и превъртат лентата, за да чуят записаното до момента. Може би забелязват новодошлия, но са толкова погълнати от работата си, че не му обръщат никакво внимание. Освен това е средата на 70-те години и британските класации са препълнени със странни комедианти и нови звезди. Вероятно това е поредната едnodневка. Просто музикант, който търси нещо за поркане. Поредният клоун, който се опитва да намери кошчето, за да повърне в него. Или пък братът на Тели Савалас³⁴. Поне прическата е същата.

Андрю Кинг, един от най-старите приятели на Pink Floyd, който също е в студиото през този ден, тъкмо смята да пита посетителя какво иска, но изведнъж осъзнава, че непознатият не му е толкова непознат. Докато Кинг се опитва да свали пет години натрупвана мазнина от кръглото лице на новодошлия, на устните му се появява име, което не е произнасял от векове.

Вероятно е изрекъл: „Роджър“ – първото име на привидението. Или пък е казал: „Сид“, прякора, с който го наричат още от училище, когато (според една от многото легенди) се появява на скаутската сбирка с каскет, а не със скаутска барета. По това време каскети носят само старците от работническата класа на име Сид. Прякорът направо залепва, но момчето сменя начина му на писане – от нормалното Sid на Syd, – защото смята, че така е по-екзотично.

Каквото и име да е произнесъл Кинг, звукът от думата и тонът, с който го е изрекъл, има отрезвяващ ефект върху музикантите около него. Защото те бързо осъзнават, че отново са в компанията на стар приятел, на стар колега и на най-близкото до истински гений. Всички остават безмълвни. Няма да е преувеличено, ако кажем, че без Сид Барет никога нямаше да има Pink Floyd. Без Сид Барет, половината от онова, което приемаме за даденост в историята на рока, може би никога нямаше да се случи.

Той е обезсмъртен като Лудия диамант и по време на концертите Дейвид Гилмор и Роджър Уотърс още му пожелават „да блести“. Той е сочен за основно влияние на толкова разностранни изпълнители – от Джулиън Коуп до Майкъл Стайп³⁵, – песните му са изпълнявани от Дейвид Боуи и The Jesus and Mary Chain и според легендата, която се появява преди около четиридесет години, и която продължава да се носи дори след смъртта му през юли 2006-а, той е луд за връзване и отглежда гъби в мазето си.

Макар и кратко, завещанието на Сид Барет е внушително. В период от три години – от 1967 до 1970-а, – той записва един цял албум с Pink Floyd и допринася с достатъчно материал за втори. Нелесната солова кариера, с която се захваща, когато напуска бандата, се

състои от два официални албума и още толкова материал под формата на отхвърлени парчета и идеи. И след това? Мълчание. Барет казва всичко, което е трябвало, и вероятно, което е искал да каже. Преди да умре, години наред не се е приемал като музикант (или като бивш такъв). Приемал се е за творец, художник. Точно онова, което е искал да бъде в годините, преди да се присъедини към някоя банда. Преди да създаде Pink Floyd.

Първия път, в който Pink Floyd свири в лондонския „Маркий Клуб“ през февруари 1966-а, бандата издава същите звуци, издавала и преди година, когато някои от членовете ѝ започват да свирят заедно, след като се срещат в университета, както е традиционно в английската рок история.

Роден на 28 юли 1943-та, лондончанинът клавирист Ричард Райт е най-големият от всички. Барабанистът Ник Мейсън (роден в Бирмингам на 27 януари 1944-та) е почти най-младият. Но сърцето на бандата са две момчета от Кеймбридж – Роджър Кийт Барет (роден на 6 януари 1946-а) и Роджър Уотърс, почти невъзможно сериозен младеж, който е само два месеца по-малък от Райт, но се държи като много по-възрастен от него.

Именно Уотърс е човекът, който посява идеята за банда. Той написва върху китарата си „Вярвам в душата си“ и през 1963-та сформира фолк дуо със своя колега студент Кийт Нобъл. The Tailboard Two изнася няколко концерта в залата на политехническият университет, където си дели сцената с подобни на тяхното начинания, но като цяло Уотърс прекарва времето си с други двама колеги студенти, а именно Ричард Райт и Ник Мейсън.

Те са погълнати от обичайните младежки занимания. Посещават често Чаринг Крос Роуд и безбройните му музикални магазини, за да разглеждат с отворени усти инструментите зад витрините, които са толкова далечни и толкова скъпи. Ходят на кино – на дневните намалени прожекции, разбира се, – защото всякакви пари, които могат да скътат, се използват за закупуването на дрехи. Ник Мейсън си спомня честите посещения до „Анело и Давид“, световноизвестен производител на балетни обувки в Ковънт Гардън, който по това време се захваща с производството на каубойски ботуши с висок ток. Върхът на модата!

Към края на 1963-та The Tailboard Two се разширява до шестима души, когато Мейсън, Райт, китаристът Клайв Меткалф и певицата Шийла, която е сестра на Нобъл, се качват на борда и бандата се преименува на The Sigma 6. От време на време приятелката на Райт (и негова бъдеща съпруга) Джулиет се присъединява към тях за някои от блус парчетата. Различни музиканти идват и си отиват.

За известно време бандата се нарича The Ad-Dabs или The T-Set, а понякога и The Meggadeaths и съставът започва да се стабилизира: основното ядро, което се състои от Уотърс (вече свирещ на бас), Райт и Мейсън, плюс други двама приятели на Уотърс от Кеймбридж – китариста Боб Клоус и за кратко един вокалист на име Крис Денис, работещ като дентален асистент в Кралските военновъздушни сили.

Тогава старият приятел на Уотърс Роджър Барет пристига в Лондон, за да изучава изобразително изкуство в училището „Камбъруел“ в Пекъм. Естествено, той се обажда на басиста и съвсем скоро двамата, заедно с Ник Мейсън и още един техен приятел, Дейв Гилбърт, споделят апартамент на „Стенхоуп Гардънс“ 39 в Хайгейт, Северен Лондон, и започват да пишат песни. Нищо, което биха посмели да представят пред публика, разбира се (най-доброто от усилията на Уотърс е дует, който трябва да бъде изпят от Барет и Джулиет – *Walk With Me, Sydney*, – като Барет е Сидни), но все пак това изиграва своята образователна

роля.

Клоус и Денис не се задържат дълго в бандата. Те напускат в края на 1965-а, по същото време, по което интересът на Барет към американския блус започва да расте и той прекръства бандата на двама от тях – Флойд Каунсъл и Пинк Андерсън, – и по същото време, по което бандата започва да втвърдява и изкривява своя ритъм и блус репертоар в нещо коренно различно – удължават *Louie Louie*, доколкото е възможно, свирят *Road Runner* в доста по-различен вариант и *Cops and Robbers*, докато не ги заболят краката да стоят прави. Това е сет листът, с който отиват в „Маркий“ и на всяко друго място, на което бъдат поканени. Почти веднага Pink Floyd привличат вниманието на всички.

В края на 1966-а дават интервю за канадско радио, скоро след като са свирили в „Роял Албърт Хол“ на събитие, организирано от „Оксфам“. Водещата на интервюто предупреждава аудиторията си: „Някои го наричат звук на свободата, а други предпочитат да го включат в психеделичната вълна от „изми“, които циркулират в Западното полукълбо. Но музиката е на Pink Floyd – група от четирима млади музиканти, осветител и цяла купчина оборудване, което е садистично проектирано да разклати и най-здравите нерви. Pink Floyd са новаци на лондонската сцена, но изумяват зрителите си всяка вечер в църковни зали, „Албърт Хол“ и на различни други места във Великобритания“.

За да разбере подобно изказване, човек трябва да чуе музиката, която Сид Барет трескаво композира.

Според (несъмнено неточната) легенда, Барет написва само две песни, преди наскоро наетият мениджърски екип от Андрю Кинг и Питър Дженър да предложи бандата да напише собствен материал. Едната е *Effervescing Elephant* – поема, която е сътворил на шестнадесет години и чиято музика създава някъде по това време, а другата е мелодия, предназначена за акомпанимент на любим фрагмент от „Одисей“ на Джеймс Джойс, *Golden Hair*. В интерес на истината тези песни са написани по-късно, но има доста други, които вече са композирани. *Butterfly* и *Remember Me* са сред ранните му творби, които старите му приятели си спомнят, като в същото време е създал майтапчийска песен за любимата дрога на студентите – марихуаната, – която е озаглавил *Let's Roll Another One*.

Изведнъж шлюзовете се отварят. Не само че самите песни са вълнуващи, но всички са хипнотизирани от брилянтните идеи на Барет. Сякаш самият той знае, че времето му в рокендрола ще бъде ограничено, и се възползва от всичко, докато може. По онова време постига зашеметяващи постижения. „Сид беше невероятен автор“, спомня си бъдещият продуцент Норман Смит. „Всичко, което записахме заедно – албумите, синглите и много от песните от соловите му начинания, – бяха композирани за шест месеца. Никога не съм срещал толкова плодовит млад творец.“

Кръщавайки се Blackhill Enterprises, мениджърите Кинг и Дженър отварят магазин на „Александър Стрийт“ 32 в Бейсуотър. Той представлява една незабележителна тухлена постройка, която е виждала много по-добри дни. Повечето от членовете на бандата са живели в един от апартаментите над него (Кинг и приятелката му, Уенди, също са пребивавали там), докато секретарката Джун Чайлд (бъдеща госпожа Марк Болан) се опитва да внесе ред в хаоса от звънящи телефони, неплатени сметки, неотворена поща и всички други неща около една бавно изгряваща мениджърска агенция.

По съвременните музикални бизнес стандарти, двамата са странни птици, които въобще

не се интересуват от традиционните навици на индустрията и методите ѝ. Докато другите агенции се опитват със зъби и нокти да уредят участия в клубове и пъбове за клиентите си, Кинг и Дженър постоянно търсят нови места за свирене: църквата „Вси светии“ в Нотинг Хил, института „Комънуелт“ в Кенсингтън, арт колежа „Корнси“ и т.н.

През декември 1966-а Pink Floyd са специални гости по повод отварянето на нов клуб на лондонската „Тотнъм Корт Роуд“, в мазето под „Бларни Клуб“, който седем дни по-късно ще бъде кръстен „НЛО“, ще се превърне в легенда, докато съществува, и ще се обезсмърти след смъртта си.

Също като The Cavern в Лондон от преди пет години или като „Ковънт Гардън Рокси“ след десет, „НЛО“ не е просто център на най-съвременното музикално движение, той е също така сърцето и душата му. Клубът ври и кипи от енергия, мистицизъм, електричество, дим и дрога, през които се носят песните, излезли от въображението на Барет. *Astronomy Domine* е едно от първите парчета на спейс рока, *Chapter 24* е базирана на любимата част от „И Чинг“ („Книгата на промените“), а *The Gnome* е изпълнена с препратки към „Властелинът на пръстените“ на Толкин. *Percy the Ratcatcher* е вдъхновена от сагата за котките на Т. С. Елиът (по-късно песента ще бъде прекръстена на *Lucifer Sam*).

Arnold Layne, която ще се превърне в дебютния сингъл на Pink Floyd (подкрепена от *Let's Roll Another One*, благодарно прекръстена на *Candy and the Currant Bun*), дръзко обезсмъртява перверзник, който краде бельо от просторите на хората, и която е вдъхновена от къщата на Уотърс. Барет обяснява: „Вдъхнових се за „огретия от лунна светлина простор“ от Родж, защото в задния им двор има такъв.“

Следват детските размисли в *Matilda Mother*, както и песните *Sunshine*, *She Was a Millionaire*, *Flaming*, *The Scarecrow* и *[The] Bike [Song]*, а *Interstellar Overdrive* е композирана от един китарен риф зает от песента *Little Red Book* на Love, сътворена от колегите му по един бомбастичен и екстравагантен начин, който я прави неотменен талисман на ранния Pink Floyd.

„Pink Floyd е ъндърграунд домашен оркестър“, заявява списание „Таун“. „Музиката им прилича повече на Thelonious Monk, отколкото на The Rolling Stones. Проектираните картини къпят музиканти и слушатели в хипнотична и неистова течна светлина. Медени пити, галактики и туптящи клетки се вихрят около групата с нарастващо увлечение, докато музиката се развива.“

Други са впечатлени от дикцията им. Уотърс и Барет, които са се наложили като говорители на бандата, са изключително добри в това. Те го доказват през пролетта на 1967-а, когато се изправят пред интервюиращия ги Ханс Келър от Би Би Си. Австриецът музиколог с тежък акцент се държи изключително грубо, докато разпитва тези двама очарователни, учтиви и добре облечени младежи. Ако поп музиката се спомене, двамата могат да се пробват като водещи в Би Би Си.

Съвсем рано в процеса на създаване на песни, Pink Floyd се опитват да си осигурят договор с музикална компания, но двете композиции на Барет, които влизат в първия демо запис на бандата – *I Get Stoned* и *Let's Roll Another One*, – макар и типични за лудналата по дрогата столица на Англия, бързо са забравени. Най-окуражителният отговор идва от Джо Бойд, едно от основните светила на клуб „НЛО“. Той им препоръчва да направят нов запис и този път да изхарчат малко пари за него.

Бойд е роден в Америка продуцент, който се премества в Лондон в края на 1965-а като пътуващ продуцент на Elektra Records. Сега вече работи сам, поел шурвала на собствената си музикална компания Witchseason (кръстена на известната по онова време песен *Season of the Witch* на Donovan). Той се гмурва в суматохата на лондонската ъндърграунд сцена и бързо намира сърцето ѝ – фотографа Джон Хопи Хопкинс и двама амбициозни младежи – Андрю Кинг и Питър Дженър. Те първи усещат потенциала на Pink Floyd и вземат групата под крилото си като техен първи (и единствен за момента) клиент. Именно те представят бандата на Бойд.

Първоначално продуцентът иска групата да подпише с Elektra, но шефът на лейбъла, Джек Холзман, не е заинтересован, затова Бойд насочва вниманието си към Polydor – дългогодишен играч на германската сцена, който тъкмо започва да си проправя път във Великобритания, като подписва с доказани музикални гиганти, за да си осигури известност на техен гръб. Импресариото Робърт Стигуд вече е сключил договор с Polydor през чисто новия си лейбъл Reaction, в чийто каталог са The Who и Cream, както и няколко произхождащи от Bee Gees проекти (Стигуд менажира и братята Гиб).

Джорджо Гомелски, друг гигант на британската сцена, създава свой собствен лейбъл, който кръщава Marmalade, отново през Polydor. Мениджърите на The Who Кит Ламбърт и Крис Стамп съвсем скоро ще основат Track Records през същия величествен портал. Лейбълът майка подписва с всички, с които може да се договори, и Witchseason не е изключение. Бойд предава добрите новини на Pink Floyd и момчетата започват да репетират материал, който ще се превърне в дебютния им сингъл *Arnold Layne*.

В крайна сметка увертюрите на Polydor са напразни. Още не са подписали, когато Кинг и Дженър представят нов играч на сцената, промоутъра Браян Морисън, опитен ветеран, чиято първа работа е да скъса договора с Polydor и предложената сделка от Бойд и неговия Witchseason. Собствената агенция на Морисън ще финансира записването на сингъла на Pink Floyd, а Бойд ще остане на борда като продуцент. Но все пак ще е служител на бандата, а не техен работодател. За две нощи през февруари 1967-а, преподписалият, но все още нещастен Бойд, пуска бандата в студио „Саунд Текникс“, където да запише двете страни³⁶ на дебюта на бандата.

Тони Боус, счетоводителят на агенцията на Морисън, си спомня деня, в който чува за тази нова банда – благодарение на бащата на Морисън, Джо. Браян работи с The Pretty Things по онова време, но са минали две години от последния хит на бандата, и макар все още да са голямо име на сцената, Джо смята, че „вече са свършени. Сега всичко е в ъндърграунд музиката“.

Боус признава, че не е чак толкова вещ в тази сфера и смята, че Джо също не е голямо светило по въпроса. Њндърграунд музиката е нов феномен, с който дори музикалната преса не е съвсем наясно. Но Джо си е написал домашното. „Pink Floyd са кралете на тази сцена. И Браян е техният агент.“

„Значи се справят добре?“, надявах се да звуча уверено, като казвах „те“, защото в интерес на истината никога не бях чувал за Pink Floyd. О, „да“, отвърна ентузиазизиран Джо. „Свирят за двеста и петдесет-триста лири на вечер. Просто се нуждаят от хит, това е.“

Джо Бойд е човекът, който ще им го осигури.

Офисът на агенция „Морисън“ наскоро се е преместил на онзи груб малък тгъл в западния

край на Лондон, останал завинаги известен като Тин Пан Али, на една малка уличка на име „Денмарк Стрийт“, където като че ли е натъпкана цялата британска музикална индустрия. Промоутъри, журналисти, студиа, продуценти – всички имат блестящи в своята бохемска опърпаност офиси, които олицетворяват състоянието на местната индустрия по онова време.

Агенцията на Морисън и неговият партньор, един тип от Глазгоу на име Джими Дънкан, е разположена на „Денмарк Стрийт“ 142. Вратата на този адрес не е виждала прясна боя от войната насам, а зад нея има вехто стълбище. Първата врата, която се изпречва пред погледа на евентуалния посетител, води до тоалетната. Още малко по-нагоре по стълбите, и човек ще се озове в клуб за отбрани членове, но ако направи остър завой наляво, ще намери агенция „Морисън-Дънкан“, която се помещава в две стаи.

Едното помещение е владението на кръстниците на компанията, които споделят едно бюро с два телефона на него, пишеща машина, която вероятно е стара колкото боята, и портативен грамофон „Дансет“, който определено е виждал по-добри дни. По-късно ще се снабдят с магнетофон „Грундиг“, но засега, както разказва през смях Боус, „предвид естеството на бизнеса, системата за музикално възпроизвеждане беше доста примитивна“. Тъй като Боус и Морисън-старши също са натъпкани там, това определение е в сила и за работните условия.

Другата стая е за персонала на агенцията – Тони Хауърд и Стив О’Рурк, – които също делят едно бюро. От време на време сестрата на Дънкан, певицата Лесли Дънкан, се отбива, за да помага със секретарската работа, но Морисън няма намерение да се разширява, докато не се види принуден да го направи. Както се изразява Джо: „Винаги съм работил на принципа „да затегнем коланите“. Няма значение колко ти е неудобно, така се пестят пари. Потърси по-голямо място само ако си запълнил всеки наличен сантиметър от настоящото“.

Това е светът, в който попада Pink Floyd, след като агенция „Морисън“ започва да ги представява, макар че в момента момчетата са прекалено заети, за да разглеждат забележителности. Сделка с Columbia Records, подразделение на ЕМІ, които са най-известни с името Клиф Ричард в каталога си, осигурява издаването на песента *Arnold Layne* през 1967-а. Тя се превръща в хит със сравнителен успех сред лондонската публика на бандата – Би Би Си, които са господарите на поп радиото, я пускат доста често.

Но „Радио Лондон“, една от пиратските радиостанции, чиято програма се състои само от музика, отказва да пуска парчето заради темата му. Всички си отдъхват, когато то е забравено и групата анонсира следващия си сингъл *See Emily Play*.

Барет разказва, че песента е вдъхновена от една нощ, която прекарва в гората след поредния концерт и пред него се явява момиче. Това момиче е Емили. Според апокрифите на Pink Floyd, шестнадесетгодишната почитаема Емили Кент е често срещано явление за кръга от редовни посетители в „НЛЮ“, които са я нарекли „Психеделичната ученичка“.

За съжаление, е много вероятно тази очарователна история да е също толкова нереална, колкото и повечето от случките със Сид Барет по времето, в което е с Pink Floyd. Мик Фарън, вокалист на друга от редовните групи, които свирят в „НЛЮ“, а именно The Deviants, си спомня: „Когато не свирехме, често стоях на вратата и го играех охрана в „НЛЮ“, но така и не видях Почитаемата Емили, която със сигурност щях да забележа, тъй като такива момичета винаги си търсеха белята. Не бях чувал и ченгетата да говорят за нея. Вероятно е била някоя от ученичките групата на Сид, но никога не се е навъртала около

клуба“.

Агенцията на Браян Морисън най-накрая се премества в Брутън Плейс в Мейфеър, точно над един от клубовете, в който са наети да свирят – „Революция“ (други клубове, в които се изпяват, са „Спийкийзи“, „Блейзис“, „Черната овца“ и „Фазанът“). Това е едно удобство, което ще се отрази на социалния живот на Pink Floyd. Договорът им с Морисън им осигурява свободен достъп до всяко от гореизброените места, а близостта на агенцията до туптящото сърце на Лондон я превръща в опорна точка за креативност.

Златно и пурпурно, доминиращите цветове в „Революция“, продължават и нагоре по стълбите. Стените са украсени с поп арт, а над рецепцията е окачено красиво изписано лого. Две куклички рецепционистки посрещат посетителите – русокосата Анабел и брюнетката Мелиса. Тони Боус разказва: „Приемната беше достатъчно голяма, за да може да побере целия трафик от музиканти, агенти, мениджъри, журналисти, групата и така нататък. Някои хора изпъкнаха благодарение на честотата на посещенията си или на вълнението, което предизвикваха“. Дуото Tyrannosaurus Rex – Марк Болан и Стив Перегрин Тук (плюс съпругата на Болан, очарователната Джун Чайлд). Разноликите Pretty Things. Блус легендата Алексис Корнър и по-голямата част от Eire Apparent, банда от Северна Ирландия, която Джими Хендрикс е взел под крилото си. Диджеите Джеф Декстър, Саймън Стейбъл и Пит Дръмънд.

„Мик Фарън беше постоянен посетител, но не мога да кажа дали в ролята си на член на The Deviants, или като проходящ журналист и автор.“ Както и различни агенти и мениджъри: Джо Бойд от Witchseason, Тони Секунда от New Movement, Лори О’Лиъри от агенция „Чарлз Крей“, Дерек Блок, Андрю Кинг и Пит Дженър от Blackhill Enterprises. Членове на екипа за графичен дизайн Hipgnosis, който прави обложките на много от клиентите на Браян.

Боус продължава да разказва:

Браян подпомагаше финансово някои от изпълнителите в началото на кариерите им, но в офиса рядко се раздаваха пари. Закъсалите музиканти винаги имаха глуповато изражение на лицето и обикновено биваха разкарвани от невинно изглеждащите секретарки. Нямаше и кой знае какво флиртуване – мисля, че като цяло, Анабел и Мелиса смятаха музикантите за доста мърляви, те никак не им изглеждаха бляскави. Имаше, разбира се, изключения. Марк Болан и Сид Барет сякаш предлагаха сърцата си и други части. От време на време момичетата изчуруликваха: „Имам велосипед, можеш да го покараш, ако искаш“.

Чарът на Барет, също като таланта му, беше истински и явен. Често се появяваше в офиса сам и без предварителна уговорка. Той беше много уверен в себе си и се мотаеше наоколо, когато му се приискаше. Винаги беше с огромна усмивка на лицето. Беше учтив, очарователен и говореше любезно. Често нямаше никаква причина за посещенията му, просто идваше да каже „здрассти“.

Около него постоянно витаеше една аура на безпокойство, една крехкост, която беше трудна за пренебрегване. Браян винаги се радваше да го види и докато двамата си говореха, не спираха да се забавляват и усмихват. Макар Браян да беше студен и груб, когато не беше на кеф, Сид беше неговият „специален проект“, той му беше влязъл под кожата не само на комерсиално ниво.

Щом мениджмънтът на Барет го смята за отличаващата се атракция в бандата, то не е

изненадващо, че медиите и публиката го приемат по същия начин. Боус си спомня:

За разлика от другите членове, Сид нямаше проблем ежедневно да носи сатенени ризи и кадифени панталони, а дългата му и неподдържана коса му стоеше някак си естествено, а не просто като на поредния последовател на съвременната мода.

За една банда, която впоследствие се оказва най-креативната и успешна от всички, с които работеше Браян, трябва да призная, че поне в онези първи дни Pink Floyd бяха изключително нормални и дори леко скучни. Изглеждаха доста неспокойни в онези ярки дрехи, които носят на обложката на Piper. Сид Барет е изключение и затова около него има аура. Ник Мейсън и Ричард Райт са стабилни граждани от средната класа, като Ник е по-откритият от двамата.

Странното е, че членовете на бандата не само разбират тази критика, но дори я окуражават. Уотърс обяснява: „Даваме на публиката онова, което се вижда. Не искаме да си създаваме имидж. Обличаме се така, както ни е кеф“.

Прекалено много групи – минали и настоящи – си изиграват сами лоша шега, като продължават да се придържат към ранния си стил, и с времето става невъзможно да се отърват от него. Останал в стилистичните сенки, Уотърс заявява, че Pink Floyd няма да допуснат същата грешка. Точно това обмисляне, това съобразяване на бъдещето привлича вниманието на Тони Боус към Floyd, които продължават да се издигат. „Роджър все още не е онзи разтревожен човек и дълбок мислител, какъвто го познаваме от по-късния етап на кариерата му.“ Тъй като той е единственият член на групата, на който очевидно му пука за всяка подробност около кариерата на бандата, за всяко взето решение и последствията от него и чиито „аха“ и „тцъ“ са отговорите, за които мениджмънтът е наясно, че могат да потопят кораба или да го накарат да плава, „Роджър определено е лидерът на бандата“.

До пролетта на 1967-а, със *See Emily Play* на път да бъде издадена като сингъл, името на Pink Floyd започва да се измъква от ъндърграунда и все по-често бива осветявано от студентите прожектори на мейнстрийм медиите. Една истерична статия на таблоида „Нюз Ъф Дъ Уърлд“ причислява Pink Floyd към зловещите водачи на объркания от наркотиците „Психеделичен експириънс“ – *експириънс*, който само ще става все по-гръмък.

На 29 април 1967-а Pink Floyd са хедлайнери на фестивала Fourteen Hour Technicolour Dream във величествената „Александра Палас“.

Няколко дни по-рано полицията нахлува в офиса на „Интернешънъл Таймс“ – друг вестник, който доминира и влияе на онова, което мейнстрийм медиите наричат „антикултурни“ мисловни процеси. „ИТ“ се зарича, че ще отвърне на удара и целият ъндърграунд застава зад изданието. Прекрасната викторианска сграда „Александра Палас“, която е разположена на един от хълмовете на Ууд Грийн в Северен Лондон, е наета доста набързо, а с нея и услугите на всеки шантавел в града.

Артисти и поети предлагат подкрепата си. Сътрудничката на Франк Запа Сузи Криймчийз е там, а също и Йоко Оно, Рон Джисин и други. Във всеки ъгъл на сградата има панаирни атракции, върху всяка свободна повърхност се прожектира нещо и навсякъде има фойерверки. След това идват бандите, точно четиридесет и една на брой, всяка от които свири безплатно на две сцени.

Някои от тях са вече известни и нямат какво да доказват – John's Children, The Soft Machine, The Move, The Syn. Други са напълно неизвестни и чакат големия пробив – остава

цяла година, докато песента *Fire* не осигурява световен номер едно хит за The Crazy World of Arthur Brown. Трети пък са едnodневки, събрали се единствено за да свирят тази нощ и нищо повече.

Pink Floyd трябва да се качат на сцената призори, току-що слезли от ферибота, върнали се от Холандия, където са изнесли няколко концерта. Разбира се, те се смесват с тълпата и духът на събитието ги обзема, но според мениджъра на The Move, Тони Секунда, с приближаването на изявата Сид Барет изглежда все по-странно и по-странно.

Барет не е човек, който не познава ЛСД-то. Той отдавна е преминал „експерименталната“ фаза и сега разчита на наркотика както за възстановяване, така и за развлечение. Преди Гилмор да закупи правата през 1994-та и бързо да го изтегли от обращение, човек може да си купи домашно видео с лошо качество, за което се смята (вероятно погрешно), че е първото надрусване на Сид. Дори в най-бурните си състояния – приятелите му често споделят за сприхавите настроения, които наркотикът предизвиква в този иначе добър и учтив певец, – Барет винаги е успявал да се контролира. Той знае точно колко приема и като цяло е наясно какво ще се случи.

Сид не знае обаче, че в питието, което получава в „Александра Палас“, някой е пуснал доза наркотик (няколко души са видели как това се случва). Озовал се на непозната територия, китаристът реагира зле, толкова зле, че същите тези свидетели си спомнят как човек от антуража на Pink Floyd насила го е качил на сцената.

Слънцето започва да се прокрадва през огромните прозорци, когато Pink Floyd засвирват, и се опитва да покаже могъществото си пред направените от човешка ръка светлини, които продължават да се вият в огромната зала и да се отразяват в китарата на Барет. „Очите на Сид блестяха, докато музиката му се носеше на фона на изгряващата светлина“, пише журналистът Бари Майлс, един от най-предвидливите хроникьори на своето време. Около сцената са се натъпкали десет хиляди души, които са се потопили в музиката и се държат за ръце. Моментът е магически.

След което избухват светлини.

Сид не спира да свири, но нещо се променя. Ако е изглеждал несигурен допреди малко, сега изражението му е на човек, изпаднал в паника. Нещо се случва в главата му, нещо, което отива твърде далеч, много по-далеч от познатите ефекти на наркотиците и което ще остане с него дори когато ефектът отшуми. Само след четири песни колегите му от бандата го свалят от сцената и продължават сета без него.

От историческа гледна точка историите за „Лудия Сид“ започват от този момент. Но по онова време всички са твърде заети, за да забележат.

На 12 май Pink Floyd отбелязват излизането на сингъла *See Emily Play*, като изнасят концерт Games for May (кръстен на част от текста на песента) в лондонската „Куин Елизабет Хол“.

Games for May е най-важното шоу, което Pink Floyd изнасят, защото ги изстрелва от пределите на ъндърграунда в мейнстрийма. *See Emily Play* за малко да влезе в топ пет, а бандата е „открита“ от сериозната вестникарска критика, като дори получава благословията на The Beatles, след като двете групи присъстват на сесиите си, за да видят как се развиват нещата.

Разбира се, не всички са впечатлени и мнозина се съгласяват с почти шеговитото разпердушване на групата от страна на Ханс Келър: „Не искам да ви настройвам срещу тях, но има четири неща, които искам да отбележа, преди да ги чуете... според мен повтарят едно и също нещо и са ми малко скучни. Втората ми забележка е, че са прекалено шумни; третата е, че съм прекалено музикален, за да ги оценя, а причината да казвам това е четвъртата ми забележка – бандата има публика, а онези, които имат такава, заслужават да бъдат чути. Вероятно вината е моя, че не ми харесват“. Естествено, наясно сте, че Келър не мисли това, което казва.

Подобно противоречие всъщност е същината на рокендрол фабриката. В едно време, в което британската поп и рок музика умишлено се използват за разширяването на бездната между старата и новата генерация, която почита употребата на наркотици, свободната любов и музикалната анархия (или общото разбиране на обществото за подобна дивашка разкрепостеност), публичното клеймяне на Pink Floyd от една от основните фигури в Би Би Си не може да е по-добре режисирано.

Ревютата са тежки и за документалния филм „Хайде всички да правим любов в Лондон тази вечер“, който се смята едновременно за психеделична повратна точка и за доста скучен продукт. Частите, които са посветени на теми като западането на Британската империя, модерно облечените млади дами, правенето на музика, рисуването и протестите, се опитват да осигурят един смислен документален поглед на положението в продължителност на един час, но геният на режисьора Питър Уайтхед го изоставя в опита му да улови духа на времето в този разкрепостен Лондон през 1967-а.

Филмът има своите блестящи моменти: кадри, които свързват *Interstellar Overdrive* с някои психеделични ефекти и статични снимки на Уотърс с неговата бас китара; Андрю Луг Олдъм, докато работи в студиото с дуото Twice as Much и певицата Вашти Бънян; някои добри изпълнения на Stones и изпълнението на Ерик Бърдън на *When I Was Young* върху кадри от Виетнам, които на съвременен език биха били определени като сериозно провокативни. Леко тъжната *The Changing of the Guard* на Marquis of Kensington също се вписва чудесно в кадрите от същата тази церемония.

Вплетени във всичко това са интервюта с Мик Джагър, Джули Кристи, Една О'Брайън, Майкъл Кейн и редица други, които стоят като някакъв странен кич, а Ванеса Редгрейв сменя посоката на разговора по-бързо, отколкото човек може да изрече *Guantanamo*. Това продължава твърде дълго. Но същото се отнася за всичко, което минава за изкуство по това време, тъй като творци от всякакви сфери се подчиняват на доминиращото схващане за себеизразяване, което често объркват със самоугаждане. Но всичко е добре дошло стига да е „психеделично“ и много уши се насочват към записите, които Pink Floyd правят в „Аби Роуд

Студиос“, с погрешните очаквания, че именно те ще изместят границите на музиката, като създадат нов жанр.

Вместо това бандата прави албум с поп песни.

Почти. Има едно голямо изключение – *Interstellar Overdrive*, разбира се, която преминава всякакви граници, за да стигне до крайности (макар никой да не го знае по това време), които бъдещата група Pink Floyd ще направи своя запазена марка.

Песента изплува на няколко пъти по време на записите на албума *The Piper at the Gates of Dawn*. Първите няколко пъти е оставяна да отлежава, тъй като се състои от отделни звукови късчета, които до ден днешен се пазят в архивите. С напредването на записите се подобрява и изпълнението ѝ. На 18 април 1967-а, бандата и продуцентът Норман Смит вече знаят какво да правят с парчето. В крайна сметка две различни версии са насложени една върху друга. Резултатът е коренно различен от всичко, което в „Аби Роуд Студиос“ са чували до сега.

По-късно през годините, въпреки добрия продукт, който успяват да създадат, продуцентът Смит определя записите като пълен кошмар. Той споделя пред автора Карл Далас: „Когато се върна назад, се чудя как въобще сме успели да направим нещо. Беше пълен ад. Нямам никакви хубави спомени. Винаги си тръгнах с главоболие“.

Смит казва, че проблемът е бил в Барет. „Когато се опитвах да говоря с него, имах чувството, че говоря на тухлена стена, защото винаги ме гледаше безизразно.“ По-лошото е, че е „недисциплиниран и никога не изпяваше една вокална партия два пъти по един и същ начин“.

Смит също така признава, че вероятно държанието на Барет се дължи донякъде на творческото му високомерие. Бандата е искала да работи с продуцента Джо Бойд, но Смит (тонрежисьор в *Rubber Soul* на The Beatles) им е наложен от Columbia. „Наясно съм, че не бяха доволни, както и аз. Не смятах, че са добри музиканти, а песните им бяха много инфантилни. Имаше сблъсък на характери. Сид беше най-лошият, но всички дадоха ясно да се разбере, че работят с мен с нежелание. Мисля, че по-късно разбраха какво исках да направя или поне някои от тях. Но беше истински кошмар, докато работихме заедно.“

В интерес на истината Питър Дженър по-късно потвърждава, че без напътствията на Смит, който се опитва да насочи бандата към едно чисто музикално изпълнение, момчетата се опитват просто да претворят звука, който постигат на живо, допълнен от продължителни импровизации. Това би довело до края им.

The Piper at the Gates of Dawn е заплануван да излезе на 5 август 1967-а и да бъде в обращение в стерео- и моноформат. Днес всички познават стереоварианта на албума, но бандата иска да направи своето „изявление“ в моноформат.

Цялата тази картина е един голям оксиморон. Стилът на Pink Floyd е характерен със своята екстравагантност и прелитащи от едната страна към другата и от едното ухо към другото звуци... заключителните моменти на *Interstellar Overdrive* със своите дивашки китари, които бумтят от две огромни колони, си остават едни от най-хубавите спомени в рок историята и цялата идея всичко да е „по средата“, в моно, изглежда абсурдна.

И тогава човек си пуска албума.

Без стереофоничните трикове, първото нещо, което се забелязва, е самата дълбочина и чистота на записа. В интерес на истината този микс едва се отличава от добре познатото стерео: няма скрити китарни сола, които пищят от записа, както е (например) в чудесния

Sell Out на The Who, няма драматични наслагвания, както е в едноименния дебют на Arthur Brown. Не, силата тук е в удоволствието албумът да бъде чул както е предвиден да звучи първоначално.

От отварящата протоспейс рок песен *Astronomy Domine* до леко детинската *Bike, Piper at the Gates of Dawn* не само запазва историческата си репутация като един от най-добрите албуми на Pink Floyd, правени някога, но дори заслужава да остане сред едни от най-добрите албуми въобще.

За съжаление, Барет няма да е наоколо, за да се наслаждава на плодовете на своя труд.

Сривът му е бавен, но сигурен. Той започва в онзи уикенд, през който не се появява на насрочената с Би Би Си сесия. Изпратен е човек, който да го намери, но той се връща с празни ръце; Барет не е на никое от обичайните си места или пък на някое от необичайните. Просто се е изпарил и когато се завръща в понеделник, нещо... макар и неосезаемо... се е променило.

Нещата се влошават още повече. След като завършват албума, Pink Floyd се съсредоточават върху нахвърлянето на нов материал. Момчетата искат да повторят успеха на *See Emily Play*, а записите на нов албум са насрочени за по-късно през годината. Музикантите се стремят да поемат по нови пътища, но когато се обръщат към Барет за насоки, той просто им отвръща с празен поглед.

Все пак успяват да се хванат за каквото могат. Базирана на един инструментал, с който бандата открива концертите си, *Reaction in G* е песен, която бандата определя като протест срещу очакванията на всички да свирят хитовете си по време на живо изпълнение. *Vegetable Man* е глуповато описание на дрехите, които Барет носи в момента, в който пише песента. *Apples and Oranges* е вдъхновена от момиче, което е видял, докато пазарува един ден – песен, която не впечатлява с нищо, и бандата го знае още преди да я запише.

Уотърс се намесва, за да попълни празнината. Той не се смята за композитор; той се смята по-скоро за този, който не позволява на по-ексцентричните идеи на Барет да видят бял свят и се грижи песните да се въртят около текстовете. *Take Up Thy Stethoscope and Walk* е единственият му авторски принос към дебютния албум. Песента е определена като най-слабата от цялата тава, а другата, която предлага, *Set the Controls for the Heart of the Sun*, е отхвърлена от Норман Смит, когато я чува за първи път.

Бавна повтаряща се мантра, която се върти около същата звездна тема като *Astronomy Domine*, *Set the Controls for the Heart of the Sun* олицетворява несигурността на Уотърс относно лирическите му умения. Също както Барет използва откъси от „И-дзин“ за песента *Chapter 24*, така и Уотърс търси помощ в колекция от поеми от китайските поети от девети век Ли Шан Ин и Ли Хо, като заема и преработва някои стихове, за да паснат на песен със заглавие, заимствано от романа на Майкъл Муркок „Огненият клоун“.

Ранните опити да бъде записана са зарязани и докато Уотърс по-късно описва *Set the Controls* като първата от песните му, които бандата записва, по-скоро обстоятелствата, а не ентузиазмът, я правят част от репертоара. Обстоятелствата също така ще докажат, че отчаяните драсканици на Уотърс всъщност са били пророчески. През следващите пет години Pink Floyd повече няма да се отклонят от основното настроение в тази песен – завъртяно, атмосферично, почти симфонично в своята простота.

Дори в тези дни на застой в кариерата си на композитор, Барет все пак успява да се вземе

в ръце и в края на лятото на 1967-а написва две песни, които според онези, които имат за задача да оценяват подобни неща, свидетелстват за неговия психически срив: *Scream Your Last Scream* и *Jugband Blues*.

Scream, в последствие се изказва журналистът Ник Кент, е „майсторски разврат от смразяваща кръвта лудост“ и не прилича на нищо, което Pink Floyd са записвали някога – или което ще запишат. Така и остава неиздадена. *Jugband Blues*, от друга страна, е идеален избор за наследница на хита *See Emily Play* – или поне така смята бандата. На 24 октомври момчетата се насочват към студио „Де Лейн Лей“, където да запишат *Jugband Blues* и песента на Ричард Райт *Remember a Day*, като техен следващ сингъл.

Jugband Blues е забележителна композиция с безсмислено пеене, което постепенно прераства в меланхолия, а после и в лудост, каквато си е представял Джон Ленън, когато (уж) кани Барет да се присъедини към Джордж Харисън, Мал Еванс и него в „Аби Роуд“ следващия август, за да запишат *What's the New Mary Jane*. В средата на *Jugband Blues* се чува оркестър на Армията на спасението от единия високоговорител, като звукът марширува какофонично и след това изчезва от другата страна, като оставя Барет сам с акустичната му китара, за да оплаква края на песента.

Columbia не са впечатлени. Те отказват да имат нещо общо с *Jugband Blues* и отхвърлят *Scream Your Last Scream*. Когато Барет предлага нещо, което лейбълът счита за подходящо за издаване, гореспоменатата *Apples and Oranges*, сингълът веднага е нападат. За първи път в бляскавата си кариера Барет е подложен на критики и макар да се опитва да ги приеме стоически, думите му – „правим записи, които харесваме“ – няма как да скрият ужаса му.

Преди по-малко от година Барет пише песни от сън да го бутнеш, текстовете и мелодиите се леят от него като вода от чешма. Сега изворът е пресъхнал, а заедно с него и желанието да продължава напред.

* * *

През октомври 1967-а Pink Floyd за първи път посещават САЩ. Това пътуване се превръща в източник на много легенди. На гости в шоуто на певица Пат Бун Барет просто проспива всеки въпрос, който сърдечният му домакин се опитва да му зададе. В предаването „Американска естрада“ отказва дори да се преструва, че свири (или да се преструва, че се преструва, че свири – шоуто е на плейбек). Според мениджъра Кинг, явно просто го е мързяло да си движи устните през този ден. Уотърс поема вокалите.

Следват още падения. Pink Floyd са олицетворението на британския ъндърграунд, но това се случва в момент, в който той се опитва да се съревновава с екстравагантността на американския. Три дни в Уинтърленд, туптящото сърце на психеделията³⁸ на Сан Франциско, не могат да впечатлят особено местните, които са свикнали на маратоните на аудио- и визуални откачалки като The Dead и The Airplane³⁹, докато нарастващата дезорганизация на Барет изнервя много мениджмънта и го кара да прекъсне турнето и да прибере бандата у дома. Докато чакат полетът им за Лондон да бъде уреден, Pink Floyd отиват във Венис, Калифорния, където са настанени в дома на местната промоутърка Шерил Котър, заедно с една местна банда на име The Nazz, която по-късно става известна под името Alice Cooper.

Едно от най-легендарните безчинства на сцена на Барет се случва в Лос Анджелис. „Точно в „Чийта Клуб“ Сид реши, че косата му е прекалено къдрава и трябва да се изправи, преди да се появи пред публиката“, спомня си Ник Мейсън в своята автобиография, а Глен Бъкстън, който е изпратен до близкия магазин да купи кутийка гел, която Барет изсипва върху главата си, потвърждава. В един момент публиката се втрещява, защото косата му сякаш започва да се топи от топлината на сценичното осветление.

Няколко дни по-късно и след като концертите в Чикаго и Ню Йорк са отменени, групата се прибира у дома. Бъдещето на Барет в Pink Floyd е неясно. Очевидно е, че нещата не могат да продължават по този начин; очевидно е също така, че той или трябва да потърси помощ, или да напусне бандата. Луксът да се направи каквото и да било трябва да бъде отложен поне за още два месеца, тъй като Pink Floyd тръгват отново на път, за да участват в последното голямо групово турне на шейсетте.

Групата загарява с няколко европейски дати, които са записани от микрофоните на предприемчиви хора, въпреки забраната за подобно нещо, сякаш са знаели колко благодарни ще са феновете в бъдеще за тези записи. През октомври в „Стар Клуб“, Хамбург, бандата свири за първи и последен път песните *One in a Million* и *Stoned Again*. На 13 ноември в Ротердам става ясно какво могат да очакват феновете от един втори албум на водения от Барет Pink Floyd – в петте песни от сет листа има три нови плюс шантавите *Pow R Toc H* (удължена до единадесет минути) и *Interstellar Overdrive*. Отварящите *Reaction in G* и *Scream Thy Last Scream* са нови за повечето уши, а *Set the Controls for the Heart of the Sun* трябва да се забави значително, преди да бъде записана за албума *A Saucerful of Secrets*. Въпреки това изпълнението е невероятно – не са често случаите, в които можем да чуем Барет да свири на бас.

След това Pink Floyd се връщат във Великобритания.

Водещите изпълнители в турнето са The Jimi Hendrix Experience, които изнасят четиридесетминутен концерт, в който се съдържат най-ярките парчета на бандата от създаването ѝ до момента. Следват The Move, които все още са на върха на класациите с невероятната *Flowers in the Rain*. Те свирят половин час. Pink Floyd са трети със седемнадесетминутно шоу, което рядко представя повече от дивашката *Interstellar Overdrive*. Анди Феърудър Лоу и неговите Amen Corner разполагат с четвърт час, The Nice с дванадесет минути, а Outer Limits и Eire Apparent с по осем минути всяка.

Турнето започва на 14 ноември 1967-а в лондонската „Роял Албърт Хол“ и продължава малко повече от две седмици, два концерта на ден в малки и големи градове, които рядко биха попаднали в програмата на едно съвременно британско турне – Борнмут, Блекпул, Чатъм, Нюкасъл, Портсмут, Ковънтри.

Изненадващо е, че Pink Floyd са доста надолу в списъка с изпълнители; с два хита, влезли в Топ 30, лесно могат да изместят The Move и дори да са ко-хедлайнери. Но мениджърът на The Move, Тони Секунда, бърза да отбележи, че мениджмънтът много добре знае какво прави. „Главно се притесняваха заради Сид. Трябваше да поддържат името на бандата живо, но никой не знаеше дали Барет ще е в кондиция. Всички имахме чувството, че не е.“

„След като Floyd започнаха да правят хитове“, продължава Секунда, „Сид драматично се промени. Помня как различни членове на The Move и на други банди се опитваха да говорят с него, но сякаш се беше увил в пашкул. Според мен най-хубавото, което можеше да му се

случи, беше да прекара една нощ с The Move.“

Ноуъл Рединг, басистът на Hendrix's Experience, е съгласен: „Не бих казал, че Сид беше тръгнал по лош път, но някак си не беше с нас. Просто си седеше и мълчеше в автобуса; ако някой го заговореше, му се усмихваше и му кимаше, но предпочиташе да е сам“. Той рядко разговаря с някого, просто си седи в автобуса, потънал в собствените си мисли, докато около него цари суматоха. От време на време някой пита другите членове на Pink Floyd дали фронтменът им не е болен от нещо, но отговорите им винаги са неясни, като тези на Барет. „Знам, че бяха притеснени – продължава Рединг, – защото по онова време той беше техният купон за топла храна. Но се случваше и нещо друго в бандата, освен Сид, защото започнаха да използват саундчековете, за да пробват нови песни, зад които, по мое мнение, стоеше Роджър Уотърс.“

Както отбелязва Рединг, бандите пътуват заедно в тур автобус, но дори след като пристигнат в поредния град, въпросът остава – ще успее ли Барет да дойде за концерта? През повечето вечери китаристът се появява на мястото, на което ще се свири, часове след колегите си и минути преди да излязат на сцена. Веднъж стъпил на нея, идва ред на следващия акт от драмата – истински или въображаем, – който прибавя гориво към легендарния му образ.

Понякога се обгражда с толкова много ехо ефекти, че колегите му от бандата не могат да разберат дали свири, камо ли нещо друго.

На някои концерти не докосва китарата си по цяла вечер, а по време на други свири нещо, коренно различно от останалите.

Понякога пък просто не се появява.

Дейвид О'Лист е на седемнадесет по това време и е най-младият член на The Nice, както и най-младият музикант в тур автобуса. Възрастта обаче не му пречи да е брилянтен китарист, истински гений, феномен, първото дете звезда на психеделията. Той е на път да се присъедини към групата на Джон Мейъл, като наследник на напусналия Питър Грийн, когато The Nice му се обаждат. При записите на дебютния албум на бандата О'Лист не само се съревновава с виртуозния органист Кийт Емерсън, но направо го отнася.

Това обаче не му пречи да продължава да има желание да се учи и както сам признава, на всеки концерт от турнето „стоях отстрани на сцената, за да гледам Floyd. Те свиреха само едно парче и тъй като китарните партии бяха лесни, доста бързо ги научих. След като Сид не се появи една от вечерите, момчетата ме помолиха да изляза на негово място“.

О'Лист се съгласява. Вече е съблякъл дрехите, които е носил на сцената с The Nice, облича едно яке и отново се появява. Първоначално публиката е заблудена. О'Лист стои с гръб към нея и като че ли цялата зала крещи послания към Сид. „Тогава се обърнах и всички замлъкнаха.“

На 22 декември Pink Floyd се връщат в Лондон, където да свирят на фестивала „Коледа е на Земята, отново“ в лондонската „Олимпия“. Хендрикс, Ерик Бърдън, The Move, Tomorrow и The Soft Machine са сред останалите групи. Само Барет го няма. През цялото време на концерта стои с отпуснати ръце, докато Уотърс се опитва да поддържа шоуто живо, като изпълнява отново и отново една бас партия.

Няма от какво да се тревожи. „Имахме чувството, че това коледно шоу е за хлапетата, които искаха да чуят хитовете, а не за истинските разбирачи“, оплаква се Тони Секунда.

Психеделията е новият топъл хляб, таблоидите на „Флийт Стрийт“ публикуват упътвания „как да бъдем хипи“, а мнозина поставят символи на мира на витрините на универсалните магазини. „Групите бяха [започнали] да се тревожат накъде отиват нещата, тъй като губеха първоначалната си аудитория и трябваше да свирят пред хлапета, които не даваха пет пари за подобна лекомислена спейс музика.“

След повече от два месеца Сид Барет изнася последния си концерт като член на Pink Floyd.

Дейвид Гилмор, приятел на Floyd от Кеймбридж, е дръпнат в бандата, привидно като пети член, но по-скоро като заместник на Сид. Дейви О'Лист е едно от имената, които също е било обсъждано, а Джеф Бек дори е бил поканен, но в крайна сметка старият приятел на Барет и Уотърс, Гилмор, винаги е имал най-голям шанс. Не само че го познават, но той е човекът, научил Барет да свири на китара. Ако някой може да предложи безболезнен звуков преход, то това е Гилмор – освен това може да пее, за разлика от Уотърс и Райт по онова време. На 18 март 1969-а Гилмор подписва с ЕМІ като член на бандата.

Тим Ренуик: „Бях виждал Сид един-два пъти от създаването на бандата и никак не ми изглеждаше добре! Помня, че Дейв ми каза, че са го поканили да се присъедини към тях (бях изумен, тъй като вече имаха огромен успех с хит синглите), за да замести Сид и след това изнесоха само няколко концерта, докато Дейвид не пое изцяло!“

Бандата изнася само пет шоуа като квинтет (или квартет с гост музикант), след което един ден, докато пътуват към Саутхемптънския университет, за да подгръват на Tyrannosaurus Rex, бентлото на бандата забавя ход. Останалите от групата вече са в него и някой задава въпроса: „Ще взимаме ли Сид?“. Друг отговаря: „Не, остави го“. Гилмор разказва по-късно: „Престанахме да го взимаме завинаги. Просто ей така“.

Въпреки трудностите, които се трупат около него (и около бандата), последните месеци на Барет в Pink Floyd не са изцяло безполезни и непродуктивни. На 20 декември, два дни преди неуспешния фестивал „Коледа е на Земята, отново“, бандата записва нова сесия за „Топ Гиър“, която да бъде излъчена в навечерието на Нова година. Тя има за цел да представи най-доброто от трите последни композиции – *Scream Your Last Scream*, *Jugband Blues* и *Vegetable Man* – и сервира само едно парче от *Piper*, груповата композиция *Pow R Toc H*.

Бандата също така прекарва доста време в студиото, макар че само една „нова“ песен на Барет ще бъде обсъдена, ексцентричната *Have You Got It Yet?* На хартия всичко изглежда много просто: Барет ще съобщи заглавието и колегите му ще отвърнат: „Не, не, не“. Ще мине известно време, преди останалите да осъзнаят защо това парче просто не се получава – и защо Барет го е озаглавил по този начин („Още ли не сте чатнали?“). Те все още не са „чатнали“, защото той постоянно я променя по малко, всеки път, в който се пробват, и вероятно никога няма да чатнат.

Известно време Pink Floyd смятат да задържат Барет като съветник и композитор, подобно на ролята, която изпълнява Браян Уилсън в онази банда, по-късно присъединена към The Beach Boys. В крайна сметка първоначалният план за втория албум на Pink Floyd е да съберат един аудиодневник от музикалната история на бандата до момента – отпаднал материал, останали идеи и стари песни, които не са стигнали до студиото.

Тъй като Барет е в творчески блокаж и не дава никакви признаци за подобрене, тази схема бързо се прилага, макар другата идея, да продължат да се възползват от услугите му зад

кулисите, да пропада. Изведнъж членовете на бандата осъзнават, че не е чак толкова трудно да приемат липсата на лидера си. След това прозрение пред момчетата се откриват съвсем нови хоризонти от творчески възможности. Норман Смит си спомня: „Стояхме в студиото и всеки ден някой питаше Сид дали има нещо за нас, но той само измърморваше и се изпаряваше. Затова другите започнаха да предлагат собствените си идеи и работехме над тях, така събрахме достатъчно материал за втори албум“.

Ричард Райт предлага две прекрасни тъжни композиции *Paintbox* и *See Saw*, която колегите му бързо преименуват на *The Most Boring Song I've Ever Heard Bar Two* (оригиналното ѝ заглавие е върнато, когато решават да я включат в новия албум); Уотърс представя *Let There Be More Light* и *Corporal Clegg*, които са леко глуповати, но въпреки това добри, и представляват предвестник на бъдещата му obsесия от лицемерието на войната и на хората, които я поддържат.

Две други парчета, *The Boppin' Sound* и мистериозната *Untitled*, са завършени между 11 януари и средата на февруари, а на 12 февруари 1968-а бандата започва работа по друга песен на Уотърс – *Doreen's Dream*. Преименувана на *Julia Dream*, песента ще отбележи първата поява на запис на Дейвид Гилмор като член на Pink Floyd. Сид Барет не присъства на сесията.

Възможно е да е бил в чакалнята на студиото, където според легендата прекарвал по-голямата част от записите на албума, като държал китарата си и очаквал да бъде поканен, за да запише партиите си. Понякога, отегчен от чакането, просто си заминавал у дома. Понякога влизал в контролната зала само за да каже „чао“ на колегите си.

Независимо каква е била истината, записите на *Julia Dream* ознаменуват зората на един „нов“ Pink Floyd – четирима души, които нямат нужда от Барет, и на *A Saucerful of Secrets*, втория им албум, който отразява тази нова йерархия. Само една композиция на Барет е включена в албума – *Jugband Blues*, – която служи като нежна и тъжна кода⁴⁰ на всичките тридесет и пет минути спейс психеделия, които я предхождат. Психеделия, която е билет за бъдещето.

Норман Смит въобще не е впечатлен. Нарезданията, които получава от високо, са добре познати – да запише поредица от триминутни сингли и половината от албума отговаря поне на половината от изискванията – песните са около три минути (или малко повече), но ще бъде много смело решение някоя от тях да бъде пусната като сингъл. Когато бандата обаче започва да спори с него и да му натяква какво е постигнала с *Interstellar Overdrive*, Смит губи търпение. Новият материал, обявява той, е пълен боклук и няма да продаде нито една бройка. „Но ако това е, което искате да направите...“

Точно това е. Колелото, както се изразява Дейвид Гилмор, спира да се върти след напускането на Барет. Затова трябва да назначат нов човек на негово място, някой, който да осигури на бандата израстване, да има амбиции и най-важно от всичко – да е готов за постоянни промени. Докато пътува с метрото от своята метростанция, „Голдхоук Роуд“, Уотърс е изумен от графитите върху стените до релсите: „Едно и също ден след ден, стани, качи се във влака, гледай телевизия, лягай си“. Това се повтаря отново и отново на перона и продължава към мрака на тунела. Колкото по-бързо се движи влакът, толкова по-бързо преминават думите. Години по-късно Уотърс признава, че това е било невероятно произведение на изкуството. Но също така и самата истина. Животът минава прекалено

бързо и никои не може да го спре. Pink Floyd също трябва да се променят.

Напускането на Барет е официално обявено на 6 април 1968-а. Три години по-късно той критикува отстраняването си от бандата на страниците на „Мелъди Мейкър“: „Мисля, че беше малко надменно от тяхна страна“, усмихва се Барет. Отговор на тези думи от страна на групата не е документиран, но нито Мейсън, нито Уотърс крият своята версия за случилото се.

„Сякаш единствената му цел беше да ни дразни“, признава Мейсън пред „Зиг-Заг“ през 1973-а. „Не знаехме какво да правим, защото смятахме, че няма да се справим без Сид, затова се наложи да търпим един шибан маниак. Не ние избрахме да употребяваме подобни думи, а той.“ Уотърс, както винаги, е по-премерен и отказва да спекулира дали Барет е болен, луд или нещо подобно. „Мога само да кажа, че беше шибано изпитание да се живее и работи с него.“

Също така се оказва, че е много по-лукав, отколкото някой е предполагал. На 6 май, точно един месец след като е изхвърлен от Pink Floyd – и шест месеца от последното ново парче, което е предложил на бандата, – Барет се връща в студиото с Питър Дженър до него, за да започне работа по първия си солов албум.

Също както останалите от Pink Floyd, мениджърският екип Кинг/Дженър дълго се е съмнявал дали бандата ще успее да просъществува без Барет, но за разлика от членовете на групата, мениджърите стигат до заключението, че няма да може. Когато Барет си тръгва, Кинг и Дженър се свързват с него, убеждават ЕМІ да финансира завръщането му в „Аби Роуд“ и започват работа по материал, който ще се превърне в албума *The Madcap Laughs*.

Естествено, групата, която оставя зад гърба си, никога не го забравя. В края на 1970-а и началото на 1971-ва, *Interstellar Overdrive* и *Astronomy Domine* все още присъстват в сета на Pink Floyd, като втората е в светлината на прожекторите както в първия (частично) концертен албум от 1969-а *Ummagumma*, така и в най-скорошния им *Pulse* от 1995-а. През 1996-а самостоятелната банда на Гилмор изпълнява парчето *Terrapin* на Барет (от албума *The Madcap Laughs*) на Тибетския фестивал в Александра Палас, а десетилетие по-късно през 2006-а убеждава Дейвид Боуи да се завърне от самоналоженото си изгнание и двамата изпълняват *Arnold Layne* в Лондон.

Що се отнася до издаването на музика, Pink Floyd поддържат името на Барет живо. През 1971-ва бандата издава компилацията *Relics*, която се върти около няколко сингли и рядък материал от времето, в което е в бандата, а интересът към него нараства още повече, когато Дейвид Боуи прави кавър на *See Emily Play* през 1973-та. Това спомага за пускането на две нови издания през 1974-та – двойния албум *A Nice Pair*, който предлага *Piper* и *A Saucerful of Secrets* в едно издание, и *Syd Barrett*, който от своя страна предлага соловите албуми *The Madcap Laughs* и *Barrett*. Композициите на Барет са сигурен залог в компилациите на Pink Floyd, затова Гилмор ги определя като „най-доброто“ от Сид Барет.

В креативно отношение Барет оказва огромно влияние върху Уотърс, Гилмор, Мейсън и Райт. Всеки път, когато се появи нов албум на Pink Floyd, ще се намери поне един критик, който да тъгува за напускането му. Уотърс е брутално искрен, като признава, че доста дълго време е бил стресиран от завета на бившия си колега.

Стресиран, но и вдъхновен. Никога няма да разберем каква роля изиграва Барет за *The Dark Side of the Moon*, блокбъстъра на Pink Floyd от 1973-та, или дали дори някой си спомня

за него, докато се създава *The Wall* шест години по-късно. Но *Shine On You Crazy Diamond* от албума от 1975-а *Wish You Were Here* е трибют от страна на бандата към основателя ѝ и момент, който може да се сравни само с най-добрите художествени произведения, тъй като точно това е песента, върху която момчетата работят в онзи юнски следобед на 1975-а, когато съдбата ги среща отново.

Тъй като първи познава огромното, плешиво привидение, Андрю Кинг е този, който го заговаря. Той пита Барет как е станал толкова дебел. „Е – отговаря посетителят, – имам много голям хладилник у дома и ям много свински пържоли.“

Барет прекарва голяма част от времето в студиото, като стиска четка за зъби и си търка зъбите с нея. Ричард Райт си спомня как пристига последен – колегите му вече не обръщат внимание на присъствието на новодошлия – и никой не го представя. Той също не пита какво търси този непознат тук и се заема с работата си. Необходими са му четиридесет и пет минути, за да осъзнае кого игнорира.

Разговорите са приповдигнати. Стом Торгерсон, художественият директор на бандата, си спомня как един-двама души се разплакват, когато виждат Барет. Роджър Уотърс признава по-късно: „Да видя този огромен, дебел, луд и плешив човек... потекоха ми шибаните сълзи“. Барет е изненадан както от ефекта, който оказва върху старите си колеги, така и от музиката, която правят. Всички изслушват едно от парчетата и Уотърс пита бившия фронтмен какво мисли. Той само свива рамене и отговаря: „Не знам. Звучи ми малко старо“.

По-късно някой предлага да чуят отново песента. „Защо?“, пита Барет. „Нали вече я чухте веднъж.“ Тогава като че ли осъзнава къде се намира и може би дори за какво е дошъл. „Добре“, казва той. „Кога ще запиша китарата си?“

Момчетата от бандата се споглеждат и накрая му отговарят: „Съжаляваме, Сид, но китарите са готови“.

11

БЛИЗКАТА СТРАНА НА ЛУНАТА

Годините на Сид Барет начело на Pink Floyd приключват не с гръм и трясък, а с тишина. Нарастващото му отчуждаване от бандата и от колегите му продължава месеци наред и останалите не знаят какво да очакват в бъдеще. Трябва ли да остане в групата? Ако го стори, какви необуздани бунтарски изблици могат да очакват от него, докато всичко не се срине под тежестта на собствените му противоречия? Или трябва да си тръгне – но в този случай стои въпросът дали ще оцелеят?

Първият винил, създаден от новия режим, не може да докаже на онези, които предвещават гибел за Pink Floyd и които не са никак малко, че не са прави. Най-добрата сред композициите на Ричард Райт *It Would Be So Nice* е нелоша песен, но също така е леко

отчаяна, сякаш на бандата е наредено да седне и да напише хит сингъл, а най-доброто, на което е способна, е това. Дори самата група признава, много преди музикалният лейбъл да се съгласи с нея, че вероятно е обречена, затова *It Would Be So Nice* е запомнена единствено с отказа на Би Би Си да я пуска по радиото.

Препратка към вестника „Ивнинг Стандарт“ („Нощен стандарт“) се приема като безплатна реклама и докато бандата се завръща в студиото, за да презапише оскърбителния текст, това не осигурява на записа необходимия успех.

Pink Floyd не са особено разочаровани от неуспеха на сингъла. За тях не е голямо постижение да са сред топ тридесет на хит изпълнителите; вниманието и надеждите им са насочени към втория им албум.

Записите през май 1968-а са доказателство, че бандата се отдалечава от звученето, с което си е изградила име през 1967-а. Пресиращата и китарно насочена *The Murderotic Woman* е включена в саундтрака на филма „Комитетът“ на режисьора Питър Сайкс, заедно с „колекция от звукови ефекти“, както ги описва Ник Мейсън.

Горе-долу по същото време, Pink Floyd сериозно обмислят свой собствен филмов проект, който да бъде финансиран от Съвета по изкуствата и да има сюжет („като Илиада“, обяснява Уотърс), а не като модерните по това време кинематографични произведения.

Обсъжда се кой да е разказвачът и се споменава името на Джон Пил – той е диджей, който наскоро е направил дебюта си на винил, където рецитира кратката история на първия албум на *Tyrannosaurus Rex*, и макар по-късно да твърди, че не помни Pink Floyd да са му се обаждали, „това не означава, че не се е случило. Много хора имаха много идеи през онези дни, а и не може да се каже, че сме били непознати“.

В интерес на истината сюжетът до такава степен е разработен, че един от героите, Кралят Демон, вече е налице. Уотърс предвижда Артър Браун да изиграе ролята.

Не е ясно дали бандата някога е писала музика за този амбициозен проект, но макар филмът да не се реализира, когато молбата за средства не е удовлетворена, групата продължава напред.

Питър Дженър и Артър Кинг са извън картината, тъй като са насочили мениджърските си усилия в Сид Барет. Партньорството е разтрогнато на 2 март 1968-а, като се стига до споразумение Blackhill Enterprises да получава пожизнено двадесет процента от всички записи, направени по време на техния мениджмънт. Pink Floyd запазват оборудването си и молят Браян Морисън да им стане мениджър. Той се съгласява.

Една сесия, записана за диджея на Би Би Си Джон Пил, която е пусната в края на юни, предлага много хубав портрет на Floyd веднага след напускането на Барет. Вече наложена като любима, *Let There Be More Light* е единствената разпознаваема песен. Съвсем уместно озаглавената *Julia Dream* е пък единствената „конвенционална“ песен – унила, зловеща балада, изпълнена с параноя, която определено предрича композиторското бъдеще на Уотърс.

По-голямата част от сесията се състои от *The Massed Gadgets of Hercules* – безмълвна и почти безформена полуимпровизация, която (веднъж преименувана на *A Saucerful of Secrets*) ще се превърне в заглавното парче на новия албум, – както и от преработената версия на *The Murderotic Woman* – спектрална скица на онова, което по-късно през годината, ще бъде наречено *Careful with That Axe, Eugene*.

Масштабна, протяжна, пълна импровизация, *A Saucerful of Secrets* си остава една от най-важните песни в каталога на Pink Floyd не заради онова, което е, а заради онова, което символизира. Гилмор по-късно отбелязва, че тя е положила основите на бъдещи парчета като епичните *Atom Heart Mother* и *Echoes*, а Уотърс я описва като първото, което бандата е записала без Барет и за което е смятала, че става за нещо.

Със сигурност обаче са единствените, които смятат така. Продуцентът Норман Смит никак не я харесва и след като записите приключват, изразява мнението си доста открито. „След този албум – казва той, – момчетата ще трябва наистина да се стегнат и да създадат нещо добро.“

Медиите също са несигурни. „Ню Мюзикъл Експрес“ се оплаква от „като цяло добрите парчета, опропадени от нововъведените протяжни психеделични електроники“, а „Интернешънъл Таймс“, ъндърграунд списанието, което е създадено почти едновременно с Pink Floyd, просто свива рамене. „Няма почти нищо ново тук.“

В интерес на истината *A Saucerful of Secrets* бързо се превръща в един от най-влиятелните албуми на бандата. Двете солови композиции на Уотърс – *Let There Be More Light* и *Set the Controls for the Heart of the Sun* – не само разтърсват из основи спомена за зловещата *Take Up Thy Stethoscope*, но също така ще превърнат Pink Floyd в основни лица на спейс рок движението (макар това определение да е различно според различните източници). Освен това бандата налага нещо много важно – започва да използва най-подходящия певец за съответната песен, а не този, който я е написал.

Така вокалните партии на отварящата *Let There Be More Light* са възложени на Гилмор и Райт (Гилмор се заема сам с В страната на сингъла *It Would Be So Nice – Julia Dream*), а на Уотърс са поверени тези на бурната *Corporal Clegg* и *Set the Controls*, но бързо става ясно, че той е най-слабият от тримата вокалисти на групата.

Заради дългите и протяжни песни албумът не е лесен за слушане. Тони Боус си спомня: „Странните, меланхолични песни на Сид бързо избледняват, когато в музиката на бандата започва да се усеща влиянието на Роджър. Продължават опитите да се направи хит номер едно и за известно време все още има песни, които могат да се припаят в службата; *Arnold Layne* и *See Emily Play* са наследени от *Corporal Clegg*. *Another drop of gin?* се превръща в нарицателно“. Но това са само капки в морето.

В звуково отношение *A Saucerful of Secrets* също е предизвикателен албум. Британските музикални компании, които са с около година зад американските си колеги, продължават да издават новите си тави както в моно, така и в стерео. Мнозинството от купувачи все още предпочитат стария моноформат, най-малкото заради цената – стереозаписите са по-скъпи поне с долар. С развитието на бандите в звуково отношение обаче моното става неподходящо.

Pink Floyd не се отказват от него и големи части от *A Saucerful of Secrets* – онези моменти, които се преследват от високоговорител във високоговорител и пълнят главата ви с невъобразими ефекти – приемат коренно различна текстура в моно, а на мащабното космическо заглавно парче определено му липсва ефектът, който създава стереото.

Но също така се работи върху коренно различно смесване на албума, което ще изпрати всеки фен на Pink Floyd на бегот към магазина за плочи, за да си купи екземпляр. Като преживяване моноверсията на *A Saucerful of Secrets* не е толкова известна, колкото моноверсията на *Piper at the Gates of Dawn*, но е също толкова драматична.

Седмица след издаването на албума бандата изнася най-големия си концерт от напускането на Барет насам, като хедлайнер на първия по рода си тогава безплатен концерт в лондонския Хайд Парк. Няколко дни по-късно Pink Floyd заминава на второто си американско турне – шестседмично събитие, което само по себе си е само прелюдия към предстоящите продължителни европейски и британски обиколки. До края на годината никой не може да отрече, че бандата е преживяла напускането на Барет и че изглежда много по-силна, отколкото преди дванадесет месеца. В интерес на истината обаче продължават да не успяват да издадат хит сингъл – шумната *Point Me at the Sky* се сгромолясва толкова тежко през декември, че се превръща в последния им британски сингъл за следващите десет години. Но като цяло *A Saucerful of Secrets* застава само три места по-долу в британската класация от предшественика си, а концертите винаги се приемат изключително радушно.

В миналото изявите на живо на Pink Floyd винаги са разчитали на инстинктите за импровизация на членовете на бандата и желанието на публиката да свирят само хитове. С намаляването на тези хитове мнозина се насочват към други групи, на чиито концерти да си продират гърлата от викане. Ядрото на публиката на Pink Floyd се състои от хипита, ученици, студенти и „сериозни“ музикални фенове, затова в последните месеци от 1968-а репертоарът на групата се променя значително.

Само две от старите парчета на Барет са останали в сетлиста и двете са подходящи за пътуването в космоса на бандата – *Astronomy Domine* и протяжната психария *Interstellar Overdrive*. На повърхността изплуват нови песни. *Careful with That Axe, Eugene* все още е в процес на разработване, за да се присъедини към *The Embryo* и *Baby Blue Shuffle in D* (и двете са изсвирени по време на радио сесията с Джон Пил през декември).

Уотърс създава *Incarceration of a Flower Child* – едно прекрасно, макар и малко цинично парче, което може – ако Pink Floyd не си бяха наложили сами ембарго върху синглите – да се превърне в изплъзващия се хит за бандата от напускането на Сид насам. Floyd работят не над един, а над три нови албума: саундтрак за френския режисьор Барбе Шрьодер, озаглавен *More* (а по-късно през годината ще започнат работа по материал за филма „Забриски поинт“ на Микеланджело Антониони – меланж от мелодии с различни настроения, които режисьорът в основи отхвърля), соловия албум на Сид Барет *The Madcap Laughs*, както и собствения им следващ студийен запис *The Massed Gadgets of Auximenes*.

More е широко пренебрегван заради статута си на саундтрак, но това не му пречи да е зашеметяващ албум. Започва нежно с парчето *Cirrus Minor* на Уотърс, което се стича приятно, а Гилмор пее като ангел. То улавя слушателя и го отвежда на едно приятно място, а бандата качва на съвсем друго ниво – в другия край на музикалния спектър, – преди да смени темпото с *The Nile Song* – рок парче, което няма да има аналог в канона на Pink Floyd, преди песента *Young Lust* от *The Wall*.

Трудно е за вярване, че двете песни са излезли изпод перото на един и същ автор или че следващото парче на оригиналния винил, леко джазовото *Crying Song*, също е дело на композитор, който – ако човек съди само по предишните му записани усилия, – е претърпял огромно развитие. Само *Julia Dream* може да бъде сравнена с простичката структура на песните на Уотърс от отварящия триптих на *More*, макар че това ще се промени в следващите *Green Is the Colour* и най-вече в *Cymbaline* – две парчета, които остават в репертоара на бандата до средата на 1971-ва. В интерес на истината трябва да се роди *Echoes*, за да замени

Green Is the Colour.

От всички неуспешни проекти, свързани с Pink Floyd – от опитите им да последват успеха на *The Dark Side of the Moon*, като запишат цял албум, изсвирен на кухненски прибори, до балетния филм с участието на Рудолф Нуреев и режисиран от Роман Полански – *The Massed Gadgets of Auximenes* може би е най-легендарният, защото е стигнал до момент, в който действително е можело да бъде осъществен.

Елементи от проекта са представени по време на първия концерт на бандата за 1969-а – едно продължило цяла вечер участие в „Раундхаус“ на 18 януари. Още откъси продължават да се появяват по време на изявите на живо на групата, докато са на турне съвсем в началото на годината, и на 14 април, новият материал – който е озаглавен *The Massed Gadgets of Auximenes: More Furious Madness from Pink Floyd* – получава своята официална премиера, в квадрофоничен⁴¹ звук, в „Роял Фестивал Хол“ в Лондон.

В сета е включена нова и стара музика, макар че някои от парчетата съвсем удобно са с променени заглавия: *Careful with That Axe, Eugene* е представена под името *Beset By Creatures of the Deep*, а един пасаж от *A Saucerful of Secrets* е преработен в *The End of the Beginning. Work* от своя страна предвижда превръщането на музиката в индустрия, като слага маса на сцената, на която да се пие чаша чай – идея, която ще бъде ревизирана в *Alan's Psychedelic Breakfast*.

Голяма част от саундтрака *More* (записите, за който са вече приключени) е включена в цялостната концепция на концерта, отново с алтернативни заглавия: *Sleeping (Quicksilver)*, *Doing It (Up the Khyber)*, *The Beginning (Green Is the Colour)* и *Nightmare (Cymbaline)*. Други песни, които в крайна сметка ще бъдат спасени от този проект, са *Daybreak* (която впоследствие ще бъде доразвита за албума *Ummagumma* като *Grantchester Meadows*) и *Afternoon (Biding My Time)*, а части от *The Labyrinths of Auximenes* са използвани в *Money* от *The Dark Side of the Moon*. Явно Pink Floyd е банда, която не обича да похабява добри идеи!

Три от гореспоменатите песни (*Daybreak*, *Nightmare* и *The Beginning*) ще бъдат записани за следващата сесия на бандата при Джон Пил през май 1969-а; *Labyrinths of Auximenes* ще бъде използвана от Би Би Си по време на кацането на „Аполо 11“ на Луната по-късно през годината. В крайна сметка голяма част от този невероятен и (ако изпълненията на живо се смятат за такива) новаторски албум просто е разпръсната в дискографията – *Biding My Time* е един от диамантите в компилацията от редки и куриозни парчета *Relics* от 1971-ва, а *Oenone* е преработена за „Забриски поинт“.

Подобен хаос е нежелателен, но разбираем. Все още несигурни как ще се развие кариерата им от тук насетне, Pink Floyd се впускат във всяко едно начинание, което се открива пред тях – към края на 1969-а са в преговори за поредния саундтрак, този път към анимационната поредица „Роло“, създадена от художника Алън Елдридж, макар че ще мине време, преди бандата да се заеме с нещо подобно. През септември 1969-а, концертът *Massed Gadgets*, с няколко изменения, тръгва на турне в Европа, макар че сега се подвизава под заглавието *The Man and the Journey* и се състои от две музикални сюити, озаглавени *The Man* и *The Journey*.

Това не е концерт за фенове, които очакват да се насладят на хитовете на бандата. Макар много от песните, или поне части от тях, да са вече добре познати, други са нови. Някои „стари парчета“ – *Pow R Toc H* (преструктурирана като *The Pink Jungle*) и импровизацията, базираща се на *Interstellar Overdrive (Behold the Temple of Light)* – са само частично

разпознаваеми.

Мълчанието от страна на публиката (дали от уважение, или объркване), характерно за най-добрите моменти от шоуто, само помага на бандата. *The Man and the Journey* така и не стига до студиото за допълнителна обработка, но липсата на прекъсване на записа на живо го прави да изглежда сякаш е обработен.

Не всичко в албума е брилянтно. Концептуалната перкусия на *Work* продължава прекалено дълго, а на моменти е повече от ясно, че бандата все още не може да различи къде е границата между майсторската импровизация и безсмисленото мотаене. Също така на сцената се случва нещо, което микрофоните не могат да уловят (*Sleep – сън* – го описва много точно). Но наелектризиращото изпълнение на *Afternoon/Biding My Time* е истински пирон, закован от китарното соло на Гилмор, който преобразява добре познатата от *Relics* балада в едно енергично рок парче. *Green Is the Colour* (позната още като *The Beginning*) също е премазваща.

Голяма част от идеите на Pink Floyd са или в процес на разработване, или са отхвърлени, а в добавка към това групата развива толкова голям и чудовищен апетит към авантюристични концерти, че забравя да издаде нов албум. ЕМІ пуска на пазара *More* през юли 1969-а, но макар да е изцяло отроче на бандата, лейбълът така и не поглежда на него като на така чаканата трета тава. Когато по-късно през годината Pink Floyd се преместват в наскоро създадения лейбъл Harvest, разбират, че дължат на компанията не един, а два албума, и то в момент, в който имат чувството, че не разполагат с материал дори за EP.

Затова решават да се издължат. Издаденият двоен албум днес вероятно изглежда като непочтен жест от страна на една група от перфекционисти, но той не е причинен само от бързане. Също така е принос към новия лейбъл.

Раждането на Harvest Records е закъснялата, но така желана реакция от страна на ЕМІ, която потвърждава изреченото от стария Джо Морисън пред счетоводителя Тони Боус преди почти три години, че ъндърграунд музиката е следващата мода и че Pink Floyd са кралете на сцената. Това, че на ЕМІ са били необходими три години, за да прозре подобен факт, не е осъждане на усета на компанията; всеки друг лейбъл в страната има нужда от същото време и сега каталогът е препълнен с подобни специални бутикови лейбъли.

Decca's Deram, Philips's Vertigo, Pye's Dawn и В&С's Charisma се появяват по същото време като Harvest и всички споделят едни и същи възгледи за издаването на записи, които могат да влязат, а могат и да не влязат в класациите, но които трябва да бъдат издадени – това са неизвестните и неподписаните с никого групи, които доминират фестивали и университетски концерти и провокират високомерни дискусии сред студентите в цялата страна. Сфера, в която Pink Floyd се намъква без никакви усилия.

За самата банда промяната е естествена като дишането. Columbia е добра с Pink Floyd, но само толкова. Там бандата се намира в една огромна конюшня, тъй като лейбълът иска да обхване огромна маса от различни стилове – толкова голяма, че дори най-добрият пиар отдел няма да може да се справи. В края на 1968-а продуцентът Малкълм Джоунс получава зелена светлина да създаде нов лейбъл, който веднъж и завинаги да сложи край на подобна практика – задача, която Harvest изпълнява без никакви проблеми.

Каталогът на лейбъла е изцяло съставен от изпълнители, които Джоунс и неговите партньори Питър Дженър и Андрю Кинг смятат, че си струват – групи от дълбокия

вндърграунд, – а не комерсиални такива. Шантавите Edgar Broughton Band, певица композитор Майкъл Чапман, фолк певиците Шърли и Доли Колинс и бившият композитор на Cream Пит Браун са сред първите, които подписват с лейбъла, а по-късно към тях се присъединяват и шепа волни души, които до момента са били при по-сериозните лейбъли на EMI – Deep Purple, The Pretty Things и Pink Floyd.

Сега единственото, което трябва да правят, е музика, която отговаря на изискванията на Harvest – процес, който всички се надяват да започне, когато Уотърс се присъедини към Гилмор в студиото, където да създадат соловия албум на Сид Барет. Работата по онова, което ще се превърне в *The Madcap Laughs*, започва в началото на 1968-а, преди напускането на Барет от Pink Floyd да стане известно на публиката. Малко повече от година по-късно момчетата продължават да работят, а Гилмор е само последният продуцент, който се опитва да извади нещо от този проект. Малкълм Джоунс, който присъства през по-голямата част от сесиите, разказва: „Сид постоянно поддържаше контакт с Дейв... чийто усилвател използвахме. Когато Дейвид ми донесе лентите за албума *More*, ме попита как вървят записите... до април беше приключил със своя... принос [към новата тава на Pink Floyd] и сега имаше повече време.“

Явно Барет е този, който моли Уотърс да участва в проекта, макар че Джоунс продължава: „[Те] продуцираха предимно китарните и вокалните тракове – нещо, което всеки от нас можеше да направи.“ Гилмор и Уотърс ще впишат заедно имената си в обложката на албума, но според твърденията, вторият се е появил в студиото само за последната сесия в края на юли и бил въввлечен в истинската работа едва при смесването.

По това време Уотърс е зает с чертаенето на планове за дебюта на Pink Floyd при Harvest – нов албум, озаглавен *Ummagumma*, чието завършване за него е с предимство пред соловата тава на Барет. Джоунс пък не е особено впечатлен от крайния резултат, тъй като дуото е избрало да включи фалстартти, които по негово мнение (и на много други слушатели) показват Барет „в най-добрия случай извън тоналност (нещо, което много рядко му се случва) и в най-лошия, извън контрол (което никога не му се случва). Когато чух албума за първи път, се разгневих, че са направили подобно нещо, а и умрях от скука!“

Нито Уотърс, нито Гилмор са разказвали публично защо са избрали да включат подобни моменти в соловия албум на Барет, макар че няколко поколения рок психолози се радват, че са го сторили. Сагата – или може би историята – на Лудия диамант щеше да е много по-неправдоподобна, ако не бяха тези моменти на хаос.

Предвид онова, което Pink Floyd се готвят да издадат под формата на следващ албум, явно хаосът е бил предумишлен. За хората, които плават заедно с бандата от самото ѝ начало, новото звучене е почти неразпознаваемо.

Тони Боус си спомня:

Най-явната промяна беше в самоувереността. Когато човек погледне снимката на задната обложка на Утмагумта, вижда промяна в отношението на членовете на бандата, които са различни от онези неспокойни момчета на предната обложка на Piper at the Gates of Dawn. На нея Pink Floyd са тръгнали нанякъде с доста скъпо оборудване, което е красиво подредено, и нямат никакво намерение да се връщат.

Музиката също достига нови висини, макар все още да е далеч от бъдещата гениална креативност на бандата. Китарата на Дейвид има свой собствен разпознаваем глас,

който според мен служи като пейсмейкър на Роджър, който от своя страна е разцъфнал в инструментално, вокално и креативно отношение, нещо, което не смееше да направи, докато Сид беше „главната атракция“.

Ummagumma, четвъртият албум на Pink Floyd, е разделен на две части – първата се състои от изпълнения на живо, записани по-рано през годината по време на концертите в Манчестър и Бирмингам, а втората е съставена от четири „солови“ композиции – по една от всеки член на бандата.

Уотърс преработва споменатата вече *Daybreak* като *Grantchester Meadows*, посветена на една от прекрасните зелени части на Кеймбридж, където е прекарал голяма част от свободното си време през тийнейджърските си години. Гилмор, както сам признава, „само се забавлява“ с *The Narrow Way* (четвъртата песен, представена по време на лятната сесия при Джон Пил). Райт осигурява надменно клавирно парче, *Sisyphus*, а Мейсън *The Grand Vizier's Garden Party* – дует между перкусията му и флейтата на съпругата му Линди. Тази композиция вероятно е най-непретенциозната и най-приятната в целия албум.

Но отново Уотърс предлага най-изненадващата песен в албума – парче с най-атраktivното заглавие в целия каталог на Pink Floyd, макар и не едно от най-слушаните.

Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict е развихрилият се Уотърс, който разполага с прекалено много записващи магнетофони и прекалено много свободно време. Подобни експериментални колажи са добре приемани от много хора след *Revolution 9* на The Beatles. В песента се чуват звуци от навиване на магнетофонни ролки с различна скорост и в различни посоки, които създават една чудовищна поезия, допълнена от реч с отвратителен шотландски акцент. Вероятно най-хубавото нещо, което може да се каже за парчето, е, че пуснато наобратно (което по онова време си е на мода да се прави с грамофоните), звучи по сравнително подобен начин.

Човек добива представа за мнението на Уотърс за песента, тъй като на различни места се чува да казва „дайте ми китарата“ и „това беше доста авангардно, нали“, преди да приключи с едно прошепнато „благодаря ви“.

За слушането? Или за спирането? Това е въпросът.

Плочата с изпълненията на живо е истинско откровение от началото до края. Няма го още бъдещият лукс, който Ричард Райт описва като „записваме всяка вечер от турнето и след това избираме най-добрите части от купчината“. В случая бандата записва само два от концертите и избира от тях.

Версии на *Astronomy Domine*, *Careful with That Axe, Eugene*, *Set the Controls for the Heart of the Sun*, *A Saucerful of Secrets* и *Interstellar Overdrive* са готови за включване в тавата (последната песен отпада от албума, тъй като няма място за нея), а американските радиа веднага ги налапват.

Наскорощните американски турнета запознават страната с една банда, която е много различна от стария Pink Floyd, познат от плочите. Само *More* подсказва за звуковете крайности, на които е способна групата по време на концерт. Първите две страни на *Ummagumma*, от друга страна, предлагат звука от концерта в стерео и слушателите от онова време все още помнят блажено прекараните вечери, докато четирите парчета вървят по станциите и диджеите ги пускат без прекъсване (освен за да обърнат плочата от другата страна).

Piper at the Gates of Dawn заема много ниско място в класацията през 1967-а – едва 131-во. *Ummagumma* ще се превърне в Топ 100 дебюта на Pink Floyd през януари 1970, и ако седемдесет и четвърта позиция не ви се струва внушително, тогава си спомнете за албума *Meddle* от следващата година, който не стигна по-далеч от седемдесета. (*Ummagumma* също така е първият албум на Pink Floyd, който придобива платинен статут.)

Естествено, хаосът от 1969-а няма да преследва бандата вечно. *Ummagumma* продължава да се изкачва в класациите (стига до номер пет във Великобритания), а Pink Floyd се захващат с работата по следващия си албум, *Atom Heart Mother*. Също така се учат как да използват идеите си, как да включват няколко теми в една песен, а не да се опитват да правят от всяка една отделно парче. Това не само ги отвежда до едни нови завладяващи и прекрасни места, но също така им помага да създадат музика, която се нарежда сред най-значимите постижения на новото десетилетие.

12

ПАРЧЕ ОТ ТОРТАТА МИ

През лятото на 1969-а, с приближаването на брака му с гимназиалната му любов, Джуди Трим, Уотърс най-накрая се маха от наетия апартамент в „Пенард Маншънс“ 13, на „Голдхоук Роуд“ в Шепардс Бъш, където живее през последните две години. Вече има стабилни доходи, които са достатъчни, за да плати 30 процента депозит за собствена къща.

Тони Боус: „В началото на финансовия си успех някои изпълнители се държат доста неадекватно, като се надуват и стават нетърпими за околните. Така и не усетих подобно нещо в момчетата от Pink Floyd. Те си останаха любезни и отзивчиви, не се промениха и сякаш това им харесваше. Във финансово отношение бандата беше осигурена. Постъпленията от концертите бяха поглъщани от разходите по тях и оборудването, но продажбите на албумите бяха добри. Пиковите и спадовете на потока на парите бяха балансирани с аванси.“

Личните постъпления на Уотърс от всички източници се равняват на 7500 лири на година, когато средната работна заплата във Великобритания е от доста по-скромните 1607 лири.

„Ню Норт Роуд“ 186 в Айлингтън, Северен Лондон, е триетажна тухлена къща, построена през 1865-а, която се предлага на цена от 8365 лири. Нуждае се от ремонт, но тук в употреба влиза архитектурното образование на Уотърс. Той се заема да реновира цялата къща и премества кухнята в мазето... в интерес на истината кухнята е цялото мазе, което котките на Уотърс завладяват.

Старите дървени подове са полирани до оригиналния си вид, мебелите са внесени от (или направени по поръчка като тези в) Скандинавия, в едни времена, в които подобни неща са се смятали за върха на шика. Уотърс престроява порутения навес за инструменти в градината, като от едната страна си прави собствено, звукоизолирано демостудио, а от другата – студио

за Джуди, която се занимава с грънчарство и скулптура. В следващите години Джуди (която запазва моминското си име за артистичната си кариера и се подписва само с инициалите *ДТ*, оградени в кръгче) ще се превърне в един от най-добрите грънчари в страната и произведенията ѝ ще бъдат излагани в безброй галерии и музеи.

На това място, заедно със своите три записващи магнетофона „Ревокс“, разположени на обикновена маса, Уотърс ще прави планове за бъдещето. Тук ще бъдат положени основите на бурния възход, който Pink Floyd ще постигне през 70-те години, както никоя друга банда от нейното поколение. *Several Species of Small Furry Animal* е едно от първите отрочета, създадени под този навес, но най-впечатляваща е колаборацията между Уотърс и невероятния Рон Джисин, която е предназначена за саундтрака на филма „Тялото“.

На същата възраст като Уотърс, макар да изглежда, че е от доста по-дълго време наоколо, роденият в Шотландия Джисин е вече име на авангардната сцена, когато се запознава с Pink Floyd. Първо се сприятелява с Ник Мейсън и чрез него е представен на Уотърс и Джуди. Джисин и съпругата му Франки стават редовни посетители на „Ню Норт Роуд“, а Роджър и Рон започват често да играят голф, подпомагани от Пийт Таунсенд.

Уотърс е впечатлен от репутацията на Джисин, който буквално прави каквото си поиска и следва само собствените си виждания за музикалната рамка – той е не само впечатлен, но и вдъхновен. Изведнъж личната му креативност е на път да експлодира и да се прехвърли в една територия на импровизации, която Джисин отдавна е завладял. Колаборация между двамата е неизбежна. Това става ясно още преди на Джисин да му е предложено да работи над саундтрака на „Тялото“.

Често пропускан в дискусиите за творбите на Pink Floyd и Уотърс, *Music from The Body* е един от онези албуми, които се наслаждават на своята неизвестност дори само заради удоволствието, което ще изпита някой неподозиращ за него човек, който най-накрая ще има възможността да го чуе. Представян като саундтрак на един филм, който се радва на малко почитатели извън студентите по анатомия, това е албум, записан от двама музиканти, работили напълно отделно (Уотърс записва своите партии под навеса в градината си, а Джисин използва домашното си студио на „Ладброк Гроув“). Той се състои от двадесет и две парчета. Отварящата *Our Song* е дислокационен танц от звуци, гукащо бебе и ритмично дърдорене, които въобще не могат да минат за песен.

Sea Shell and Stone от своя страна е замечтана балада, която днес може да се приеме като запазена марка на Уотърс. Следва междуметие от леко дисхармонично струнно изпълнение на Джисин (*Red Stuff Writhe*), служещо като призрачна интерлюдия на смущаващата *A Gentle Breeze Blew Through Life*. И така нататък, винетка след винетка, които според някои уши достигат своя апогей в последващите три вокални изпълнения на Уотърс, но също така служат като суха тренировка за идеите, които Уотърс ще разработи след три години. А към някои ще се завърне дори по-късно.

Спомените от детството, които се леят през *Chain of Life*, са подходящи за поставянето на основите на *The Wall*, като в същото време са по-близо от всичко написано от Уотърс до момента на лиричните пейзажи, с които Сид Барет някога води бандата. Това е най-дългата песен в албума и си остава една от най-откровените и носталгични („спомените... те потъват“), създавани от него. Тя е кацнала на ръба на тъгата, докато разказвачът бавно се разкрива като стар, като много стар човек, който ще се изправи пред собствената си

смъртност.

Неочакваният преход към хапливия инструментал *The Womb Bit* прилича на безмълвна кода към тези впечатления и предполага прераждане точно в музикалния пик, отнесен от кратката *Embryo Thought* и последващата я *March Past of the Embryos* – около минута звук, който мрачно напомня за плашещите елементи в *Church of Anthrax* на John Cale & Terry Riley.

„Тялото“ потръпва от стакато хора на безсмъртната *More Than Seven Dwarves in Penis Land* – реверанс към личността и творчеството на Франк Запа, след което отскачаме на *Dance of the Red Corpuscles*, която прилича на някои от най-емоционалните парчета на Ричард и Мими Фарина – призраците на познати мелодии се гонят един друг и разочароват единствено със своята краткост.

Breathe не е суха тренировка за откриващото парче на *The Dark Side of the Moon*, но съвсем спокойно може да бъде, както признава Уотърс, когато заема заглавието за песента за култовия албум, и в същото време е елегия за замърсяването на въздуха. *Old Folks Ascension* е добър рок инструментал, *Bed Time Dream Climax* напомня за по-ранния *корпускулярен танц*, а *Piddle in Perspex* е с иронично наситен звук на пиано. Намираме се на последната права в саундтрака и отново попадаме на поредната подигравка на съвременния звук с *Mrs. Throat Goes Walking* – постоянен бас риф, върху който тежко акцентираният глас на Джисин издава нечленоразделни звуци и проправя път за прекрасната преработка на първото вокално парче на Уотърс, преименувано (на *Sea Shell and Soft Stone*) и преработено така, че главен певец да е челото.

Следва големият финал, песен, която включва всички членове на Pink Floyd, макар заглавието ѝ да не е никак фloydско, *Give Birth to a Smile*. Китарата на Гилмор направо дълбае зад топлия глас и ангелските женски хармонии, а заключителният рефрен е като рок евангелие, цялото студио вдига ръце във въздуха, люлее се и се кълчи и наистина се усмихва, при това толкова заразно, че можете да промените всички свои възгледи за Роджър Уотърс.

Невероятен албум и фантастична колаборация. Едно истинско отроче на времето. Психеделичният бум от края на 60-те години определено е предизвикал свлачище от талантиви ексцентрици, които са отговорни за някои от най-изумителните звуци на века. Но малко от тях ще оцелеят през следващото десетилетие като репутация и комерсиален успех, а още по-малко ще оставят своя отпечатък в историята на това десетилетие със същата сила като Pink Floyd.

Atom Heart Mother е първият величествен триумф на бандата. Звукът ѝ е еволюирал благодарение на метаморфозите от предишните записи, а амбициите ѝ личат от невероятното развитие, което търпят членовете ѝ. Първата страна на плочата е заета от едно музикално произведение, а втората съдържа четири по-конвенционални песни. *Atom Heart Mother* е първият албум, в който възможностите на музикантите надделяват над несигурността и липсата им на опит, и предоставят поглед върху един бъдещ Pink Floyd, който всеки фен ще разпознава. Технически погледнато, четиримата членове на бандата са наясно, че има още много, което да се желае като концепция и изпълнение, но това е най-доброто, на което са способни в момента, и без съмнение е по-добро от постиженията на всички останали.

Първият намек, че петият албум на Pink Floyd ще е епичен, идва на 27 юни 1970-а, три месеца преди плочата да е издадена, когато групата е хедлайнер на фестивала „Бат“ в

Шептън Молит. Подкрепено от хор и оркестър, парчето *Atom Heart Mother* е гвоздеят на вечерта и всеки, гледал изпълнението, направо е отнесен. Три седмици по-късно, на 18 юли, Pink Floyd повтарят упражнението на безплатен концерт в лондонския Хайд Парк, заедно с изпълнители като Кевин Айърс, The Edgar Broughton Band, Рой Харпър и Formerly Fat Harry.

През 1969-а The Rolling Stones официално откриват Хайд Парк, Лондон, като място за безплатни концерти, а сега Blackhill следват примера с второ, дори по-голямо от първото, събитие. Изпълненията на The Edgar Broughton Band и Кевин Айърс са официално издадени през годините, както и кадри от цялото мероприятие. Всички източници са на едно мнение – преживяването е било магическо.

Принципно Pink Floyd се придържа към материал, който е добре познат на публиката – *The Embryo, Green Is the Colour, Careful with That Axe, Eugene* и *Set the Controls for the Heart of the Sun*. След тях обаче Роджър Уотърс застава зад микрофона и представя *The Atomic Heart Mother* сякаш е парче, което всички знаят. На сцената се появяват духов оркестър и хор и през следващите двадесет и пет минути, цялата публика, която е повече, отколкото банда някога е виждала, е омагьосана.

„Парчето започва с партия на духовите и след това преминава в протяжно хорovo изпълнение“, гласи ревиюто на „Диск енд Мюзик Еко“, което отразява случилото се на Хайд Парк. „То е последвано от невероятен рок-джаз ала Floyd. Отново се включва духовата секция, последвана от припявания от хора и преследващи се специални ефекти в двата канала на стереото. След това идва преработка на оригиналната тема и група, хор и оркестър я изпълняват в прекрасна комбинация.“

На следващия ден по Би Би Си е излъчено друго изпълнение на величествения левиатан от запис, направен по-рано през седмицата за шоуто „Неделен концерт“ на дисджей Джон Пил. В поредица от европейски летни фестивали, преименуваната на *Atom Heart Mother* песен се превръща в добре познато и динамично присъствие по време на концертите на Pink Floyd, макар наличието на хор да провокира някои неприятни реакции от самата банда и публиката.

На 12 септември, Pink Floyd се появяват пред около половин милион души на едно събитие на открито в Париж, *Fête de l'Humanité*. То се провежда редовно от 1930-а насам и първоначалният му замисъл е да набира средства за радикалния ляв вестник *l'Humanité* (чийто издател Марсел Кашен организира събитието) и за семействата на стачкуващите по онова време миньори.

Незначително събитие в началото и забравено през годините на войната, фестивалът се завръща през 50-те, а през 60-те вече се е превърнал във върхова точка за революционно настроената френска младеж. Именно през 60-те години като част от фестивала се налага по един буен, но много приятен музикален ден, в който участват едни от най-големите имена на музикалната сцена. В интерес на истината Pink Floyd са първата международна рок група, която се появява на събитието и която става хедлайнер на местни герои като Мишел Полнареф и Боби Лапоант.

Европейската публика боготвори новата музика и аплодира амбицията и изпълнението ѝ. Америка не е толкова уверена и Pink Floyd отговарят възхитително, макар и сами да си изиграват лоша шега. В стария Филмор Уест в Сан Франциско банда решава да пропусне обичайния бис и да изпрати хора на свое място, за да изпълни *Ave Maria*. Идеята им е посрещната от освирквания и викове „Искаме Floyd“ и макар „Ролинг Стоун“ да застава в

защита на групата („ако [хората] не разбират какво представлява музиката на Pink Floyd, не знам защо дават по 3 долара, за да ги гледат“), негодуванието на изумената публика е разбираемо. Ако си отишъл да гледаш някоя банда и я повикаш на бис, не очакваш някой друг да се появи на нейно място и да изпълни музика, която няма нищо общо с основната. Pink Floyd явно също разбират това, защото никога повече не допускат подобна грешка.

След САЩ турнето се премества в Европа, където продължава до края на 1970-а. Албумът вече е на пазара и бързо се катери по върховите позиции на класациите във Великобритания и навсякъде на континента. Още една песен от него, *Fat Old Sun*, ще бъде включена в сета. Едва през декември обаче ще започне официалното представяне на *Atom Heart Mother* с турне във Великобритания, чието откриващо парче е една от най-неконвенционалните музикални творби в целия репертоар на бандата (поне от соловите изпълнения в *Ummagumma* насам), *Alan's Psychedelic Breakfast*. Като цяло песента проследява приготвянето на закуската на едноименния Алън – едно от роудитата на бандата. По време на концерт Алън⁴² дори пържи яйца и бекон на сцената, за да добави аромат към изпълнението.

Въпреки изобретателността си, *Alan's Psychedelic Breakfast* е единственото парче в *Atom Heart Mother*, което бледнее пред останалите. Версията за албума е записана прекалено набързо, разказва по-късно Уотърс, макар ожесточено да се противопоставя на онези ревята, които го определят като поредната сбирщина от звукови ефекти. Каква, пита той, е разликата между звук, създаден от обикновен инструмент, и от нещо коренно различно? Това е една главоблъсканица, която ще продължи да го занимава до края на десетилетието. Засега просто заключава: „Разделянето на звукови ефекти и музика е глупаво“.

Всичко останало в *Atom Heart Mother* е непоклатимо. Най-новата красива фолк песен на Уотърс, *If*, ще се завърне в репертоара му от концертни песни през 80-те години, като напомняне за това колко важна е тя за него. *Fat Old Sun* е парче на Гилмор, което носи сладка носталгия, а още по-добрата *Summer '68* на Райт ни описва такива красиви настроения и мелодии, че ни кара да си зададем въпроса защо Уотърс, а не Райт, заема мястото на Барет като основен композитор на бандата.

Райт има същия усет като Барет и се вдъхновява от същите прищевки като неговите, докато създава ранните класики *Paintbox*, *Remember a Day* и *See Saw* и дори след като балансът в композиторските редици е изместен, приносят на Райт към продължаващата сага на Pink Floyd си остава от изключителна важност.

Пресиращ, дълбокомислен и незаинтересован от маркетинговите трикове на останалите пианисти, Райт често е определян като един от най-тихите от цял куп подобни музиканти.

Благодарение на неговите музикални качества обаче, много от идеите на Уотърс се превръщат в реалност. Той също така е магнитът, който сплотява бандата в нейните първи опити с дългите композиции, *Atom Heart Mother* и (по-късната) *Echoes*. Също така си струва да си спомним, че когато четиримата членове на Pink Floyd решават да създадат по една солова песен за албума си *Ummagumma*, парчето на Райт *Sisyphus* е единственото, което става за многократно слушане.

Не може да се отрече, че най-големият диамант в *Atom Heart Mother* е именно едноименното парче.

За много хора албумът *Atom Heart Mother* се свързва с отличителната си обложка на крава,

цпракната от Стом Торгерсон от Nirgnosis, след като той чува художника Джон Блейк да говори за някакъв тапет с крави, който Анди Уорхол направил. Това, разбира се, не е образ, който веднага допада на всички. В офиса на агенция „Морисън“ никой не е въодушевен от идеята за подобна обложка. Малкълм Джоунс от Harvest признава, че тя е била одобрена само защото договорът на бандата ѝ позволява да контролира подобни неща, а не защото е добра.

Обложката сякаш е направена в подкрепа на подзаглавията на различните части на едноименното парче, като *Breast Milky* и *Funky Dung*. За някои подобен арт е предвестник на албума *Animals*, където овце, прасета и кучета ще се гонят с кафявооки дами по поляните. Също така е изключително вдъхновяваща творба. Фотографът Чоки Дейвис, поканен да разкаже за приятеля си Торгерсън след неговата смърт през април 2013-а, си спомня: „Оригиналната обложка за албума *Atom Heart Mother* ме вдъхнови да стана фотограф. Бях на петнадесет и идеята да се фотографира крава, а не самата банда, ми се стори като най-добрата работа на света“.

В интерес на истината няма много точки за свързване. Песента *Atom Heart Mother* беше и продължава да бъде музикална творба, която е много различна от всичко друго в каталога на Pink Floyd.

Първоначално парчето се заражда от акордна прогресия⁴³, над която работи Гилмор и която е озаглавил *Theme from an Imaginary Western* (заглавие, което Джек Брус вече е използвал в своя албум *Songs for a Tailor*). Уотърс се впечатлява от него и в следващите няколко месеца двамата с Райт се заемат да добавят още теми и вариации към първоначалната концепция – дават всичко от себе си, за да запазят кинематографичното усещане от първоначалната идея на Гилмор.

Всичко това, спомня си по-късно Райт, е било като да подреждаш пъзел, „без никаква идея каква е снимката, колко е голяма и въобще какви са размерите ѝ. Просто търсехме някаква форма“. Форма, която озаглавяват *The Amazing Pudding* и която в началото на януари 1970-а решават да пробват на сцената във Франция. Парчето е най-дългото, което някога са създавали, а скоро ще се превърне и в най-амбициозното, след като бандата отговаря на наскорошните оркестрални изяви на колегите си от Harvest – Deep Purple, – като кани Рон Джисин в студиото, който да им помогне да превърнат мелодията в мегахит.

Инстинктите им не ги подвеждат. Макар парчето *Atom Heart Mother* да е архетипно за Pink Floyd, то също така не прилича на нищо, което бандата някога е записвала (или ще запише). Рон Джисин се впуска в проекта със същия дивашки плам, с който ще се впусне и Боб Езрин в *The Wall* десетилетие по-късно. Без да обръща внимание на личните чувства и предпочитания на музикантите, Джисин пренаписва и аранжира наново цели части от сместа. Той създава хармонии и мелодии, които са липсвали в първоначалната идея, и предвижда допълнителни музикантски трикове, които да придадат крайните нюанси на парчето.

В един момент, стигнал едва до половината на онова, което възнамерява да направи, Джисин съобщава, че е напълно изтощен и моли да бъде заменен.

Диригентът класик Джон Олдис поема щафетата, завършва творбата и предлага собствените си виждания и забележки към нея. Всичко се превръща в един кошмарен сблъсък на идеали (вместо да продължи да се развива) в едно музикално творение, което постоянно променя курса от горещ джаз към сънотворни пасажии, които списание „Френдз“

бърза да определи като „пространни, безвременни, помитащи, вселенски...“

В същото време Джисин изслушва завършената версия и отсъжда: „Добре, това демо е добро. А сега можем ли да го направим наистина?“

Джисин продължава да си спомня:

Работих без почти никаква помощ от страна на бандата... това беше един месец, прекаран по долни гащи в горещото ми студио в „Ладброк Гроув“.

В студиото е горещо и много често липсва спокойна обстановка.

Бях на път да фрасна един от духовите музиканти. Всичките бяха закостенели сесийни музиканти под шапката на ЕМІ. Така не можеше да се работи, а аз бях изтощен до краен предел от цялата тази работа. Явно ми пукаше прекалено много за нея и накрая се пропуках. Трябваше да предам щафетата на колегата [Джон Олдис], който продължи сесиите. Но тъй като той беше човек на класиката, не знаеше как да създаде ритъм, горещия ритъм, затова всичко е малко разхвърляно. Ако имах повече опит по онова време и по-кадърни духови музиканти, щях да направя парчето по-остро, по-стегнато.

Членовете на Pink Floyd, които за момента ще прехапят езиците си, също не са доволни от крайния резултат – Уотърс дори стига дотам да предложи всичко да бъде „изхвърлено в кошчето завинаги“. Четвърт век по-късно, по време на интервю, което дава на Ричард Скинър от „Радио Едно“, Уотърс изръмжава: „Ако някой ми каже днес: „Ето... давам ти един милион лири, за да изспириш *Atom Heart Mother*“, ще му отговоря: „Сигурно се шегуваш с мен, мамка му... Няма да свиря тази простотия!“

Колкото и впечатляващо да звучи това парче, музикантите така и не успяват да повярват в него и в това, което представлява. За тях то е внушителна стена от музика, на която ѝ липсва истинска креативност.

Това е твърдение, с което много от феновете на Pink Floyd ще се съгласят, особено когато албумът *Atom Heart Mother* бъде сравняван с бъдещите постижения на бандата, като се започне още от следващия им, *Meddle*. Като конструкция *Atom Heart Mother* е безупречен, но създава усещането, че не е завършен, а и определено му липсва топлината и въображението, които съвсем скоро ще се превърнат в неделима част от музикалния подход на Pink Floyd. Елементи от заглавното парче са леко дразнещи днес, особено когато се включат духовите – това не е музика, на която човек може да се отпусне.

Но дали въобще е била предназначена за подобно нещо? Прогресив рокът, музикалната форма, на която Pink Floyd са не само представители, но и едни от пионерите ѝ, все още е в началото си по това време. Този стил не е напълно възприет както от музиканти, така и от публика. Той е – в основата си – много експериментален, а рядко всеки експеримент се оказва успешен.

Сравнен с предшествениците си *Ummagumma* и саундтрака *More*, *Atom Heart Mother* е огромна стъпка за бандата и за нарастващите очаквания на публиката. Нареден сред албуми, които всички определят като гиганти в прог полето и които са издадени горе-долу по същото време – тави, които варират от *Concerto for Group and Orchestra* на Deep Purple до дебюта на Emerson Lake & Palmer, от периодични продукции като Barclay James Harvest, Gentle Giant и The Moody Blues до безброй изпълнители, които се нареждат по-долу в хранителната верига, – *Atom Heart Mother* наистина е великолепно постижение, което заслужава да бъде

почитано не заради това как звучи днес, а заради това, че показва как трябва да звучи една банда в бъдеще (включително и на Pink Floyd).

Малкълм Джоунс споделя в едно интервю, дадено двадесет години по-късно:

По мое мнение Pink Floyd все още търсеха собствения си ритъм. Те бяха най-голямата банда в лейбъла и това им осигуряваше известна свобода на действията. Политиката на Harvest по това време беше да оставя музикантите да правят музиката си, а ние трябваше да се намесваме колкото се може по-малко, независимо дали смятахме, че онова, което правят, наистина „работи“. Смятахме, че само когато правят нещо, ще се научат да го правят по-добре следващия път. Pink Floyd доказаха това.

Също така бяхме наясно, че бандата се движи без компас. Роджър определено беше застанал начело като музикален лидер, но неговата специалност беше далновидността, а не музиката – той знаеше къде иска да стигне Pink Floyd, но също така разчиташе [на Гилмор и Райт] да осъществят идеите му и да ги превърнат в звуци.

Докато записват и след това представят на турне *Atom Heart Mother*, двата отбора все още се опитват да създадат тази връзка. Но съвсем скоро и това ще се случи.

13

ОЩЕ ОТ ОНЕЗИ ДНИ

Браян Морисън е мениджър на Pink Floyd през последните две години, като взаимоотношенията им се градят на доверие и разбирателство, както и на това, че всяка от страните си върши чудесно работата. Тони Боус разказва: „Агентите, които отговаряха за резервациите в агенцията на Браян Морисън се грижеха бандите да се трудят колкото се може повече. За по-малките винаги имаше клубове, в които да свирят. За големите имена – каквото Pink Floyd стана много бързо, – имаше зали и салони и през повечето време групата беше на път“.

Музикантите рядко се мяркат в офиса, но тъй като изискванията им вече се предават чрез „доста настоятелната личност Стив О’Рурк“, няма и нужда да го правят. О’Рурк се грижи всичко, което поискат, да бъде осигурено.

„Стив О’Рурк бързо се превърна в човека начело на Pink Floyd за чуждестранните концерти, а Тони Хауърд се грижеше за тези у дома. Стив се залепяше за мен по неговия си кротък начин, за да ме накара да му дам командировъчни за пътуванията зад граница и да ми обясни мистериозния френски карнет⁴⁵, който представлява система за следене на движението на инструментите в и извън Франция. Очевидно бандата се радваше, че има кой да се грижи за тези неща и изгради много близки връзки със Стив и Тони.“

Една нощ Морисън се обажда на четиримата музиканти, за да им обясни, че изпитва затруднения да организира следващото американско турне на Pink Floyd и че по закон е

длъжен да осигури подписан документ за мениджърски услуги, преди съответните власти да го одобрят.

Бандата подписва и на следващия ден Морисън продава агенцията си на NEMS, мениджърска компания, създадена от мениджъра на The Beatles Браян Епстайн в апогея на тази група, но която след смъртта му се превръща в поредното хищно начинание.

„Човек се учи, докато е жив“, въздиша Уотърс десетилетие по-късно. Сделката с NEMS не само взема бандите на агенцията на Морисън, но и персонала. Фронтменът на The Pretty Things Фил Мей си спомня: „NEMS купиха агенцията. И с това всички отидохме по дяволите. Тони Хауърд ми звънна след като сделката беше осъществена. „Шибаният ти мениджър е подписал само със Стив [О’Рурк] и с мен, за да продължим да работим и следващата година.“ Значи всички са били продадени като част от пакета.“

The Pretty Things изваждат късмет и се отърват рано. Мей продължава: „Човекът, който управляваше компанията, се намираше в един много луксозен офис, пред който се наредихме, след като това се случи. Бяхме във фоайето долу и той дойде, погледна секретарката си и попита: „Какви са тези смотаняци в чакалнята?“. Жената отвърна: „Мисля, че ги притежавате“, а той заяви: „Връщай им договорите и се отърви от тях“. Явно не се връзвахме с мебелировката му“.

Pink Floyd от своя страна остават в NEMS малко по-дълго, обяснява Уотърс, „докато не напуснахме NEMS и не взехме Стив с нас“.

Много умен ход от страна на Pink Floyd, един от най-умните, които някога са правили. О’Рурк познава четиримата членове на групата така, както се познават самите те и е наясно с всички конфликти между тях – музикални и лични. Разбира възмущението на Гилмор и Райт от Уотърс, вижда също така социалното разделение между двамата музиканти, които са архитектите на бандата. Но също така знае какво трябва да направи, за да заличи това разделение. Време е, казва им той, да спрат да се лигавят.

Грубо и брутално, той излага гледната си точка. Минали са три години от последния истински албум на Pink Floyd. Филмовият саундтрак (*More*), албумът със солови и изпълнения на живо (*Ummagumma*) и само отчасти успешната колаборация (*Atom Heart Mother*) се справят добре в комерсиално отношение, но трябва повече. Всеки път, в който О’Рурк проговаря, Уотърс излага някакъв следващ възможен проект.

Работим над балет за Ролан Пети, който ще бъде представен на сцена следващия юни в Париж, и няма да има никакви ограничения. Харчат толкова много пари, че няма да се възпротивят да платят за оркестър. Възможно е обаче да не се справим, тъй като искат всичко да е написано, а ние не можем да пишем. Винаги е съществувала комуникационна бездна между това, което можеш да изпееш или да изспириш на пианото, и онова, което трябва да напишеш като музика. Също така не можеш да чуеш какво си написал, докато не събереш оркестъра на първата репетиция, а и вероятно като цяло ще бъдат само две репетиции, така че докато го чуеш, ще е прекалено късно за промени; а нашата работа се базира точно на това – правиш нещо и ако не ти хареса, го изхвърляш и използваш нещо друго.

Pink Floyd продължават да са мистерия за публиката си и невинаги в добрия смисъл на думата. Всяка банда, с която могат да бъдат сравнени на комерсиално ниво, ако не на музикално, вече е направила своето категорично изявление: Black Sabbath с *Paranoid*, Deep

Purple с *In Rock*, ELP с *Tarkus* и така нататък. Как може Pink Floyd да се сравни с която и да е от тях? Това е дилема, пред която Уотърс не изгаря от желание да се изправи.

Засипван с обвинения, че социалистическите принципи, които диктуват повечето от интервютата му, не са никак добре подкрепени от луксозния „Ягуар И-Тайп“, с който се придвижва из града, той го заменя с „Мини“. Но това значи нещо само за онези, които съдят за твореца по политическия му статут, а след бурята от радикализъм, която е погълнала края на 60-те години, те са на изчезване.

„Искам да помогна на революцията, когато настъпи“, заявява през 1971-ва Уотърс, но не се стърпява да добави: „Няма да е лошо някой да я предвиди, за да имаме някаква бегла представа какво да правим.“

Прекалено много теории, прекалено много идеализъм, прекалено много недопечени идеи, маскирани като брилянтни политически теории – ъндърграундът в края на 60-те и началото на 70-те години – политически и музикален – прилича на тенджерата, в която продуктите още не са се превърнали в ястие. „Дилемата се дължи на това, че хората, които искат да влязат в политиката, го правят поради лични причини. За някои е важен социалният контекст, но за повечето е въпрос на ego. Онези, които трябва да управляват страната, работят в градините си и четат „Гардиън“ – две неща, които Уотърс признава, че отнемат голяма част от времето му. „Алтруизмът и силовата политика просто не вървят ръка за ръка.“

Harvest вече разполага с една банда, която прави подобни изявления в музиката си – The Edgar Broughton Band. Идеята на Pink Floyd да се хвърлят в поредица от безплатни концерти, които са помогнали да се запази репутацията на Broughton, е нещо, което малцина одобряват.

Направете албум, който звучи като Pink Floyd, настоява О’Рурк. Какъвто и да е. И Уотърс се изправя пред творческо безсилие. Той все още копнее за експериментален филм, който да даде тласък на бандата, все още мечтае за театър, все още гледа на групата като на детска площадка, където амбицията надделява над изкуството (или изкуството над забавлението, тъй като той е много сериозен млад мъж), и идеите, които той и другарите му нахвърлят за следващия албум на бандата, са точно това – нахвърляни идеи.

Разполагат с една нова песен за кучето Шеймъс на певица на Humble Pie Стив Мариот, което Гилмор гледа по онова време. Разполагат и с впечатления от наскорошното посещение на бандата в Сен Тропе (единствената композиция в тавата, чието авторство е само на Уотърс). С *Fearless* – текст на Уотърс, който е наложен върху енергичната мелодия на Гилмор, след което ѝ е предаден лек обрат с добавянето на записано изпълнение на *You’ll Never Walk Alone*, осигурено с любезното съдействие на публиката на футболния клуб „Ливърпул“. Пълнеж, един вид. Нов материал. Песнички.

Гилмор обаче, чийто музикален усет е в състояние на летаргия от доста дълго време, вече не желае да позволява на Уотърс да прави каквото си иска и точно той е отговорен за осъществяването на мечтата на О’Рурк: албум на Pink Floyd, който звучи като Pink Floyd и чиято първа и последна песен са едни от най-завладяващите и перфектно реализирани музикални композиции, които бандата някога е създавала.

One of These Days е бас риф от една нота, който Уотърс изпълнява през същата ехо кутия, на която разчита от времето, в което Барет още е в групата – добрия стар ефект Vinson. Страхovit и злокобен, той представлява сериозна основа, върху която останалите от бандата да надграждат. Режештите китари на Гилмор. Ръмжащият орган на Райт. Маниакалните

перкусии на Мейсън. Виещият вятър и кратките вокали на Мейсън, изкривеното, но опустошаващо ръмжене: „Някой ден ще те нарежа на малки парчета“. Първоначално това ругаене представлява интрото на песента (и са използвани брътвежите на някакъв водещ, записан от радиото) и е насложено върху остатъка от нея, сякаш някакъв болен от ларингит психопат си седи в дневната и ругае водещия от радиото.

По-късно, след поне две студийни демота, водещият е отхвърлен и на негово място е записан гласът на Мейсън, изолиран е и е добавен в средата на парчето, за да послужи като завеса, след вдигането на която настава сеч – мъдро решение, което трансформира една „типична“ флойдска песен в сбита и гениална творба. За първи път от *Piper* насам Pink Floyd създават откриващо парче, което наистина е достойно да открие албума.

От друга страна, в процеса на работа влизат поредица от експерименти, които бандата нарича *Nothings* и които впоследствие се превръщат в нова поредица, наречена *Son of Nothings*, прекръстена по-късно на *The Return of the Son of Nothing* – смесица от тридесет и шест различни музикални части, които бандата импровизира в „Аби Роуд“ един ден през януари 1971-ва и които демонстрират, че когато поискат, Pink Floyd могат да работят много добре.

Истинска групова композиция, разнообразната *Nothings* стига до самата дихотомия, която разделя бандата толкова дълго време, постоянните търкания между двамата музиканти в групата, Гилмор и Райт, и двамата студенти по архитектура, Мейсън и Уотърс. Райт и Гилмор създават музиката, а Мейсън и Уотърс я събират, при това толкова ефективно, че е невъзможно да си представи човек, че *Echoes* – както е озаглавено в крайна сметка парчето, – някога не е било едно цяло.

Тези две песни определят албума *The Return of the Son of Nothing* по същия начин, както *Baba O'Reilly* и *Won't Get Fooled Again* определят албума *Who's Next* на The Who, който все още е сравнително топъл по рафтовете, когато Pink Floyd започват работа по новата си творба.

Няма значение, че пътешествието между тези два пика – откриващото и закриващото парче в албума – може да се определи като „The Who под прикритие“. Две от парчетата заслужават подобна присъда, тъй като са очевиден реверанс към *Who's Next* – който затвърждава позициите на The Who. Тази група по това време е кривнала от правия път с предната си тава *Tommy*. „По това време Пийт и Роджър Уотърс вече бяха приятели“, разказва басистът на The Who Джон Ентуисъл в средата на 90-те години, „и бандите ни прекарваха доста време заедно, просто си говорехме за това как стоят нещата...“.

Членовете на Pink Floyd не се славят като социални животни, не са от този тип музиканти, които постоянно са на партита и които се държат добре с останалите си колеги. Една вечер през 1970-а във Филмор Ийст в Ню Йорк безапелационно карат охраната да изхвърли шайка раздърпани типове, които стоят зад сцената, и едва по-късно разбират, че това са били членове на The Band.

Дори у дома, сред бандите, които могат да се считат за техни съвременници, Pink Floyd се възприемат като надменни. Мениджърът на Hawkwind Дъглас Смит си спомня: „Бяха толкова надути, че не искаха да говорят с групи като Hawkwind. Смятаха ги за шайка мръсни хипита. Направихме един концерт с Floyd в Париж. Бяха си облекли новите дрешки, щото имаха няколко хита, а ние бяхме някакви бедни нищожества. Просто ни игнорираха“.

Отношението към The Who обаче е различно. Приятелството на Уотърс с Пийт Таунсенд е основният фактор, разбира се, макар че това е едно изненадващо приятелство предвид коренно различните музикални цели, към които двамата се стремят.

Въпреки това се харесват взаимно. Пийт Таунсенд е фен на Pink Floyd от времената в „НЛО“. „Влюбих се в бандата. Сид Барет беше чудесен, както и останалите момчета.“

По онова време е особено впечатлен от Уотърс. „Беше малко плашещ. Личеше си, че той ще е основният двигател зад Pink Floyd... Имаше едно такова внушително и страховито присъствие.“ Отношението на The Who е същото като това на Таунсенд. Онова, което фронтменът не осъзнава при тези ранни срещи, е колко си приличат двамата с Уотърс.

Също като Таунсенд, Уотърс е впечатлен от идеята „рокът като форма на изкуство“, която да се издигне над схващането, което много от опонентите му споделят, че „три акорда и молитва“ са достатъчни за създаването на една песен.

Таунсенд вече е направил сериозна крачка напред в осъзнаването на това с *Tommy* и си поставил още по-екстравагантна цел с *Lighthouse*. Той е погълнат от пролетариата, както личи от текстовете, които пише, но също и от имиджа, който членовете на The Who се опитват да си наложат още от създаването на бандата преди шест години. Това е лукс, който Pink Floyd не могат да си позволят; техните корени в архитектурните науки са толкова известни, че дори онези, които не са архитекти, са заплениени от тях.

Мнозина смятат, включително и приятелят на Уотърс, Таунсенд, че той може да създаде нещо много по-смислено – в музикално и културно отношение, – отколкото е създал в миналото. Просто трябва да вложи същия интелект в текстовете си, който влага във всяка друга идея, която изразява.

Fearless може да е, а може и да не е, първата песен, която Уотърс написва под влиянието на Таунсенд – триумфиращ акустичен ритъм, в който различни критици и слушатели виждат първите му, вероятно подсъзнателни, размишления над падението на Сид Барет, – не в често цитирания откъс, че идиотът „безстрашно... се изправя пред тълпата“, а в предизвикателството, което Барет му отправя, не като оспорва приноса му към бандата, а като показва, че двамата са хора с много различни амбиции.

Вероятно песента представлява Таунсенд, който се чуди на глас дали Уотърс разполага с енергията да изкачи този хълм, по който е поел, като го „кори“ за несигурността му. Трябва да се отбележи, че най-личните текстове, които Таунсенд пише, рядко са изпети от него; Роджър Долтри е онзи, който дава глас на изповедите му. Текстът на *Fearless* е написан от Уотърс, но е изпят от Гилмор.

Записите отнемат първата половина на 1971-ва, като бандата започва в „Аби Роуд“, но след това се премества в AIR и „Морган“, защото става ясно, че осемпистовите записващи машини на студиото няма да са достатъчни, за да се завърши *Echoes*, която изисква поне шестнадесетпистови.

Правят се също така прекъсвания за концерти, за съжаление на Уотърс – поредица от дати във Великобритания през май и още няколко европейски ангажимента през следващия месец, като една от най-значителните появи на бандата е на фестивала „Кристал Палас Гардън Парти“ в Лондон през май.

Въпреки всичко *The Return of the Son of Nothing* е основен приоритет за Pink Floyd. Тъй като от тях се иска да създадат точно определен албум, те са оставени на мира в студиото,

докато работят над него. Разбира се, различни приятели се отбиват, но основната задача на мениджмънта е да ги окуражава и да им осигурява някой и друг джойнт. Накрая *The Return of the Son of Nothing* е завършен, заглавието му е променено на по-смисленото *Meddle* и Hipgnosis разработва обложка, за която Стом Торгерсон казва, че е най-малко любимата му от всички на бандата, но която определено е хит сред феновете по онова време.

На нея е изобразено човешко ухо, което улавя звуковите вълни (първоначалното предложение на Торгерсон, което е одобрено от групата, но отхвърлено от Harvest, е задник на павиан), но дори с тази информация на разположение е трудно да видим картината. Като се има предвид репутацията на Pink Floyd по това време като група, която постоянно се друса, каква по-подходящо обложка от безформената и неясна смесица от цветове, приличаща на замръзнала лава лампа?

Бандата тръгва на път. *Meddle* е планиран за издаване в края на октомври на 1971-ва. Pink Floyd правят турне в Австралия и Япония, а през септември свирят две нощи в Монтьрьо, Швейцария, преди да изнесат на сцена *Meddle* – или поне част от него – с концерт за Би Би Си в „Парис Тиътър“, който да се излъчи във вечерното предаване на Джон Пил.

Fat Old Sun на Гилмор открива концерта – едно от едва четирите парчета, които са побрани в едночасов сет, и веднага наложената в *Meddle* дисциплина проличава в тази песен от *Atom Heart Mother*, която малко фенове са смятали за нещо повече от приятно парче. Постегнатата и по-организирана от предишните ѝ изпълнения, с уверен вокал, който сякаш прави много повече, отколкото просто да чете от листа с текста, тя е нещо повече от обикновено въведение. Петнадесет минути се рисуват картини, които в един момент изникват, а в следващия избледняват. Уотърс обяснява на Пил, че това е „една трогателна оценка на съвременната социална ситуация“.

Вятърът духа. Басът отеква, а тишината е оглушителна в празнините между ударите. Тогава се включват китарата и органът и за седем дълги минути „Парис Тиътър“ (и милионите зрители по домовете си) гледат хипнотизирани, докато *One of These Days* ги смазва решително, яростно и шумно – най-буйното рок парче на Pink Floyd от *The Nile Song* насам. Когато свършва, публиката остава мълчалива за известно време и аплодисментите са по-скоро от удивление, отколкото по задължение, но бандата едва сега започва.

Следва *Embryo*, незавършеното парче от времето на *Ummagumma*, което Harvest включва в компилацията си *Picnic*. То е дотолкова преработено, че ако Пил не го обявява (и не напомня на публиката, че е включено в споменатата компилация), никой няма да го познае, докато не се включат вокалите.

Идва време за *Echoes*. „Последното парче заема цялата втора страна на плочата и роудитата на групата – Пийт и Скот – казват за него, че е изключително“, обяснява Пил. След това се чува свистенето на подводница, което отеква през мълчаливата публика, и следващите двадесет и седем минути от най-слушаното радиовреме на Би Би Си са погълнати от една песен, която е започнала живота си от *Nothing* (нищо). Това е доста добро описание на творческия процес.

Концертът е излъчен на 3 октомври, същата вечер, в която Pink Floyd имат изява в Неапол. Прибират се у дома, за да свирят в Бирмингам на 11 октомври, след което заминават за Америка на турне, което ще продължи повече от месец и ще запознае масите с *Meddle*. Онова, което никой не очаква, когато бандата се прибира в родината и се приготвя за

следващата си британска дата – 20 януари, Брайтън, – е, че тя вече е оставила зад гърба си *Meddle*. Първата половина от концерта им се състои от песни, които са смятани за стари парчета – *Careful with That Axe, Eugene*, *Set the Controls for the Heart of the Sun* и *Echoes*. Втората половина ще се състои от изцяло нова музика – основите не на следващия албум, а на албума след него, който ще бъде озаглавен *The Dark Side of the Moon*.

Уотърс започва да композира за нов албум, без дори да има идея как трябва да звучи, още по времето на записите на *Meddle*, като първата песен носи заглавието *The Dark Side of the Moon*. По-късно е променено на *Brain Damage*. Известно време се е говорило да бъде включена в *Meddle*, но е била отхвърлена от Уотърс заради темите, които се съдържат в нея, и по съвет на Пийт Таунсенд.

Основата на *The Dark Side of the Moon* (или *Eclipse*, както е известен по онова време) отнема едва шест месеца, за да бъде създадена; записите ще продължат също толкова време, тъй като бандата работи по материала на път и в студиото, след което си взема непланирана почивка, за да се отзове на молбата на Барбе Шрьодер, режисьорът на „Повече“ (*More*). На хоризонта се появява нов филм, който има нужда от саундтрак, затова бандата прекратява пътуванията си през март след поредното японско турне и се премества в студио Château d'Hérouville до Париж, където да запише целия албум за по-малко от седмица.

Obscured by Clouds не е нито наследник на *Meddle*, нито предшественик на *The Dark Side of the Moon*. Той е завръщането на Pink Floyd към времената, в които са работили над саундтраци и сингли. Те създават просто песни, които не са нищо повече от онова, което е необходимо. Въпреки всичко бандата влиза в студиото и композира един албум, който Мейсън по-късно ще опише като „сензационен“, а Ричард Райт доста по-дълбокомислено ще определи като снимка на посоката, „по която можеше да поемем, ако *Meddle* се беше провалил и *Dark Side* беше заминал при някоя от другите идеи на Роджър“.

Не може да се отрече, че това не е особено очарователно описание, но *Obscured by Clouds* си остава звукът на Pink Floyd като банда, която размазва, без да се съобразява с нищо и без да ѝ пука, че не създава перфектна музика като в предишните два албума.

Китарите режат като нож меко масло. Гилмор определено ще измисли много запомнящи се сола и пасажии в бъдеще, но никога вече няма да изсвири толкова много на едно място – тук той зарязва всякакви опити за търсене на свой разпознаваем звук, като придава на всяка песен и на всеки текст собственото си настроение. Благодарение на това позволява на музикалните влияния на членовете на бандата да надигнат глава, най-вече в напомнящата на The Kinks *The Gold It's in the . . .*, на пърпълската *Burning Bridges* и в буйната *Free Four* на Уотърс – песен, на която бъдещата *Time* дължи много и която ни напомня за насядали около огъня бойскаути. Определено няма друга подобна веселяшка песен, която да включва текст от рода на „ти си ангелът на смъртта“.

Показателна е и *Childhood's End* на Гилмор, която се ражда около любовта му към романа на Артър Кларк със същото заглавие – „Краят на детството“. Песента е осакатена заради невъзможността му да я завърши по подобаващ начин. Уотърс прави това вместо него и везните се накланят в посока на Уотърс като бъдещ и единствен текстописец на бандата.

Тази песен също съвсем лесно е можела да бъде включена на мястото на *Time* в *Dark Side*. Не толкова забележимо, но все пак силно е влиянието на King Crimson, което подсказва за поредния колективен интерес на Pink Floyd. Макар да не са любимци на критиката, Crimson

винаги са били определяни като една от бандите, чиито музиканти могат да учат другите музиканти, а диктатурата на лидера Робърт Фрип позволява на Уотърс да надникне в собственото си бъдеще като такъв. Разбира се, той няма да последва изцяло примера на Фрип, който постоянно наема и уволнява музиканти... поне не още. Въпреки това в Pink Floyd става все по-ясно, че един човек ще ръководи парада. И Уотърс е наясно кой ще е той.

Следва поредното американско турне през април и няколко дати в Европа през май, а през юни бандата се връща в студиото, за да посрещне режисьора Ейдриън Мабен, чиято задача е да ги снима, докато работят върху новия албум, озаглавен за момента *Eclipse: A Piece for Assorted Lunatics*. Тези безлични кадри, свързани в екстравагантна последователност, представяща ни изпълнението на бандата в огромния амфитеатър на Помпей, Италия, трябва да се превърне във филм, чието заглавие ще е „Pink Floyd на живо в Помпей“. Наполовина концертно изпълнение, наполовина домашно видео, бандата снима, докато се скита на върха на вулкана Везувий, а крайният резултат не прилича на проект, в който е вложено всичко – по-скоро е отбиване на номера, докато вниманието на всички е насочено към ново начинание. Във филма има няколко момента, които доказват точно това. Откъсите от *Eclipse* не са просто откъси, те са настроения, идеи. Но събрани в едно, те ще променят Pink Floyd – и възприемането на Pink Floyd от света – завинаги.

14

НАПРЕД, ИЗВИКА ТОЙ

Статистиката е изумителна. За 45 години, които са изминали от издаването на *The Dark Side of the Moon* през март 1973-та, албумът е продал повече от четиридесет милиона екземпляра в цял свят. Последните цифри говорят, че едно домакинство от четирима във Великобритания притежава екземпляр на плоча, компакт диск или касетка, а в САЩ един човек от четиринадесетима притежава или е притежавал такъв.

The Dark Side of the Moon е сред най-продаваните албуми на всички времена. Той си поделя второто място със саундтраците на филмите „Треска в събота вечер“ и „Бодигард“ (*Thriller* на Майкъл Джаксън, разбира се, е начело). Макар да прекарва само седем дни начело на „Билборд“, пак си остава един от най-дълго присъствалите албуми със своите 741 седмици, докато през април 1988-а не се променя регламентът на класациите и не го пращат в класацията за поп музика, където продължава да доминира. През май 2006-а, *The Dark Side of the Moon* постига 1500 седмици в „Билборд 200“ и „Поп Каталог“, а „Уол Стрийт Джърнъл“ съобщава, че той продължава да продава около десет хиляди екземпляра всяка седмица.

Защо? Какво му е толкова специалното... грандиозното... на този албум, че експлодира извън границите не само на кариерата на Pink Floyd, но и на рок феновете?

Преди да се появи *The Dark Side of the Moon*, бандата, разбира се, се справя добре, с всеки свой нов албум тя заема челните редици на британските класации и обикновено разпродава билетите за концертите си. Но така и не придобива статута на голяма група от ранга на Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath и Jethro Tull. Някой някъде беше определил Pink Floyd като най-обичаната култ банда в света и това обобщава доста добре статута им по онова време. Много хора ги харесват, но все пак се намират на поне една крачка от голямата слава. Албумите им *Atom Heart Mother*, *Meddle* и *Obscured by Clouds* звучат по-скоро като саундтраци на някаква незаконна дейност, а не като музика, която можеш да си пуснеш, за да потанцуваш и да се позабавляваш.

Тогава се появява *The Dark Side of the Moon* и всичко се променя.

Четиримата членове на бандата признават в различни моменти през годините, че нямат представа защо албумът продължава да се продава. Ник Мейсън търси причината в текстовете, но това със сигурност е само част от уравнението. Както и издържаността му в музикално отношение и фактът, че бандата за първи път има лукса да живее с начинанието си, преди да го пусне на пазара. Но тези неща само обясняват защо албумът звучи толкова добре. Защо толкова много хора продължават да го купуват си остава загадка.

Определено не е имало нищо подобно на *The Dark Side of the Moon* в миналото – рок историците отбелязват, че заглавието вече е виждало бял свят в албума на Medicine Head. Тази банда, която създава хитове през 1970-а и отново през 1973-та, е в застой. Вокалистът Джон Фидлър си спомня с усмивка на лице иронията как заглавието на един албум, който едва се продава, се превръща в синоним на мултиплатинен успех само няколко месеца по-късно.

The Dark Side of the Moon заема свое собствено място в историята. Разбира се, след като колелото веднъж започне да се върти и след като първите няколко милиона души са се сблъскали с брилянтността на албума, други също купуват екземпляр само за да разберат за какво е цялата тази връва. Това се превръща в един постоянен процес, който не спира дори с напредването на музикалните технологии – от квадрофоничен звук, през компакт диск, през Mobile Fidelity gold и SACD – и някак си днес всеки разполага с екземпляр. Фактът, че почти всички могат да назоват поне два албума на Pink Floyd (ранния *Piper at the Gates of Dawn* и по-късния *Animals*, например), но предпочитат левиатана, е странен. Средният потребител вероятно е закупил не повече от един екземпляр от някой от тях. От друга страна, най-различни формати на *Dark Side* могат да бъдат намерени на свой собствен рафт.

Pink Floyd са наясно, че *The Dark Side of the Moon* представлява огромна крачка напред за тях още преди да започнат записите на албума, по време, по което все още са го наричали *Eclipse: A Piece for Assorted Lunatics*. Както споделя Гилмор, по-ранната им музика има за цел да „възпламенява въображението“ – цел, която е постигната, благодарение на продължителни звукови пейзажи и невероятна атмосфера. Новата музика обаче изразява индивидуална гледна точка и идеи, без да се допуска нещо друго да застава на пътя – идеи като невинността на детството (*Breathe*), остаряването (*Time*), силата на консуматорството (*Money*), естеството на религията (*The Great Gig in the Sky*), личният конфликт (*Us and Them*), важността на свободната воля (*Eclipse*) и – най-известната от всички – лудостта (*Brain Damage*).

Популярното схващане, че *The Dark Side of the Moon* е погълнат от последната тема, е

грешно – сред приглушените гласове, които се скитат из това стереофонично преживяване, подобни реплики като „Винаги съм бил луд...“ и „Луната няма тъмна страна, в интерес на истината всичко е тъмно“ позволяват на слушателя да си създаде концептуална представа и да се гмурне надълбоко в историята на бандата.

Когато *The Dark Side of the Moon* се появява, са минали само пет години от напускането на основателя на групата Сид Барет и не повече от две от последния му солов албум, съставен от акустични парчета *Barrett*. Ще мине още година, докато сред хората не тръгнат първите слухове за нестабилното му състояние. Но когато това се случва, когато Барет става толкова известен със своята постпсихеделична лудост, колкото и с невероятните песни, които могат да се чуят на трите плочи (дебюта на Pink Floyd и двата му самостоятелни албума) – песни, които се превръщат в учебник за всеки кандидат-попсихолог, който се опитва да трупа точки сред рок интелигенцията, – *The Dark Side of the Moon* става собственият екзорсизъм на бандата от преследващото я влияние на Барет.

Но Барет не е единственият проблем, с който албумът трябва да се бори, както се оплаква Роджър Уотърс по-късно през 1973-та. Другият е настоятелното твърдение от страна на медиите, че Pink Floyd свирят „спейс рок“.

Етикет, лепнат на бандата от дните на *Astronomy Domine* и *Interstellar Overdrive* и останал оттогава, независимо колко често Уотърс посочва, че песните са озаглавени така само защото подобни заглавия звучат много добре – и удобно пропуска някои двусмислени теми в текстовете на *Let There Be More Light* и *Set the Controls for the Heart of the Sun*.

Ако добавим и пространните *Echoes* и *Cirrus Minor*, хората, които създават образи в главите си чрез музиката, независимо дали чрез силата на внушението, или не, ще заявят, че Pink Floyd определено предизвикват научнофантастични асоциации (Артър Кларк, авторът, чиято книга вдъхновява Гилмор за парчето *Childhood's End*, би изпаднал в шок, ако бъде наречен нещо различно от научнофантастичен писател). Докато Уотърс с право ври и кипи, че новият албум е причислен към същата ниша заради думата „Луна“ в заглавието си, определено не постъпва честно, като се опитва да отдалечи бандата от нея, при положение че не се е оплаквал, докато е извличала позитиви от подобно статукво.

Спейс рокът в крайна сметка не е задължително да се върти около песни за космоса. Роден в музиката на банди като Hawkwind, The Grateful Dead, Gong and Tangerine Dream и дори Jefferson Airplane, когато ги удари настроението (например *Have You Seen the Saucers?*), този стил е душевно състояние и – ако се абстрахираме от най-буквалното си значение – групата трябва да се гордее, че е част от него. Това означава, че музиката ѝ е мащабна и експанзивна, че е психеделична извън владенията на обикновената психеделия и далечна от земните проблеми, независимо колко земни са темите.

В същото време, разбира се, Уотърс признава, че албумът е отворен до известна степен за интерпретация, което е поредната причина за всеобщото му приемане. Скоро след издаването му, заявява пред „Зиг-Заг“: „Нашата музика въздейства върху съзнанието на хората по начин, който ги кара да създават образи и пейзажи в главите си. Това е много трудно да се случи с John Cage или Stockhausen, защото музиката им се състои от скърцания и бълбукания. Прилича по-скоро на хард едж⁴⁷, на истинска абстрактна картина. Има определени неща в нея като триъгълници и квадрати... и човек реагира интелектуално. Нашата музика не е интелектуална обаче, тя е силно емоционална.“

Доводите му определено са фундаментални. Той заявява, че „Слънцето и Луната, светлината и мракът, доброто и злото, силата на живота срещу силата на смъртта“ са основните теми в албума. „В стиха: „Ще се видим от тъмната страна на Луната“, това съм аз, който говоря на слушателя и му казвам, че знам, че понякога има лоши подбуди, защото аз също ги имам, и един от начините да се свържа с него е да споделя факта, че и аз понякога се чувствам зле като него“.

Уотърс е човекът, който пише текстовете в албума. С цялото си сърце и душа той влиза в една роля, която досега Гилмор и клавиристът Ричард Райт са му помагали да изпълнява, макар и не толкова ентусиазирано, колкото му се иска. Въпреки това предишните албуми им позволяват да грейнат. Този път обаче бремето пада изцяло върху него и той ентусиазирано поема това предизвикателство.

„Така ми се искаше да създам дълги песни с преходи в самите тях и такива, които да са свързани тематично помежду си. *Echoes*, която се намира на цялата втора страна на плочата на албума *Meddle*, беше майката и бащата на *The Dark Side of the Moon*, тъй като използваме много подобни техники. Вече бяхме започнали да импровизираме около някои идеи... и след като написах два от текстовете за песните, изведнъж се сетих какво би било наистина добро: да направя цял албум за проблемите на съвременния свят.“

По онова време целият процес изглежда някак си естествен: Уотърс измисля концепцията и отново Уотърс я разработва. Ако някой от другите членове на групата дойде с текст, който се вписва в тази концепция и запълва празнините в нея, без съмнение, ще бъде включен в цялата схема. Но всички го оставят да се оправя сам и наричат проекта „рожбата на Роджър“. За тях това е възможността на Уотърс да открие себе си като текстописец.

Много наблюдатели забелязват почти звездното израстване в текстово отношение, което Уотърс прави само за няколко месеца между *Meddle* и първите скици на *Dark Side*, те осъзнават също така (за пореден път човек може да види примера на Пийт Таунсенд тук), че една обикновена поп песен може да предаде много сложно послание. Съвсем на ранен етап в развитието на проекта Уотърс казва на Гилмор, че този път иска да се откаже от „психеделичните напеви“, които до момента са текстовият му еталон, и заявява какво иска да направи.

Obscured by Clouds е груба скица на това решение, но в много отношения същото може да се каже и за проваления експеримент *Atom Heart Mother*. Там Уотърс все още е убеден, че трябва да предаде посланията си чрез музиката, без да разчита на по-мързеливата алтернатива да работи чрез думите. Много му е трудно да избяга от архитектурното си образование. Но сега е открил езика, силата и красотата му. За първи път в кариерата му на текстописец за него думите вече не са просто добавка към звука. Те са двигателят, който задвижва песента.

Освен това текстовете са единственото нещо, което Уотърс прави сам. Музиката – която, ако трябва да бъдем честни, е истинската сила на албума от началото до края му – е композирана от четиримата музиканти. Много от елементите, стигнали в крайната версия на творбата, могат да се чуят в архивите на бандата, но това е нормално, тъй като голяма част от подготовката за новия проект представлява преравяне на старите ленти и търсене на материал, който може да бъде използван.

Откъси от *The Labyrinths of Auximenes*, от изоставения проект *Massed Gadgets*, са

използвани в *Money. Breathe* е взета от саундтрака на филма „Тялото“. Райт представя на бандата бавна и задъхана песен, отхвърлена от друг саундтрак на филм – „Забриски поинт“, която ще се превърне в *Us and Them*, след което си спомня за една акордна прогресия на пианото, върху която някога е работил, но на която бандата не е намерила място досега – *The Great Gig in the Sky*.

The Dark Side of the Moon е създаден не само в демократична, но и в доста спокойна обстановка. За разлика от предишните албуми, при които членовете на бандата се срещат единствено за да работят и при които най-добрите идеи се раждат или на сцената, или в студиото, където времето винаги е ограничено, повечето от срещите на групата за този албум се провеждат в къщата на Ник Мейсън на „Сейнт Огъстинс Роуд“, Камдън, около кухненската му маса.

В миналото Pink Floyd винаги са разчитали на груповите вечери, където да обсъдят настоящите проблеми, без да се съобразяват кой може да стане свидетел на последващите фойерверки. Слухове, че бандата е на път да се разпадне, са нещо нормално през 70-те години. По-късно Ник Мейсън признава, че това се дължи на особено лютивите ястия, за които обикновено плаща музикалната компания, и че колкото по-скъпо е виното в менюто, толкова по-сприхав е разговорът. „Днес изпитвам огромно съжаление към някои от нещастните промоутъри и музикални компании, които ни извеждаха на вечеря“, спомня си барабанистът. „Често се държахме ужасно.“

Решението да работят по този начин се струва странно на всички в началото, особено през онези следобеди, в които четиримата са наясно, че когато срещата им приключи, ще се видят отново в студиото или на път за следващия концерт – понякога дори роудитата идват да ги вземат от къщата на Мейсън, за да ги закарат на поредната изява. Но в момента, в който станат от кухненската маса, срещата приключва.

В сравнение със спорадичния и накъсан метод, по който Pink Floyd работят в миналото, където късметата музика се появяват както по време на импровизациите на сцената и в студиото, така и в организирани работни сесии, където всеки недостиг на материал бива допълван в последната минута с какво ли не, сега четиримата си дават достатъчно време, в което да разработват собствените си идеи за албума. Идеи, които да отнесат – със съпътстващите ги аргументи – на „Сейнт Огъстинс Роуд“. От време на време някой от бандата „показва“ на колегите си, че е изтощен, като започва да свири с чаена лъжичка или да оглежда помещението, когато някой друг се е отнесъл, но ако няма какво да разсейва момчетата (свободна китара, свободен комплект барабани или публика от пияни приятелчета), те се съсредоточават върху настоящата работа.

Формулирането на тема за албума, базирана на текстовете на Уотърс, които са почти завършени, спомага допълнително за сплотеността на бандата; както и решението да свирят новата музика на сцена, за да могат да я подобрят.

Процесът обаче не е толкова безболезнен, колкото изглежда. Пиратите са във вихъра си в началото на 1972-ра, когато Pink Floyd са на турне във Великобритания, и перспективата всяка вечер да записват неиздаван материал за цял албум е изключително примамлива. Много преди бандата да завърши записите на *The Dark Side of the Moon*, пиратски версии на изпълнението вече са навсякъде и е изумително, че Pink Floyd не си вземат поука от всичко това. Или вероятно не са искали, защото са знаели, че ползите са повече от вредите. Няма

друго място на земята, което да замени сцената в работата върху нов материал, да се изгладят бръчките и да се прецени кое се приема най-добре. Крайният резултат на *Dark Side* доказва без никакво съмнение, че това работи перфектно.

Затова когато Pink Floyd тръгват отново на турне през 1974-та, докато работят над *Wish You Were Here*, новата музика отново е представена на сцената и пиратите отново имат възможност да залееят улиците с чисто нов албум на бандата, преди завършеният опус да бъде обявен за издаване.

Първият концерт в Брайтън, Англия, на 20 януари 1972-ра си остава най-добре познатият на повечето слушатели както от пиратските издания, така и от включването му в юбилейния бокс сет на завършения албум. Вторият, в Портсмут, е по-труден за намиране, но е също толкова интересен. И двата безспорно са исторически събития. За съжаление, Pink Floyd наистина не са завладяваща концертна банда по това време.

Когато импровизират, когато се разпростират в идеите си и контактуват с публиката, могат да бъдат невероятни, могат да пресъздават настроения, да изпълняват прецизно музиката си и да политат на крилете ѝ. Но когато се придържат към кратките и стриктни рамки на песните си (нека не забравяме, че *Dark Side* е първият съсредоточен върху песните албум на Pink Floyd от саундтрака *More* насам) са на ръба да се разпаднат. Вокалите на Уотърс например са ужасни – неубедителни, слаби и някак си откъснати от музиката, сякаш си е у дома и записва демота. Или боядисва банята.

Хармониите също не помагат – сега вместо една отегчена личност, има две, дори три. *The Dark Side of the Moon* се превръща в шедьовър в студиото. Но си има причина бандата да не издава официален концертен албум до 1988-а и тя може да се търси във вокалните изпълнения.

Това е жалко, защото настроението при изпълненията на живо, атмосферата, която дори микрофоните на пиратите улавят, са толкова страстни и интересни – нещо, с което последващите издания не могат да се похвалят. Сравнете концерта в Портсмут с този от Тампа, Флорида, от осемнадесет месеца по-късно, който е последният от това строго регламентирано турне за *Dark Side* – що се отнася до енергия и страст, те са пълни противоположности.

Това, което се набива на пръв поглед по време на тези концерти, независимо от всичките им недостатъци и проблеми, е звукът на една банда, която продължава да работи над новия си материал, да добавя нови пасажи и щрихи, които никога повече няма да бъдат чути – и обратното, ще пропусне някои, които съвсем скоро ще станат емблематични. Като добавим искрените и прочувствени отзиви на публиката (концертът в Брайтън е съпътстван от постоянния коментар на един от изумените зрители), веднага придобиваме доста реално впечатление какво е усещането да гледаш Pink Floyd в този момент от кариерата им.

Твърде много концертни записи след *Moon* заливат улиците, но те са също толкова стерилни и (отново тази дума) скучни, колкото и звученето на самата банда. Концертът от Брайтън, колкото и изненадващо да звучи, е едно от най-човешките изпълнения, които Pink Floyd са правили някога, а концертът в Портсмут, където всичко е на мястото си, е един от най-триумфалните. Просто не очаквайте да чуете това, което е постигнато в албума.

Сесиите с тонрежисьора Алън Парсънс са проведени в „Аби Роуд Студиос“ в Северен Лондон между май 1972-ра и януари 1973-та, като Pink Floyd умишлено искат най-съвременното записващо оборудване и техника, до които могат да се докопат. В него се включва квадрофоничен миксер, но бандата също така експериментира с един от първите разработени аналогови секвенсери⁴⁸ – EMS Synthi-A, – устройство, базиращо се на VCS3 (Voltage Controlled Studio) на Питър Зиновиев с добавени клавиши.

Осцилациите и ефектите на тази машина доминират в песента *On the Run*. Pink Floyd се наслаждават на възможностите на синтезаторите и секвенсерите, които „Аби Роуд“ оставя на тяхно разположение, както и на много други играчки. Библиотеката със звукови ефекти на ЕМІ също е безценен източник. Известно е, че The Beatles държат под око съдържанието ѝ и с радост го използват по време на последните си записи. Членовете на Pink Floyd също се превръщат в редовни посетители на архива, като единственото им разочарование е, че най-добрите звуци, които откриват, не могат да им влязат в употреба. Звукът от отварянето на претъпкан шкаф, последван от падаща планина от боклуци, е нещо, в което Мейсън се влюбва завинаги.

Внимателните слушатели (пусни си албума на слушалки, човече!) могат да чуят един от помощниците на Парсънс да бяга наоколо в ехокамера (отново в *On the Run*), бас каса, която наподобява туптенето на човешко сърце (*Speak to Me* и *Eclipse*) и, разбира се, цяла стая с антични часовници, които бият едновременно (*Time*) – откъс, който Парсънс е създал няколко месеца по-рано, докато е подготвял квадрофоничен демонстрационен диск за ЕМІ.

След това идва *Money*, която започва с отварянето на касови апарати, щракането на сметачни машини, дрънченето на монети и късането на хартия – едно от най-известните и разпознаваеми интрота в музиката.

Друг ключов елемент в цялостния звук на *Dark Side* са споменатите откъслечни фрази, които могат да бъдат чути навсякъде из тавата. Те са породени от разпечатани с въпроси листчета, написани от членовете на бандата и свързани с основните теми в албума. Интервюираните са повикани от всеки ъгъл на студио комплекса, пред тях е сложен микрофон и им е наредено да отговарят възможно най-честно на въпросите, които се появяват пред тях. Сред „изпитаните“ са роудитата Крис Адамсън, който открива албума с настоятелното „Бях ядосан много време, ама много-много време, цяла вечност“, и Роджър Шапката Манифолд, чийто принос се състои в нареждането към някого да получи „бърз, крагък и остър шок“.

Тур мениджърът Питър Уотс е отговорен за смеха, който ехти толкова емоционално в *Brain Damage*, докато съпругата му Пуди говори за „мъжете... търсят си белята“ и „никога не съм казвала, че се страхувам да умра“. Барабанистът на Wings Хенри Маккъллоу признава: „Не помня нищо, бях много пиян по онова време“. Участието на Пол и Линда Маккартни (които записват своя албум *Red Rose Speedway* в студиото по същото време) в крайна сметка не е използвано. Всички са съгласни, че не е подходящо.

Девет месеца след като са започнали работа по проекта, записите са завършени и смесени и остава само албумът да бъде издаден. Гилмор си спомня последния ден в студиото: „Накрая всичко си дойде на мястото. Приключихме със смесването на парчетата, но до този момент не ги бяхме чули като онази цяла творба, която си представяхме повече от година. Буквално се наложи да режем парчета от лентата, да ги разместваме и да ги залепяме на

новите им места. Накрая сядахме и пак слушахме новия резултат. Спомням си всичко. Беше невероятно... беше много вълнуващо.“

The Dark Side of the Moon не е лишен от критики, разбира се – няма запис, който да е получил само положителни отзиви от всеки слушател. Година по-късно, когато албумът отбелязва четиридесет и седмата си седмица в британската класация, журналистът Иън Макдоналд пише:

Ако пуснете този албум на кой да е шеф на музикална компания в началото на '73-та и му кажете, че това ще се превърне в най-добре продавания рок албум... той ще ви се изсмее в лицето. Първо, много е сериозен. Второ, безнадеждно бавен е – няма нито едно бързо парче сред шестте песни (освен Money може би, която в интерес на истината не е по-бърза от останалите, но е някак си по-груба). За капак на всичко този шеф на музикална компания ще ви обясни, че Dark Side няма да е хит, защото същата бавна сериозност вече е използвана в More и Утмагитта... а сравнително комерсиалните разочарования Atom Heart Mother и Obscured by Clouds подкрепят този факт.

Недоволните гласове – сред медиите и собствената публика на Pink Floyd – не само са малцинство, но и са смазани под тежестта на мултимилionните продажби на албума. Групата, която Ричард Томпсън едновременно с добро чувство за хумор и безразличие нарича „блус банда с будилници“, се е превърнала в най-продаваният изпълнител на годината, а съпътстващото албума турне бележи нарастване в посещенията на концертите, в бокс офисите и постигането на върхове, за които никой не си е представял дори, че са възможни.

„*The Dark Side of the Moon* е чудесен албум с богата структура и концепция, които не само ви подканват да го чуете, но и да станете част от преживяването. Тук е постигнато едно великолепие, което превъзхожда обикновените музикални мелодрами и което не е често срещано в рока. *The Dark Side of the Moon* е бляскава творба – тя притежава онзи истински блясък, постигнат чрез съвършенството на едно превъзходно изпълнение“, заявява възторжено „Ролинг Стоун“ в едно ревю, което незнайно защо описва *Time* като „рок парче с кьнтри привкус“.

Естествено, накъдето тръгне „Ролинг Стоун“, другите медии го следват – така е до ден днешен.

The Dark Side of the Moon не носи кухата корона на *Sgt. Pepper*, за който всички казват, че е най-великият албум на всички времена, защото не смеят да изразят истинското си мнение.

The Dark Side of the Moon не притежава повърхностния блясък на *Thriller*, който може и да си остава най-продаваният албум за всички времена, но кога за последно чухте някой да си го пуска, без да прескочи половината песни?

The Dark Side of the Moon не е поредната едnodневка, която индустрията ни предлага, убедена, че ако хипстърите викат достатъчно силно, може и да повярваме на онова, което казват.

The Dark Side of the Moon продължава да живее, защото от начало до край и от сутрин до вечер е адски добър албум, вероятно най-перфектно реализираният рок запис, правен някога, и несъмнено най-заслужаващият успех в историята на рока.

БЛЕСТЯЩ ДО ПОЛУДА

Вероятно никога няма да научим истината за напускането на Сид Барет от Pink Floyd: дали сам е скочил, дали е бил бутнат, дали се е превърнал в художник и е боядисал перископа на Ник Мейсън? Или просто е решил да запази мълчание? Защото това е всичко, което прави – запазва мълчание. Носят се слухове, че се завръща към старата си любов – рисуването. Нарастващата слава и продажби на първите албуми на Floyd определено му позволяват да се отдаде на този лукс, докато Дейвид Боуи не реши да направи кавър на *See Emily Play* за албума си *Pin Ups* и не пусне вълците отново навън. Никой не казва, че е полетял в Космоса или нещо подобно, никой не го смята за странен. Той просто е отшелник и това не е нещо неவிждано досега.

През август 1972-ра журналистът Бари Майлс пише статия за списание „Зиг-Заг“, в която разглежда ранния период на Pink Floyd. В нея най-лошите спомени за психичното състояние на Барет са неприязънта му към цирка, в който славата на бандата го е запратила, и някоя и друга вечер, в която е прекалявал с дрогата.

Година по-късно Pink Floyd представят собствена версия на спомените си от тези шеметни дни пред същото списание и единственото споменаване на лудостта на Барет върви заедно с признание на неговия гений. Те разказват за онзи трагичен ден, в който Сид се опитва да покаже на бандата нова песен, но постоянно я изменя с всяко следващо изсвирване.

След това „Ню Мюзикъл Експрес“ публикува майсторската деконструкция на Ник Кент относно разпадащия се разсъдък на Барет (13 април 1974-та) и всичко си идва на мястото: за ЕМІ, които изведнъж разбират, че цяло поколение копнее за два албума, които не са продали почти нищо от началото на 1970-а досега (двата албума на Барет излизат под заглавието *Syd Barrett* три месеца по-късно), за Pink Floyd, които две дълги години се опитват да последват успеха на *The Dark Side of the Moon*, след което написват елегичната *Shine On You Crazy Diamond* почти за една нощ. И за Барет, на когото му е писнало да го питат дали ще се връща в бандата, и сега разполага с перфектното извинение да бъде оставен завинаги на мира: „Съжалявам, но не сте ли чули? Аз съм луд“.

Статията е невероятна. Шест месеца по-рано Кент прави суха тренировка на историята на Барет за „Крийм“ (октомври 1973-та), в която размишлява за възможността Барет да се върне в Pink Floyd: „Преди няколко месеца... един приятел ми каза, че видял Сид Барет да се носи по „Чаринг Крос Роуд“ и да оглежда магазините за китари. Косата му отново била дълга и отново носел ботушите си от змийска кожа.“

В тази статия Барет е „истински ексцентрик, една от онези личности, за които хората обичат да спекулират. Също като Браян Уилсън, Боб Дилън (реколта 1966-а), Лу Рийд и Иги Поп (преди възражданията им) и Брайън Джоунс“.

Какво се променя за шест месеца? Как Барет от просто „жертва на наркотиците“,

преминава през „странник“, за да се превърне в любимия луд на рока?

Самият Барет има пръст в цялата работа. Той е наясно какво говорят хората за него и също така знае, че ако наистина иска да го оставят на мира, най-добре е да им позволи да си говорят. Барет има свой собствен живот извън музиката и достатъчно пари, за да продължи да живее по този начин. Ако наистина е пренасочил вдъхновението си от музиката към изобразителното изкуство, защо тогава би искал да се върне към нея?

Не е искал. Историята помни как през август 1974-та, с все още топлата статия от „Ню Мюзикъл Експрес“, „мистериозен дарител“ запазва „Аби Роуд“ за Барет, където да се започне работа по трети албум на тази възродена звезда.

Дейвид Боуи и Брайън Ино са едни от хората, на които е приписван този щедър, но напълно ненужен жест. Както и на някои членове на Pink Floyd. И на Кевин Айърс, Брайън Фери и Джек Брус, с който един неразпознаваем Барет е свирил в малка зала в Кеймбридж някъде през лятото на 1973-та. Пит Браун, текстописецът на Брус, си спомня за „странно изглеждащ китарист“, който свири акустичен джаз по време на почивката на саундчека същия следобед; едва по-късно вечерта, по време на концерта, Браун разпознава странника. Той тъкмо е посветил поема на Барет – „Лека нощ, Елиза Дулитъл: Смъртта на силата на цветето“, – в която го описва като човека, задвижил колелото в Англия. За изумление на Браун, в този момент „странно изглеждащият китарист“ се отделя от публиката и отговаря: „Не, не съм го направил“.

В интерес на истината мениджърът Браян Морисън стои зад последното пребиваване на Барет в студиото, но мечтата му бързо е попарена. Като за начало Барет се появява само първите два дни от планираните четири, по времето на които представя няколко вяли акордни прогресии, няколко блус рифа и само една песен, *If You Go*. Нищо от това не може да се използва, тъй като няма дори някаква формулирана структура, от която чрез магия да се стигне до каквото и да е подобие на песен.

Не се стига до работа върху вокални партии, защото при преслушването на записаните безсмислени дрънканици на китарата, липсата на интерес у Барет към този проект е оглушаваща. Той е в студиото единствено защото някой някак си е успял да го убеди да дойде (обещанието за цяла стая с чисто нови китари вероятно също е помогнало доста), а самите фрагменти могат да бъдат изсвирени от всеки. Това е последният опит за записи на Барет.

Легендата третира историята на Сид Барет като някаква огромна романтична трагедия и се позовава на събитията от месеците в началото на двадесетте му години като доказателство. „Днес Сид е възхваляван като крал Артур“, пише Мик Фарън през 2011-а. „Той е златното момче крал на психеделията, на което всички се възхищават и което всички желаят, с онази негова опърпана риза и черна коса, падаща върху обладаните му очи. Могъществото му достига своя връх и веднага след това е даден в жертва на наркотиците, болния си разсъдък и прекрасната лудост. Той сам се превръща в изгнаник.“

Дали Барет диктува, желае или заслужава подобно обожествяване не е тема, която има нужда от разискване. Обществото търси своите герои, където може, и Барет за двадесет и първи век е онова, което е Брайън Джоунс за двадесети – бог, който умира, за да могат понизшите смъртни да просъществуват. Фарън заключава: „Барет е влязъл в една роля в нашата популярна култура, която е повече символична, отколкото истинска“.

Както твърди легендата, това се оказва доста изгодно.

Едва ли обаче някой, свързан с Floyd, Барет или съответните им музикални компании, се събужда с мисълта: „Няма ли да е чудесно, ако над Pink Floyd е надвиснала трагична легенда – призрак, който да бъде призоваван всеки път, в който Роджър напише поредната от депресиращите си песни за безвъзвратните загуби, така че да се поддържат продажбите на старите тави от каталога и интересът към бандата“.

Никой никога не е казал на Барет: „Стой си кротко, синко, ние ще се погрижим за теб... ще включваме някоя и друга песен в компилациите си, ще свирим парчетата ти на концерти и ще рекламираме соловите ти албуми пред следващото поколение гладни за романтика тийнейджъри“. Предвид истинските психични проблеми, от които страда Барет в края на живота си, независимо дали е имал такива през 70-те години, смешно е да се търси комерсиален успех, като се формулира и осъществи подобен нелеп план.

Но... интересно е да се отбележи, че въпреки часовете отпаднал материал от албумите *Madcap* и *Barrett*, материал, който е издаван и преиздаван безброй пъти през последните две десетилетия, нито една нота от времето на Сид в Pink Floyd не е излязла на бял свят. Официалното изявление, което за първи път е използвано по повод на *Scream Thy Last Scream*, но е търпеливо повтаряно оттогава, е, че бандата не иска да срами Сид. Но какво всъщност го представя в най-добрата му светлина? Един диск със сесии за Би Би Си на Pink Floyd, записани вапогея на силите му, които (до този момент) бандата отказва да издаде? Онези завършени студийни песни от края на престоя му в Pink Floyd, които се водят за най-блестящите му върхове? Или звукът от падането му от стола и изтърваването на китарата, който чуваме в стерео от бонус парчетата на официалните преиздания на двата му солови албума?

Спомените идват на помощ, за да спасят ситуацията. Критиците ровят надълбоко в композициите на бандата и най-вече в тези на Уотърс (егалитарните авторски кредити в песните на *Dark Side* прикриват факта, който Уотърс по-късно разкрива, че е „подарил“ половината от тях на „некомпозиращите“ си колеги), за да открият следи и подсказки за умственото състояние на Барет. Но макар да няма никакво съмнение, че *The Dark Side of the Moon* поне отчасти разглежда темата за лудостта, той се занимава и с други такива – старост, болести, смърт, омраза, параноя.

Статията на Кент за Сид в списание NME има ефекта на дух, излязъл от бутилката – тя създава възможност – и Уотърс веднага се възползва от нея. През юни, два месеца след появата на статията, той написва нова песен, която представя на френското турне – дълго и китарно тематично парче, озаглавено *Shine On*. Темата му е подсилена от включването на *Dark Globe* на Барет в началото на този двадесетминутен опус.

Уотърс се е захванал здраво с работата по нов албум на Pink Floyd, но това не е изненада за никого, както не е изненада, че бърза да представи на сцена новата музика още преди и една нота да е записана в студиото. Ако нещата се бяха случили по план, през 1974-та, докато бандата беше на турне, щеше да се появи съвсем нова тава, събрана от сесиите от миналата есен, от работата над проект с прозаичното заглавие *Household Objects* („Къщни вещи“).

Легендата в кръговете на Pink Floyd твърди, че в записа на *Household Objects* няма да участват никакви нормални инструменти. Вместо това ще се използват истински домашни вещи, като бутилка вино, ластичета и ролки с тиксо.

Това е един процес, който след по-малко от десетилетие ще бъде адаптиран от множество

експериментиращи електронни и индъстриъл банди; разликата е, че те работят с готови семпли, компютри и с помощта на други джунджурии, които технологията предоставя на всеки амбициозен музикант в края на 70-те и през 80-те години. Pink Floyd работят с истински неща, в реално време и докато експериментите им не станат несъмнено изумителни (готовите парчета почти не издават източниците, от които са създадени). Повече от очевидно е, че момчетата се трудят много здраво, за да пресъздадат звука на определен инструмент.

В същото време Pink Floyd сключват сделка за един милион долара с Columbia Records в САЩ във времена, в които подобни суми са нечувани в музикалната индустрия. Всеки може да се сети, че големите клечки в Ню Йорк няма да останат впечатлени от албум, записан с помощта на мебели и дезодоранти. *Household Objects* е зарязан и членовете на бандата се разделят за известно време, за да заредят батериите и да си починат от напрегнатите си кариери.

Гилмор е най-зает, тъй като концертира с приятелите си от Sutherland Brothers and Quiver, след като китаристът им Тим Ренуик се разболява, и прекарва доста време с групата. Ренуик си спомня: „Бяхме неразделни с Дейвид – постоянно свиреше с нас за удоволствие и дори записахме някои мелодии в домашното му студио. Освен това продуцира едно бонус парче на Sutherland Brothers and Quiver *We Get Along*. За известно време бяхме менажирани от Стив О'Рурк и бяхме представяни от агентите на Pink Floyd (NEMS Enterprises). Това ни помогна от време на време да свирим заедно с тях (най-известният концерт беше на „Кристъл Палас Боу“, където пуснаха надуваемо „чудовище“ в езерото).“

Гилмор е гост на стар колега от дните с Blackhill Enterprises, Рой Харпър, на годишния фестивал в Хайд Парк и взема под крилото си нова банда, Unicorn, за да продуцира първия от трите албума, които ще осъществят заедно. Също така, макар никой да не предсеща колко е важно това, записва няколко демота с напълно неизвестна петнадесетгодишна певица и композиторка на име Кейти Буш, като я кани във фермата си, за да работи с Unicorn като беквокалистка.

Мейсън също се захваща с не толкова сериозна, но пък възхитителна продуцентска дейност, като работи с бившия барабанист на Soft Machine Робърт Уайът върху соловия му албум *Rock Bottom* и се наслаждава на напълно неочакван хит – кавърверсията на *I'm a Believer* на Monkees, която влиза в британската класация. Уайът все още се възстановява от ужасен инцидент от преди няколко месеца, когато пада от прозорец и си чупи врата. Това го приковава към инвалидна количка. На 4 ноември 1973-та целият състав на Pink Floyd е сред гостите в лондонската „Рейнбоу“ за благотворителен концерт за Уайът.

Уотърс разполага с по-малко време за почивка. След пет години брак, двамата с Джуди неизбежно са се насочили към развод, предизвикан от влошаването на връзката им по време на една ваканция в Гърция през 1974-та и след като една вечер по време на американското турне Уотърс звъни у дома и на обаждането му отговаря някакъв непознат. Мъж.

И преди това са прехвърчали искри между двамата, породени от очевидната невъзможност на двойката да има деца и стремежът на Уотърс да оплоди всяка жена, която срещне. Ник Мейсън си спомня една вечер, която двамата със съпругата му Линди прекарват заедно с Роджър и Джуди и обсъждат „изневерите на Роджър по време на турне“ – разговор, разгорещил се твърде много, признава барабанистът, който се присъединява към

„укорителните цъкания на момчетата от поведението на Роджър“, макар самият той да не е по-добър.

По-късно през годините мениджърът О'Рурк също споделя за сексуалните приключения на Уотърс, макар че думите му са придружени от усмивка, която мнозина могат да разтълкуват като иронична. В крайна сметка членовете на Pink Floyd рядко са определяни като секс идоли. Срамните им части никога не са били обезсмъртявани от Пластър Кастър⁵⁰. Няма епични признания от света на групитата, в които се описват страстни нощи с членове на Pink Floyd и малките пинковци, макар че авторката Джени Фабиан се доближава до нещо подобно. Нейният роман „Групи“ включва приключенията на Floyd, бегло прикрити под името *Satin Odyssey* („Сатенена одисея“), макар че става въпрос само за „Бен“ (Барет), който жъне по време на концертите – информация, придобита от Фабиан от интервю за списание „Харпърс & Куин“.

Въпреки това възможностите са навсякъде около тях. Независимо че са си изградили имиджа на сериозни музиканти, които са над обичайните рокендрол глупости, в крайна сметка и те са рок звезди милионери и могат да се възползват от всичките привилегии, както би демонстрирало едно бързо прослушване на песента на Райт *Summer '68*.

Възпламеняващ е и фактът, че вижданията на Джуди, която продължава да поддържа лявата идея, не са подкрепени от поведението и нагласата на съпруга ѝ – Уотърс не просто е социалист, който си пада по шампанското, той е социалист, който обича да си купува най-скъпото шампанско. Не е лесно, както много хора на негово място вече са осъзнали, да се отърсиш от тази репутация – последица от твърдението на Оруел, че човек може да разбере проблемите на „пролетариата“, като заживее като него. (Известно е, че авторът на „1984“ е живял известно време като скитник, преди да напише „На дъното в Париж и Лондон“).

Схващането, че многото пари не са добър проводник на съчувствието – споделяно от онези, които виждат света само в черно и бяло, – е доста повърхностно. Сякаш оплакванията на бедните са по-важни от риториката на богатите – което може само по себе си да е така, – но в крайна сметка гласовете на богатите се чуват много по-надалеч.

Шестте месеца без бандата минават като един миг и през юни 1974-та момчетата се събират за френско турне. През есента идва и първият британски концерт след издаването на *The Dark Side of the Moon* и за всички е ясно, че машината отново работи – забележка, която вече изтощеният Уотърс включва в новата песен *Welcome to the Machine*.

Три песни от зараждащия се следващ албум влизат в сет листа: *Shine On*, но с пълното си заглавие *Shine On You Crazy Diamond*, изпълнена с тъжни спомени за Сид Барет, и още две, които като цяло атакуват злините в обществото – дванадесетминутната чудесно озаглавена *Raving and Drooling* и осемнадесетминутната *You've Got to Be Crazy*. Pink Floyd изнасят концерт с времетраене повече от петдесет минути за първи път от много време насам на британска сцена, а решават да изсвирят само три песни, като нито един момент от тях не е разпознат от присъстващите на стадиона. В тази индустрия разпознаването на песните и участието от страна на публиката са най-свещените неща, към които трябва да се стреми всеки изпълнител, а една от най-големите банди в света обръща уравнението с главата надолу и принуждава феновете си просто да седят и в рамките на един цял дългосвиреш албум да слушат нов материал. За пореден път!

Това е последният път, в който момчетата правят подобно нещо.

Никой не отрича качеството на материала. *Shine On You Crazy Diamond* е особено мощна и сърцераздирателна. Рон Хаудън, чиято банда Nektar е хедлайнер на последната концертна изява на Сид Барет през 1972-ра в Кеймбридж, разказва: „Спомням си, че си седях в съблекалнята със Сид и много се радвах, че съм се запознал с него. Помещението наистина беше много малко и всички банди трябваше да се поберем в него (Henry Cow също бяха там). Той беше много отзивчив, но в същото време някак си дистанциран. Много приятен човек. [Но] когато чух *Shine On You Crazy Diamond* веднага се сетих за момента, в който улових погледа му.“

Британското турне е към своя край, когато коледните чорапи на нацията са пълни с нещо, което много прилича на чисто нов албум на Pink Floyd – концертното изпълнение от Стоук он Трент от 19 ноември, чието съдържание се състои от трите нови песни. Това, разбира се, е пиратско издание, макар и доста добре направено. *Winter Tour 74* ще се превърне в един от най-продаваните албуми за сезона, без изпълнителите в него да получат дори пени от приходите.

Това попарва намеренията на Уотърс за нов студийен албум, който си представя като тава от три песни – *Shine On You Crazy Diamond* върху цялата първа страна на плочата, а другите две – от втората. Досегашните репетиции и дискусии за предстоящия албум са прекратени и хвърлени на боклука; *Shine On You Crazy Diamond* ще остане в репертоара, но останалата част от албума, цялата втора страна, трябва да бъде започната от нищото.

Разгарят се страсти и положението става напечено. Бездруго Гилмор никога не е харесвал кой знае колко другите две песни – според него *Raving and Drooling* звучи „малко изтъркано“, а *Gotta Be Crazy* има нужда от преаранжиране, преди да му се понрави. „Роджър пишеше текстовете така, че да паснат на определена част и не съм сигурен дали направихме нещата по правилния начин.“

Брайън Хъмфрис, дългогодишният тонрежисьор на бандата, обяснява: „В студиото настъпиха промени... Момчетата не бяха особено сигурни дали трябва да запишат трите нови парчета, които изпълняваха на живо, в един албум. Имаше известно напрежение, защото феновете бяха чували целия материал на сцена, а в интерес на истината някои пиратски издания се продаваха много, много добре в Европа“.

Но идеята да започнат отначало е още по-лоша.

Разговорите между членовете на бандата стават все по-напрегнати, още повече че бракът на Мейсън с Линди се разпада и той изпада в депресия. Уотърс разбира състоянието му, но въобще не му съчувства. Собственият му развод е приключил и сега се възстановява от него; вероятно е забравил, че най-мрачните му дни са били прекарани далеч от напрежението в бандата. За Мейсън те едва сега започват и изискванията на групата (и по-скоро на Уотърс) са просто още една капка в препълнената чаша. Въпреки това продължава да се държи, но въобще не е щастлив и настроението му бързо е попито от Уотърс.

Wish You Were Here („Ще ми се да беше тук“), една от песните, с която басистът възнамерява да попълни отворената празнина в албума, е насочена пряко срещу колегите му в бандата като цяло, но най-вече към Мейсън заради очевидната им дистанцираност от работата по албума. По-късно се шегува, че песента съвсем спокойно е можела да бъде озаглавена *Wish We Were Here* („Ще ми се да бяхме тук“), но може би вече е осъзнал, че подобно заглавие няма да допадне на всеки слушател, който някога е изпитал загуба или

раздяла. Песента си остава също толкова въздействаща (и добре подбрана) на събитието „Да станем на крака за героите“ в Ню Йорк през ноември 2012-а, колкото преди четиридесет години, когато за първи път я изсвирва на колегите си.

Все още врящ и кипящ заради *Winter Tour 74*, Уотърс запълва останалата част от албума с две песни, които намаляват напрежението както в лично, така и в творческо отношение, породено от внезапното превръщане на момчетата в суперзвезди – *Welcome to the Machine* и *Have a Cigar*.

Въпреки това затрудненията продължават. Дори докато записите текат, бандата продължава да спори за музиката, която е посветена на размишленията на Уотърс върху лудостта и ненавистта му към музикалния бизнес. Какво, попитан е той, ще си помислят слушателите за една песен, нека бъдат две песни, които не са нищо повече от оплакванията му от дневните му работни задължения? Отговорът му съдържа грубо напомняне, че ако колегите му участват в писането на текстове като него, ще могат да изпеят нещо различно. Негодуванието от *Childhood's End* все още е живо.

Уотърс от своя страна гледа на Pink Floyd като на бreme, което му пречи да отправи музикалните си послания ясно и убедително: протяжните инструментални пасажии, които Гилмор и Райт полагат върху думите му, отвличат вниманието от посланието и фактът, че феновете на бандата изискват подобни жестове, не ги оправдава.

За момента четиримата са съгласни на компромиси. В крайна сметка няма никакво съмнение, че онова, което се превръща в албума *Wish You Were Here*, е забележително постижение, той е солидна творба (макар и не концептуална) като предшественика си и е жизненоважен компонент от изграждането на легендата за Pink Floyd. Дните на лутане около експериментални пейзажи, довели до създаването на *Atom Heart Mother*, са минали, както и дните, в които просто се тъпчат страните на плочата с пълнеж като в края на първа страна на *Meddle* например.

Pink Floyd се превръщат в кралете на дългите творби и ако членовете на бандата имат някаква представа за появата на ново движение, което ще ѝ отнеме короната – движение, което по това време се появява в кръчмите в Лондон и в баровете в Ню Йорк, – не го показват.

Дали наистина е така?

Ще минат още шест месеца, преди тийнейджър на име Джони Ротън да бъде вербуван от The Sex Pistols заради факта, че носи тениска, на която е написал „МРАЗЯ“ над надписа „Pink Floyd“, и ще мине още една година, преди Pistols да започнат да разпространяват първите си шумни крясъци на страниците на британската музикална преса.

Нарастващото недоволство на Уотърс от продължителните сола и нуждата му да напада остро всичко, което го обижда, не са толкова различни от настроенятия на първата вълна от пънк рокери, особено в текстовете на *You've Got to Be Crazy* и *Raving and Drooling*, – които са знаменосци на новите настроения, процеждащи се в рока.

Твърдението, че Роджър Уотърс е емоционално и интелектуално предразположен към появата на пънка, е абсурдно. Самият той има една от най-големите светещи мишени, закачени на гърба си. Подреденият му разум обаче отдавна е осъзнал какъв е животът в рокендрол канавката и вече се е погрижил да говори на всеослушание в *The Dark Side of the Moon*. Рок музиката се нуждае от „бърз, кратък и остър шок“. И само нуждата Pink Floyd да

бъдат „Pink Floyd“ не му позволява да го предприше.

* * *

В края на 1974-та, Уотърс се изнася от къщата си в Айлингтън, която е обновил сам и се премества в нова в другия край на града – на „Броксаш Роуд“, близо до Клафъм Комън. Няма да остане дълго там. Съвсем скоро ще последва примера на Ричард Райт и ще си купи свое собствено селско имение в Джорджия, край бреговете на река Тест в Кимбридж, Хампшър. Въпреки това на „Броксаш Роуд“ успява да напише едни от най-прекрасните елегии в живота си.

Wish You Were Here, която в интерес на истината първо се появява като поема, е изящно прекроена във фолк мелодия от Гилмор, след което е поканен майсторът цигулар Стефан Грапели, чийто принос е изгубен в смесването, докато не бъде възстановен сред бонус парчетата към албума от изданието през 2011-а. Друга фолк легенда, Рой Харпър, е повикана да изпее *Have a Cigar* – песен, която нито Уотърс, нито Гилмор приемат присърце, но измъчените и изтощени тонове на Харпър я превръщат в идеална композиция. *Shine On You Crazy Diamond* е разделена надве – единият сегмент открива албума, а другият го закрива. Този подход придава една сложност и тематична завършеност на *Wish You Were Here*, която го прави също толкова омагьосващ, колкото един концептуален албум.

Завръщането към концертна дейност се оказва голямо бремене, също като записите. На два пъти студийната работа на Pink Floyd е прекъсвана от необходимостта да се изнасят концерти в Америка – изискване, което бандата не може да разбере, но на което трябва да се подчини заради договорите си. Уотърс е особено гневен; според него важното е правенето на музиката, а концертите са нещо, което става все по-изкуствено с изкачването на стълбицата на суперзвездите.

Освен това е станал много тънкообиден. Особено след едно ревю за концерт на „Уембли“ от ноември 1974-та, публикувано в английското списание „Ню Мюзикъл Експрес“. Очевидно изморен да критикува музиката на бандата, авторът на ревято напада цъфналата коса на Дейвид Гилмор, сякаш славата изисква от една рок звезда да има перфектна коса. Бариерите между музиканти и публика, между свирещ и онзи на когото се свири, са били ясни, но никога не са били толкова непреодолими, колкото са сега. Публиката е отделена от изпълнителите с нещо подобно на физическа стена. Стена от охранители (станали задължителни за Pink Floyd), която бандата никога няма да разруши.

Дали? Докато размишлява по американските пътища една нощ през юни 1975-а, Уотърс си представя сцена, която буквално е скрита от публиката чрез огромна черна стиропорена стена, която се строи по време на концерта и която ще бъде завършена точно навреме, за да скрие бандата в края на изпълнението. И за биса ще бъде разрушена.

Това отново е концепция, която пънкарите, чиито собствени концерти са една постоянна комуникация между музиканти и публика, въпреки всички заплахи, ще осмее след година-две.

Разбира се, това е безнадежден идеализъм и не отнема много време на първите млади утописти да осъзнаят, че бариерата между публика и сцена – независимо дали е физическа, или не – е там, за да осигури безопасността на музикантите, а не за да покаже колко недосегаеми са те. Във всяка публика има голям брой откачалки, във всяка тълпа има (поне)

шепа сценични нашественици и зад всеки псевдофен се крие търсещ внимание лунатик, който постоянно мисли как да застане под светлините на прожекторите, като прекъсне изпълнението, нападне изпълнителя... или застреля един от бийтълсите.

Уотърс е съвсем наясно с тези факти и много добре знае защо съществуват бариерите. Протестът му тогава е символичен, но дори от символизма може да има практическа полза. Сега, след като машината приветства Pink Floyd обратно в обятията си, не е време да се правят подобни жестове. Но тъй като стената е само една от многото му идеи, тя е оставена за по-късно ползване и той насочва вниманието си към текущото турне.

Американските дати са истински успех, въпреки че Уотърс става все по-нетърпелив и отегчен. Британският концерт на Pink Floyd от 1975-а, на големия фестивал „Небуърт“ в дълбините на Хартфордшър, е истинско бедствие.

Графикът за концерта е непоклатим. Той трябва да бъде открит с прелитането на два стари самолета „Спитфайър“ от Втората световна война. Събитията и забавянията от деня сериозно изяждат от времето за саундчек на бандата и когато най-накрая момчетата се качват на сцената, клавиристите на Райт не са в тоналност. Едва ли много от феновете са отразили това, тъй като са били погълнати от мащабността на спектакъла и революционния квадрофоничен звук от сериозното озвучително оборудване на Floyd, но журналистите, които вече злобят, че са били изгонени от бекстейджа, не са толкова опрощаващи. Шоуто започва и завършва с перфектно изпълнение на *The Dark Side of the Moon*, но режютата, които следват, не са никак добри, което не е изненада за никого.

„Първата част беше зле“, заявява Крис Чарлзуърт от „Мелди Мейкър“. „В първите няколко песни имаше проблеми с настройката на инструментите, Роджър Уотърс изпя много фалшиви тонове, а групата като цяло се бяхтеше на сцената без никакъв ентузиазъм за събитието.“ И макар да признава, че нещата са се оправили по-късно, това е просто вял жест. „За съжаление, заключителните две песни отново страдаха заради вокалите на Уотърс и вместо да достигнат невероятния климакс, на който сме свикнали, по-скоро се сринаха.“

Другите ревята отразяват мнението на Чарлзуърт и Pink Floyd замлъкват. Ще минат две години, преди да издадат нов албум и да се качат отново на сцена.

Бандата се завръща отново в студиото и с мъка преборва последните няколко седмици от записите и смесването. Всички са изтощени от турнетата и се нуждаят от поне седмица почивка един от друг. Процесът обаче не приключва със завършването на албума и издаването му в средата на септември, когато постига най-големите първоначални продажби. Момчетата все още не са готови с квадрофоничния микс, десет дни след като са обсъждали и са спорили как да завъртят копчетата, кои бутони да натиснат и кои фазери да използват.

С повече време на разположение, през което да работят – или по-скоро с повече време от последния път, в който са работили заедно, – Pink Floyd имат възможност да издадат албум, който да спаси квадрофоничния формат от забвение. Половин десетилетие след като квадрофоничният звук е наложен като бъдещето на записите и рекламиран до безумие от една индустрия, която смята, че ще е също толкова лесно да го наложи, както е наложила стереото няколко години по-рано, става ясно, че хората, които си купуват музика, не са толкова наивни. Купуването на нов грамофон не е кой знае какво. Но наличието на различни формати предизвиква объркване – четири различни производители налагат четири различни системи на пазара и различните музикални компании избират с коя да работят на случаен

принцип.

Резултатът е истински хаос. Ако човек си купи система, може да слуша само записи, предназначени за нея. Което е чудесно, ако ще се слуша само една банда – квадрофоничният звук на Pink Floyd е създаден на SQ система. Но какво се случва, ако искате да си купите *461 Ocean Boulevard* (който изисква CD-4) на Ерик Клептън и *Pretzel Logic* (QS) на Steely Dan? Три различни албума, три различни настройки. Това е изключително глупаво, затова бандата – докато работи върху ремиксирането на *Wish You Were Here*, – знае, че създава истински музееен експонат.

Pink Floyd насочват вниманието си върху оборудването и подобряването на закупения триетажен параклис на „Британия Роу“ 35, Айлингтън, който първоначално смятат да превърнат в склад, но бързо решават да го използват за музикално студио, последна дума на техниката. Това начинание им струва цяло състояние, но момчетата смятат да намалят разходите си, като отдават студиото под наем на други изпълнители и им разкриват някои от собствените си тайни техники по време на работа.

В началото на 1981-ва, TV Smith's Explorers, бандата на Ти Ви Смит, извайва своя дебют в „Британия Роу“ с помощта на тонрежисьора Ник Грифитс. Смит си спомня: „Помещението, в което записвахме барабаните, беше огромно, с изключително висок таван и навсякъде бяха разположени микрофони, за да улавят естествените реверберации. Не можахме да повярваме какъв масивен барабанен звук постигнахме, когато направихме записите на албума – звучахме като Pink Floyd и Led Zeppelin в едно.“

Желанието на бандата, разбира се, е студиото постоянно да е на нейно разположение, когато изпита нужда да го ползва, независимо дали е ден, или нощ.

БЛЕЕНЕ И БРЪТВЕЖИ

Animals е шедьовърът на Pink Floyd. В същото време е тяхната лебедова песен. Като се има предвид усилената работа по студио „Британия Роу“, записването на албума отнема около десет месеца от 1976-а, макар че от всички албуми досега *Animals* е най-близък по дух до гаражна банда и с манталитет, подобен на онзи от времето на създаването на *Obscured by Clouds*, отколкото на предшестващите го бегемоти. В него липсват дългите и замечтани пасажии, няма ги приспивните части, няма нищо, на което (ако можем да използваме старото клише) да се отпуснеш и да се напушиш.

Греъм Паркър, човек от новата вълна немирници на прог площадката в периода между 1976 и 1977-а, обяснява, че музиката на Pink Floyd е за онези, които, „полегнали в тъмното, си пускат *The Dark Side of the Moon* и когато будилниците спират да дрънчат, стават и веднага си навиват един джойнт“. В *Animals* будилниците дрънчат от началото до края.

Уотърс е в стихията си и иска същото от колегите си. По-късно Ричард Райт признава, че няма участие в композирането на *Animals*, че Уотърс е поел изцяло шурвала, като дори идеите на Гилмор са оставени на заден план. Китаристът е съавтор единствено в *Dogs* – именно той е отговорен за енергичната мелодия, която кара парчето да препуска неумолимо напред, но трябва също така да се отбележи, че песента всъщност е някогашната *You've Got to Be Crazy*, създадена по времето преди албума *Wish You Were Here*, но преработена и преаранжирана. *Sheep*, втората от трите основни песни в тавата, е зачената в същите нещастни времена – тя е свирената по концертите през 1974-та *Raving and Drooling*; в случая отлежаването е за добро.

Animals е агресивен, насилствен и оскърбителен албум. Текстове на Уотърс са войнствени и насочени към най-голямата му цел до момента – човечеството: овцете, които са готови да последват онзи, който води стадото днес, кучетата, които ръмжат и нападат, за да се доберат до върха на купчината, и прасетата, които смятат, че вече са го достигнали и искат всички да правят каквото кажат те.

„Хей, ти, Уайтхаус“, ръмжи Уотърс в *Pigs* и в зависимост от коя страна на Атлантика се намирате, можете да разтълкувате думите му по различен начин – може би пее за британската моралистка Мери Уайтхаус, тръгнала на своя кръстоносен поход, чието сляпо почитане на викторианските ценности я подтиква да атакува всяка медия (предимно телевизията и филмите), която смята за оскърбителна. Възможно е да пее и за Белия дом⁵², който потиска свободното слово и правото на мнение в името на американската външна политика. Във всеки от случаите ножът опира до кокал и сега Уотърс пита овцете дали могат да се надигнат, бълнуващи и лигавещи се, блеещи и мърморещи. Или вековете, в които са били потискани, са ги лишили от всякакво желание за борба?

Нима всичко това е предумишлено? Или е просто забавна случайност? По ирония на съдбата, никой не забелязва и не протестира срещу причисляването на Pink Floyd – от страна на Уотърс – към прасетата на този свят, като използва Двадесет и трети псалм в средата на *Sheep*, за да опише реалността на кланицата, в която живеем, но това не важи за нийоркската пънк поетеса Пати Смит, която адаптира същите свещени редове в кавърверсията на стария хит на Пол Джоунс *Privilege* и получава критики за това. Правилата за прасетата са едни, а за кучетата – други.

Избутването на прасетата в предните редици на едно дистопично общество, каквото описва *Animals*, едва ли работи в полза на концепцията на албума. Романът „Фермата на животните“ от Джордж Оруел прави същите забележки и онези слушатели, които са свикнали да очакват концептуални творби от Pink Floyd, бързо ще стигнат до заключението, че тя е музикална интерпретация на книгата.

Грешка. В интерес на истината *Animals* е по-близък до „1984“ по дух и по начин на предаване; най-лесно е да се каже, че книгата на Оруел е поглед в бъдещето, макар идеята на автора е да коментира настоящето (заглавието „1984“ идва от разместването на последните две цифри на годината, в която е написан романът). Футуристичната гледна точка е просто димна завеса. По същия начин истинските намерения на *Animals* са скрити зад облаци – заблуда, която ни удря с огромна сила, когато най-накрая успеем да прогледнем през еквилибристиката. Това е едно откровение, което е разкрито не чрез писък на ярост, каквато е същността на по-голямата част от албума, а в няколкото минути интроспекция и

спокойствие, налегнали самите животни.

Pigs on the Wing е величествена балада, която Уотърс записва с китариста Сноуи Уайт, посветена (мислено, ако не изречено) на приятелката му, Каролин Кристи – племенница на маркиза на Зетланд и следователно със синя кръв, за разлика от бившата му съпруга Джуди, която е политически червена. Тя работи като асистентка на продуцента Боб Езрин, когато се запознават, и тогава още е омъжена за мениджъра на Grateful Dead Рок Скъли. Сега е бременна с първия син на Уотърс, Хари, и за нея той написва може би най-прочувствената любовна песен, която някога е създавал.

Солото на Уайт в *Pigs on the Wing* е премахнато и песента е разделена на две части, с които албумът започва и свършва. В нея любовниците наблюдават света, който е излязъл от контрол, и се питат кой е най-виновен за настоящото положение – прасетата с техния войнствен морал, кучетата с тяхната нехайна амбиция или овцете, които щастливо се лутат на пасището, безразлични към разразилото се клане дори в момента на бруталната си смърт.

Музиката отговаря на текстовете. В нея няма спокойни моменти, а само напрегнати, няма приятни пасажи – всички акорди са изпълнени с енергия. Още от времето на *Atom Heart Mother* американските радиа разчитат на Pink Floyd да им предложат онези десет-, петнадесет- и двадесетминутни отклонения, по времето на които един диджей може да си почине от работата си зад микрофона. Ако човек погледне времетраенето на песните в албума, веднага разбира, че бандата го е направила отново.

Само че няма нищо, което е подходящо за радиата в *Animals*, няма ги радиофаворитите като *Money*, *Time*, *Wish You Were Here* или дори *One of These Days*. Водещият, който дръзне да включи *Dogs* в програмата си, подлага слушателите си на седемнадесетминутно безмилостно думкане. *Pigs* е пълна с нецензурирани ругатни. *Sheep* е толкова дивашка, че дори ехото от *One of These Days*, което се усеща в откриващата мелодия на клавириите, не може да подготви слушателя за предстоящата експлозия.

* * *

Пънк рокерите чуват, че *Animals* е на път да се появи, но не му обръщат никакво внимание заради всеизвестната стара тениска на Джони Ротън. Старото куче се е погрижило овцете да гледат с презрение на появата на нов албум на Pink Floyd.

Как ли се е смял, когато една вечер през декември 1976-а, по новините е пуснат репортаж, свързан с издаването на новата тава на оядения динозавър – този ден, който всички смятат, че ще е повод за радост, се превръща в истинско бедствие. Огромното надуваемо прасе, което Pink Floyd връзват за един от комините на електроцентралата „Батърси“, за да рекламират *Animals*, се откъсва и полита в сините небеса, като се превръща в заплаха за въздушния трафик и за пияниците, които случайно са погледнали нагоре и са видели дванадесетметровото дебело прасе да се носи над главите им.

Но дали това наистина е бедствие? Ако този фал не се беше случил, събитието нямаше да получи повече от няколко секунди телевизионно време, в което новинарите да се посмеят на свинската атракция. Вместо това бягството на прасето и последвалият лов запълват голяма част от най-гледаното време, сякаш целият албум е бил пуснат на всеослушание, и когато прасчо се приземява в нивата на някакъв фермер на тридесет километра от началната си точка, цялата тази история е като един голям хит сингъл.

Това не може да се направи чрез оптическа измама.

* * *

Не всеки, заразен с пънк вируса, който вилнее във Великобритания през 1976 и 1977-а, е имунизиран от очарованието на *Animals*. Водещият Джон Пил, единственият британски радиодиджей по онова време, който ще даде ефирно време на албума, излъчва цялата тава на 20 януари и няма никакви угризения за това. За него музиката е много по-важна от модите и затова печели британската награда за „Най-добър диджей“ година след година. (Дванадесет месеца по-късно, през 1978-а, дава почти същото ефирно време на дебютния солов албум на Дейвид Гилмор в едно предаване, в което се пуска предимно реге и пънк.)

Журналистът Ангъс Маккинън, който пише за отявленото пънк партизанско списание „Ню Мюзикъл Експрес“, описва *Animals* като „един от най-екстремните, безмилостни, опустошителни и отявлено иконоборчески музикални творби, предоставени на публиката от тази страна на слънцето“ – сантименти, които читателите са свикнали да четат за родоначалниците на пънка Velvet Underground, The Stooges и The MC5.

Очаквания и реалност обаче са две много различни създания и след като пънк бандите доказват, че не са толкова добри в музиката, колкото в риториката (с изключение на споменатата по-горе света троица), твърдението, че Pink Floyd не само са равни, но и не са предпочитани пред пънка, е малко пресилено дори за най-върлите поддръжници на този стил.

Декември 1976-а, едва началото на пънка, The Damned и The Pistols са пуснали само по един сингъл, както и The Vibrators и The Buzzcocks. Нюйоркският контингент е малко по-напред с материала, благодарение на The Ramones и Пати Смит, които са се запътили или вече се радват на втори албум, но като цяло, исторически погледнато, пънк рокът е новородено, снимано от всички, докопали се до родилното, но все още не може нито да ходи, нито да говори. Само бръщолевы шумно и издава неприятни звуци и миризми отпред и отзад.

Въпреки всичко Pink Floyd виждат какво се случва около тях и подготвят пускането на *Animals* подобаващо. Лондонският дом на летящото прасе е оставен настрана и вниманието е насочено към Европа и Америка, където прасетата и кучетата на музикалната преса все още не са залитнали толкова много заради овцете, които ги четат. На 23 януари в Дортмунд, Германия, започва турнето „Pink Floyd от плът и кръв“. То обикаля континента около месец и почти не обръща внимание на родината на бандата, освен четири нощи на мегастадиона „Уембли Пул“ в средата на март и три нощи в малко по-задушевната „Бингли Хол“ в Стафорд две седмици по-късно. След това групата се насочва към Америка за турне, което започва в Маями на 22 април и не спира, докато не достига Монреал в началото на юли.

Но какво турне само. Предишните изяви на Pink Floyd са определяни като спектакли, и то напълно заслужено – визуално изобилие от светлини и лазери, филмови клипове и слайдове, и разбира се, двата великолепни самолета „Спитфайър“, които прелитат на фестивала „Небуърт“. Този път летящото прасе е в основата на изпълнението (оригиналната идея на Уотърс включва летящи кучета и овце), но то не е просто някакво си летящо прасе. С очи прожектори, прасчо кръжи застрашително над публиката – огромно чудовище, което се издига от пушека, задушил сградата, за да фиксира със свинските си очи феновете и да ги прикове към местата им. Бандата, която е подсилена от китариста Сноуи Уайт и

саксофониста Дик Пари, хвърля жлъчта на Уотърс във всички посоки. Дори звуците от селския двор са в квадрофоничен формат.

Както винаги, концертът е разделен на две части, но този път няма място за непознати песни или неиздаден материал; призракът на *Winter Tour 74* все още витае злокобно над Pink Floyd. Вместо това пълният с адреналин *Animals* поглъща цялата първа част от представлението, а един груб и доста яростен *Wish You Were Here* втората, преди да дойде време за биса, който се състои от *Money* или *Us and Them*. (Освен един път, в който изпълняват *Careful with That Axe, Eugene*.)

С око за детайлите, което определено ни напомня за архитектурното му образование, Уотърс режисира музиката до ента степен, като включва метроном, за да се увери, че музикантите никога няма да излязат от ритъм с филмите и налага стриктна дисциплина сред екипа по ефектите, като определя точните моменти, в които да бъде пуснат пушекът и точното му количество.

Не всяка вечер обаче минава по план. Тъй като нищо не се оставя на случайността, се оказва, че случайността е най-големият враг на бандата. Като една нощ във Франкфурт, когато пушекът е толкова гъст, че публиката започва да хвърля бутилки на сцената... ако въобще може да се ориентира къде е тя. Като някои изяви, по времето на които един от музикантите или метрономът излизат от ритъм (Уотърс носи слушалки на сцената по време на много от концертите, за да се увери, че самият той няма да стори това) или пък случаите, в които Уотърс се вторачва прехласнат в публиката и ги приканва да реагират хладно и механично, каквото е настроението на сцената.

Това е като лекция за контраста.

Уотърс мрази огромните, бездушни стадиони, на които Pink Floyd трябва да свирят заради амбициите си, макар самият той да определя тези амбиции.

Уотърс мрази безрезервното обожание, което струи от погледите на първите няколко реда от публиката, като в същото време ненавижда факта, че в една толкова огромна сграда половината от присъстващите са дошли единствено за да бъдат част от събитието, защото техните приятели са решили да дойдат и те са ги последвали или заради бирата и възможността да размахват солети във въздуха.

Уотърс все още не може да успокои неприязънта си към машината за правене на пари, в която между другото участва и от която се възползва. Той се придвижва с хеликоптер до всеки концерт (останалите от бандата пътуват с лимузина), а бюджетът за всяко парти преди и след концертите е на стойност, равняваща се на бюджета на повечето домакинства за цяла година.

Турнето става още по-грозно. Към бандата се присъединяват съпругата на Гилмор, Джинджър, и новата съпруга на Роджър, Каролин, и Райт започва да мърмори, че никой не иска да е в стаята, „когато двойката [семейство Уотърс] се развихри“. Сравнена със семейство Гилмор, Каролин изглежда напълно не на място – тя е аристократка в компанията на мръсни рокендрол отрепки. Горедолу по същото време, по което Pink Floyd е на турне, The Rolling Stones предизвикват неодобрителни заглавия в Канада, когато съпругата на политика Пиер Трюдо, Маргарет, става постоянен посетител в техния хотел. Това лепва прякора на Каролин „Маргарет“.

Във Филадельфия Уотърс страда от непоносими стомашни болки и докторът му твърди, че

има хранително натравяне. Дадени са му три успокоителни и всички очакват да се качи на сцената и да си свърши работата; по-късно научава, че има хепатит.

Уотърс си създава странен ритуал. Всяка вечер, докато свирят *Pigs*, извиква някакъв номер... тази вечер е „двадесет и първи“, утре е „двадесет и втори“, а на следващата вечер „двадесет и трети“. Той просто брои концертите от това турне. И всяка вечер сякаш излайва номера все по-раздразнен и по-разгневен.

Тридесет и трети, тридесет и четвърти, тридесет и пети... Една вечер Уотърс се опитва да разговаря със Стив О'Рурк и да му обясни колко е нещастен. О'Рурк го изслушва и му напомня за приходите от последния концерт.

Тридесет и девети, четиридесети, четиридесет и първи... Друга вечер в Ню Йорк, Уотърс се разгневява толкова много от непрестанните фойерверки (тъй като следващият ден е 4 юли, пиротехниката е на ниво), че нарежда на публиката „или да млъкне, или да си го начука“. Разбира се, тя не прави нито едно от двете неща, но останалата част от шоуто продължава в неспокойна обстановка – бандата свири някак си вяло, а публиката не може да изпита удоволствието, за което е дошла.

Петдесети и най-накрая петдесет и първи, последната нощ в Монреал и свалянето на оковите на Уотърс. Едно хлапе от публиката, тийнейджър, който не е извършил никакво друго престъпление, освен да демонстрира колко много се наслаждава на шоуто, и който призовава бандата да изсвири *Careful with That Axe Eugene*, привлича вниманието на басиста. Колкото повече го гледа, толкова повече нараства ненавистта му.

Уотърс започва да свири единствено за момчето, като улавя погледа му и започва да го играе рок звезда. Хлапето се понася в този чудодееен танц и отвърща на играта на своя герой. Докато не идва времето за отмъщение. Уотърс се навежда напред, като нито за миг не отделя очи от фена си, и се изплюва в лицето му.

Това е нощта, в която Гилмор напуска сцената в края на сета и не се връща за биса. Това е нощта, в която бандата излиза на бис с бавна блус мелодия, която продължава дори когато екипът започва да събира техниката и членовете на групата слизат от сцената, но свършва едва когато вече няма никой, пред когото да свирят. Това е също така нощта, в която Уотърс взема решение, което ще промени Pink Floyd и кариерата му завинаги.

Зад сцената двамата с О'Рурк се съдърпват – нищо сериозно, но се налага басистът да бъде отведен в болница, след като се опитва да ритне мениджъра си, но вместо него уцелва нещо твърдо. С течаща от раната на крака му кръв, Уотърс се качва в лимузината си с Каролин от едната му страна и работодателя ѝ, Боб Езрин, от другата. Докато се отдалечават от Олимпийския стадион, той споделя на спътниците си какво му се върти в главата.

Pink Floyd, както публиката им вече е наясно, както и хлапето с плюнката на суперзвезда върху лицето си вече е наясно, е дотук. Време е машината да бъде зарязана. Време е фасът да бъде смачкан.

Преди девет години – девет години и три месеца, ако трябва да бъдем точни, – Сид Барет напуска Pink Floyd и изгражда стена около себе си. Сега е време Уотърс да направи същото и независимо дали колегите му ще бъдат против плановете му (а той няма никакво съмнение, че ще бъдат), определено знае какво прави.

The Wall ще е първият солов албум на Роджър Уотърс.

Просто още не го е казал на бандата.

Отдавна отлежаващата (да не кажа отдавна чаканата) опера *Ça Ira* най-накрая е издадена през септември 2006-а. Минали са четири години, откакто увертюрата ѝ е изнесена на сцената на „Роял Албърт Хол“ по време на благотворителен концерт на „Кънтрисайд Алайънс“, две години, откакто петнадесетминутен откъс на завършения запис е пуснат, когато Малта е приета в Европейския съюз на 1 май 2004-та, и две години след кончината на композитора ѝ Етиен Рода-Гил, споминал се в края на същия месец. Това е дълго чаканият повод, необходим на Уотърс да включи на скорост и да направи всичко, за да издаде операта.

Самият той няма да играе някаква активна роля в записите, освен като копродуцент, заедно с филмовия композитор Пол Уентуърт (двойката си е партнирала и в други хорони и оркестрални аранжimenti). Наети са певци – Инг Хуанг – сопрано, Пол Гроувс – тенор и Брин Търфел – баритон. Сесиите са документирани от режисьора на „На живо в Помпей“ Ейдриън Мабен. На 17 ноември *Ça Ira* получава официална премиера в Рим пред избрана публика.

Това е една драматична нощ, която е високо оценена от критиците и силно аплодирана на следващата вечер, когато отново е поставена на сцена. И други рок музиканти са се впусkali в бурния океан на операта в миналото, като най-известният от тях е бийтълсът Пол Маккартни, но бързо са били зашлевявани от критиците за високомерието си. Уотърс е лишен от подобно наказание. Защо ли? Защото *Ça Ira* наистина е много добра.

Над цялата вечер тегне само един малък облак.

Премиерата на операта съвпада с въвеждането на Pink Floyd в Залата на славата на рокендрола в Лондон. Няма никакво съмнение къде ще прекара вечерта Уотърс, но все пак присъства на церемонията чрез видеовръзка и всеки, който търси знаци, че Live 8 не е излекувал всички стари рани, ще бъде възнаграден от отговора на Уотърс към посвещението на Гилмор на Роджър, Сид и „всички пътници в това приказно приключение“.

„Признавам, че никога не съм се чувствал като пътник“, отвръща басистът.

Никой не смята това и за Сид Барет, но в петък, на 7 юли 2006-а, той най-накрая слиза от въртележката. От няколко години има проблеми със здравето и наскоро е влязъл в болницата в Кеймбридж, където някога е работил собственият му баща. Смъртта му изненадва мнозина, но не шокира почти никого и възпламенява една цяла нова индустрия от мемоари, биографии, трибюти и, вероятно погрешни интерпретации за личността му. Можем само да се надяваме, че „щурчото“ продължава да се смее⁵³.

Pink Floyd са по-разделени от всякога и доказателство за това е следващият солов албум на Дейвид Гилмор, *On an Island* от 2006, в който единствен Ричард Райт от всичките му колеги е поканен като гост музикант, заедно с Дик Пари, Джон Карин и китариста на Roxу Music Фил Манзанера. Сетът за турнето е пълен с рядко изнасяни на сцена епоси на Pink Floyd като *Fat Old Sun*, *Wot's . . . uh the Deal*, истинския маратон *Echoes* и така нататък. Ник Мейсън е сред гостите на сцената в Лондон, но след като Дейвид Боуи, Дейвид Кросби и Греъм Наш вече са били на нея, само най-закоравелите фенове на Pink Floyd са особено въодушевени от краткия реюниън за две песни на бандата от времето на *Division Bell*.

Междувременно Роджър Уотърс се премества както физически, така и емоционално. Той започва да се чувства изключително неудобно в една Великобритания, която минава

границите дори на определението от известната телевизионна драма „Фантоми“ на правителство на „кадифен фашизъм“; тя е място, където видеонаблюдението следи дали се спазва забраната за пушене (нещо, което ще накара Майк Олдфийлд също да напусне тези брегове, като се оплаква на всеослушание от това „частно училище Великобритания“), непълнолетните престъпници са наричани „антисоциални отклонения“, което бързо се превръща в повод за гордост сред титулуваните, а градовете на страната са станали гротескови витрини на надути архитекти и хищни търговски вериги. Най-накрая Уотърс се пречупва, когато действащото лейбъристка правителство на Тони Блеър забранява лова.

Не че самият той е ловец (в интерес на истината от дълги години е отявлен защитник на животните), но защото законопроекът разделя нацията, като за пореден път държавата се отнася фашистки и не се интересува нито от мнението на хората, нито от начина им на живот. В същото време става пределно ясно, че единствената цел е разделението между класите да стане още по-отчетливо – нещо, което миналото правителство се е опитало да промени.

В очите на медиите, „Кънтрисайд Алайънс“, най-гласовитият опонент на законопроекта, е сключил странно приятелство с Другаря Уотърс, който някога е критикувал лордове и видни личности за страстта им да ловят и разкъсват лисици с помощта на своите кучета.

Но не само това е причината Уотърс да напусне земите, които винаги е обичал. Просто Великобритания вече не е Великобритания. Историята, културата и традициите вече не струват нищо повече от онова, което хищният бизнесмен може да извлече от тях. Когато един музикант не може да подпише творбата си за някой фен, без тя да се появи в eBay на следващия ден, този музикант осъзнава, че правилата на играта са се променили завинаги – това е причината Уотърс да не дава автографи на почитателите си. Вече има предостатъчно малки частички от него в продажба и няма нужда да добавя нови към купчината.

Уотърс напуска Великобритания, премества се в дома на новата си партньорка Лори Дърнинг в Хамптънс в Лонг Айлънд и веднага се захваща да критикува новите си сънародници с нова песен – *Leaving Beirut*, – добавена в сета на турнето *In the Flesh*, което се връща отново на път (като този път се върти около изпълнение на целия албум *The Dark Side of the Moon*), и остро осъжда онова, което американските политици наричат „оправдана война“ в едни времена, в които държавниците се опитват по какви ли не начини да обяснят военните си действия в Ирак.

Към групата се присъединява нов китарист. Дейв Килминстър доскоро е бил в реформираната банда Nice на Кийт Емерсън (замествайки оригиналния китарист Дейвид О'Лист, който е бил в състава по време на британско турне с Pink Floyd през 1967-а) и на шега признава, че е от онзи огромен легион от музикални фенове, които знаят как звучи музиката на Floyd, но нямат представа кои са музикантите зад нея.

Нямах представа кой е Роджър! Но след като мениджърът ми ми обясни, се свързах с Анди Феърюедър и бях помолен да запиша няколко парчета на Floyd. Не бях особено развълнуван по време на прослушването, защото това не е музиката, с която съм израснал... а и беше много рано сутринта. Започнах обаче бавно да осъзнавам важността на ситуацията и си помислих: „Това може да е доста голямо.“

Може. Но първо трябва да се справи с едно абсолютно катастрофално прослушване. Първо, акустичната ми китара отказа. Техникът усня да я оправи и засвирихме *Wish*

You Were Here. Бях се потрудил доста над трудните сола, но постъпих глупаво, като забравих да ги взема с мен!! Ха-ха... какъв идиот!! Последва Money... чувствах се доста по-уверен за нея, защото бях извадил партиите на трите ритъм китари и всички сола. [И тогава] Роджър ме попита: „Знаеш ли текста?“ Не бях разбрал, че искат и да пея!!! Продължих да се мъча в опити да чета, да пея и да свиря синкопираната китара едновременно... какъв кошмар...

Килминстър се прибира у дома убеден, че всичко е приключило, но получава обаждане, че е одобрен. Насрочени са репетиции, където го очакват още изненади.

Предполагах, че Анди или Сноуи [Уайт] ще поемат повечето (ако не всички) сола, но те продължаваха ли, продължаваха да ми ги дават всичките на мен!! Разбира се, нямах нищо против... докато не осъзнах, че си е голямо изпитание и стрес да се свирят тези части, тъй като всички знаят как трябва да звучат и ще е повече от очевидно, когато допуснеш грешка!

Килминстър се справя с всичко и не само впечатлява Уотърс, но също така задоволява публиката, която очаква само най-доброто.

Просто се отнесох към материала (и към бандата) с уважението, което заслужава, и се опитах да изсвиря всички партии възможно най-сходно с оригиналите от записите. Нито за миг не ми доскуча, защото постоянно се опитвах да подобрявам изпълненията си всяка вечер... не само звученето на китарата и ефектите ми, но също така нюансите като вибрато, синхрон и така нататък.

Роджър е същият, постоянно се опитва да подобрява представленията. След всеки концерт гледа видеозаписите и по време на следващия саундчек идва със списък с неща, върху които иска да поработим. Той е перфекционист.

Макар турнето на Уотърс да е в разгара си и да жъне голям успех, слухове за събирането на Pink Floyd не липсват. Осъществяването им обаче е също толкова сериозно, колкото обещанията на Уотърс за следващ самостоятелен рок албум, а именно концептуална творба за роден на Балканите нийоркски таксиметров шофьор. Единственият нов запис от края на първото десетилетие на новия век, без да броим *Ça Ira*, е един сингъл, който може да се свали единствено от интернет – *Hello (I Love You)* е записана за саундтрака на фантастичния филм „Последният гост от бъдещето“ и също като него едва ли ще накара някого да се върне повторно към нея.

Треската за събиране отново е във вихъра си по време на подготовката на концертите от Live Earth през юни 2008-а – седем концерта на седем континента, които да привлекат вниманието на хората към опасностите от глобалното затопляне. Независимо от безбройните отричания, че събиране на Pink Floyd няма да има, всички очакват да видят бандата, след като научават, че Уотърс ще участва в концерта в Северна Америка на стадиона на „Джайънтс“ в Ню Джърси. Концертът обаче минава, а на сцената няма и помен от колегите му. Само три месеца по-късно става ясно, че реюниън на Pink Floyd вече не е възможен. Ричард Райт умира на 14 септември 2008-а, след кратка борба с рака.

Това е една голяма и разтърсваща загуба.

Въпреки всичките му различия с Уотърс през последните няколко години в Pink Floyd, музикалният талант на Райт е изключителен и той винаги е тикал музиката на бандата напред към върховете, които в крайна сметка достига. *Summer '68* от албума *Atom Heart*

Mother си остава любима негова композиция, макар най-известното му парче да е *The Great Gig in the Sky* – най-емоционалният момент в целия *The Dark Side of the Moon*. Също така написва в съавторство (с Уотърс) *Us and Them* от същия албум, макар възможността за подобни последващи колаборации бързо да се изпарява, след като басистът затяга хватката си около композирането в Pink Floyd – нещо, което задушаваше и предизвикваше търкания в бандата, вместо да помага.

След като започва солова кариера през 1978-а с издаването на недооценения *Wet Dream*, Райт сформира нова банда на име Zee, заедно с Дейв Харис от Fashion. Zee издават един албум, *Identity*, преди Райт да бъде поканен да се присъедини към Мейсън и Гилмор в Pink Floyd, след напускането на Уотърс през 1985-а. Райт издава и втори солов албум през 1996-а, озаглавен *Broken China* – съставен, както твърди Тим Ренуик, от „поредица от много приятни записи. Рик винаги е бил много добродушен човек (макар и малко объркан на моменти), който е преживял доста лоши мигове заради Роджър и впоследствие е уволнен от бандата, тъй като не осигурява достатъчно идеи за нея. Мисля, че се наслаждаваше на живота малко повече от необходимото!“

Десетилетие по-късно, след Live 8, реюниънът на Райт с Гилмор не само води до създаването на албума *On an Island*, но също така и на двете последващи DVD-та – *Remember That Night* и *Live in Gdansk*. И двете шоуа са феноменални, но по-важното е, че са пример до какво може да доведе присъствието на един невероятен музикант на сцената. Със смъртта на Райт идва краят на непрестанните спекулации, че Pink Floyd могат да се съберат един ден и да тръгнат отново на турне, а една от най-монументалните глави в историята на рока най-накрая приключва.

Краят на времето не е просто абстрактна концепция в прастара песен. Райт е на шестдесет и пет, когато умира, на същата възраст като Уотърс. Ник Мейсън е на шестдесет и четири; Дейвид Гилмор е на шестдесет и две. Все възрасти, които някога са се стрували невъзможни за един действащ рокендрол музикант, но които мнозина от тях вече са достигнали, че и минали. Как се смяха хората, когато Пол Маккартни наистина откри какво е „да си на шестдесет и четири“. Как се подсмиваха, когато Мик Джагър достигна пенсионна възраст, и как поглеждаха назад към статиите в списанията, които предполагаха, че Кийт Ричардс вероятно е звездата, която ще умре най-скоро, около тридесет години преди падането му от кокосовия орех, който можеше да сбъдне това предсказание.

Боб Дилън става на седемдесет през 2010-а, а в същата година Пийт Таунсенд става на шестдесет и пет. Дейвид Боуи претърпя почти фатален сърдечен удар, преди да достигне шестдесетте, и що се отнася до концерти и записи, прекара следващото десетилетие в мълчание⁵⁴. Цяло поколение от икони от шестдесетте и седемдесетте години влизат в шестдесетте и седемдесетте си години и първата им публика също клони към залеза, като преживява текста на *Time* от *The Dark Side of the Moon* и се надява да е жива, за да види как албумът достига същата възраст; публика, която „изпада в мълчаливо отчаяние“ заради безбройното преиздаване на този албум, който е саундтрак – както преносно, така и буквално – на повече животи, отколкото което и да е произведение на изкуството през последните сто години.

Такава е и идеята на Роджър Уотърс за ексхумацията на този цикъл от песни за турнето му през 2006-а. Възможно е, като познавам чувството за ирония на Уотърс, това да е причината

да избере сина си Хари като заместник на клавириста Джон Карин в групата си – така винаги, когато излезе на сцена, ще му се напомня, че остарява. Такова е също и впечатлението на публиката, когато се прибира у дома след това събитие. В залата, на своите места за няколко стотин долара, те имат привилегията да гледат изпълнението на целия албум от човека, който го е създал и до голяма степен го е композирал – това е повод за празнуване, това е чудна вечер, изумителна, дори възхитителна.

Но след това, когато тълпите се разотиват, прибират се по домовете си и отново се сблъскват със сметките и кредитите си, кой няма да се обърне към спомените си и първия път, в който е чул албума? Или първия път, когато е гледал Pink Floyd и е платил само няколко долара за това? Или в случая на един човек, първия път, в който е осъзнал, че в двете песни, които е написал в студиото, докато бандата е довършвала албума *Meddle*, се крият семената на следващия албум на Pink Floyd?

Старите врати са широко отворени. Подготвят се нови издания на *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here* и *The Wall*, като всяко от тях представя оригиналния албум с най-добро качество, след което го допълва с достатъчно бонус материали, които могат да задоволят и най-алчните – нормално издание с един диск за повечето слушатели, Experience издание от два диска за по-любопитните и Immersion издание, което по размери прилича на телефонен указател, за феновете, които искат демотата, отпадналия материал, първите миксове и концертните изпълнения.

И трите издания са в много красива опаковка и са придружени от книжки и подаръци. Човек може да се чуди до края на света каква е ползата от топчетата за игра във всяко от Immersion изданията, или пък кога ще има подходящо събитие, на което да се носи коприненият шал. Материалите за четене обаче са в изобилие, както и видео- и аудиосъдържанието. Те дотолкова поглъщат слушателя, че пускането на всеки от албумите е сходно с преживяването от някогашното им първо слушане. Неизползван микс на *The Dark Side of the Moon*. Концертно изпълнение от времето на *Wish You Were Here*, което е в основата на албума *Animals*. Реликви от зарязания проект *Household Objects* и отпадналите партии на Стефан Грапели от песента *Wish You Were Here*. Първото изпълнение на живо на *The Dark Side of the Moon* и едно от последните изпълнения на *The Wall*. Филмите, които вървят по време на концертите. По непотвърдени слухове се очаква още албуми от каталога на Pink Floyd да бъдат преиздадени.

Колекция от времето на Сид Барет, която най-накрая да спаси от забвение отпадналите материали, които вече сме чували по пиратските издания, и онези, за които само се носят слухове, че съществуват. Луксозно ново издание на *Meddle*, вероятно с демо на песента *Seamus*. Нов поглед над сесиите на *Animals* и пълна дисекция на *Atom Heart Mother*. Ранните очерци на Pink Floyd върху *The Pros and Cons of Hitch Hiking* и крайният резултат, в който се превръщат.

Толкова много скъпоценни камъни, толкова много обещания и толкова много великолепна музика. А междувременно се случват още неща.

След толкова много години на спекулации и фалшиви обещания, на хоризонта се задава нов солов албум на Роджър Уотърс. В края на 2012-а, самият той заявява, че е озаглавен *Heartland*, но настоява, че много неща могат да се променят между този момент и момента на завършването⁵⁵. „Не съм сигурен как ще се казва. Но ще ви кажа как започва... започва с:

„Ако бях Бог...“.

Идеята зад сюжета (поредната концептуална творба, разбира се) идва от „друга песен, която написах преди около петнадесет години, или може би дори повече... за... един много, много лош филм на име „Михаил“, който се разказваше за ангел. Твърдо решен съм да направя още един албум. Мисля, че тази нова песен може да е моят шанс да го сторя. Тя е крайъгълният камък и основната идея около която да насоча новата творба. Знаете, че това е една от обсеиите ми – обсебен съм от религиозния екстремизъм, който е една от най-големите злини в живота ни“.

Уотърс прави своя актьорски дебют в Ню Йорк, като изиграва ролята на Гари Гуджър⁵⁶ в документалната пиеса „Оправданите“ в края на ноември и е гост на двата концерта „Дом за героите“ в помощ на служители на реда инвалиди.

Също така е на борда на благотворителния концерт „121212“ на „Фондация Робин Худ“ за пострадалите от урагана Санди, състоял се на 12 декември 2012-а – само няколко седмици след една от най-опустошителните бури, вилнели на североизточните брегове на САЩ.

Неговото присъствие там, както и на много други (някои от които The Stones, The Who, Ерик Клептън, Брус Спрингстийн), е напълно засенчено от нелепия „реюниън“ на Nirvana, в който Пол Маккартни замества Кърт Кобейн и така член от групата The Germs е в една банда с бийтълс. Само че *Another Brick in the Wall*, *Money* и *Us and Them* озаряват „Медисън Скуеър Гардън“ със спомени, а за финал е изпълнението на *Comfortably Numb*, заедно с Еди Ведър, което да сложи край на краткия сет.

Дейв Килминстър се изказва за всички участници в бандата:

КАКВА НЕВЕРОЯТНА ВЕЧЕР!!! КАКЪВ НЕВЕРОЯТЕН СЪСТАВ!!! ЗА МЕН БЕШЕ ОГРОМНА ЧЕСТ ДА СЪМ ЧАСТ ОТ ПОДОБНО ИСТОРИЧЕСКО СЪБИТИЕ. ЩАСТЛИВ СЪМ, ЧЕ УСПЯХ ДА ПОМОГНА НА ЖЕРТВИТЕ ПО НЯКАКЪВ НАЧИН.

НАПРЕЖЕНИЕТО БЕШЕ ГОЛЯМО. ЗРИТЕЛИТЕ В ИНТЕРНЕТ НАБРОЯВАХА ОКОЛО ДВА МИЛИАРДА, А И ЗНАЕХ, ЧЕ ИЗПЪЛНЕНИЕТО Е ПУСНАТО ЗА ПРЕДВАРИТЕЛНА ПРОДАЖБА В iTunes, ТАКА ЧЕ НИКАК НЕ МИ СЕ ИСКАШЕ ДА СЕ ИЗДЪНЯ ИЛИ ДА НЕ ОПРАВДАЯ НЕЧИИ ОЧАКВАНИЯ. ЗА ЩАСТИЕ, ВСИЧКО МИНА МНОГО ДОБРЕ И СЪМ СРАВНИТЕЛНО ДОВОЛЕН ОТ СЕБЕ СИ. В ИНТЕРЕС НА ИСТИНАТА ВСИЧКИ, КОИТО ГЛЕДАХ ТАЗИ ВЕЧЕР, БЯХА ЧУДЕСНИ!!! А И СЪБРАХМЕ НАД ТРИДЕСЕТ И ШЕСТ МИЛИОНА ДОЛАРА!

По-късно някои ревята ще обвинят Уотърс, че използва едни и същи хитове за всяко подобно събитие (ревизираното заглавие *Another Brick in the Atlantic Wall* / „Поредната тухла в Атлантическата стена“ няма да ги заблуди), както и други изпълнители (Спрингстийн, Били Джоуел), които също разчитат на песни, които могат да бъдат „свързани“ с мероприятиято, но той просто следва обичайния си сценарий. Вероятно е забравил, че всяка от най-добрите песни за тази нощ ще е по-дълга от целия му сет. Вероятно не обръща внимание и на мяукането на вокалиста на Pearl Jam Еди Ведър в песента *Comfortably Numb*. Но щом Пол Маккартни замества Кърт Кобейн в Nirvana, хората започват да се чудят кой замества Ведър.

Уотърс е изключително активен в края на годината, което е изненада за всички. Той е на път да завърши последната част от друго турне, което поставя *The Wall* на сцена в цялата му прелест, като в същото време преоткрива старото си послание в една по-голяма вселена, разкъсвана от рецесии, възмущение и политическа демагогия или иначе казано, тухлите, които трябва да бъдат съборени.

Успехът от пресъздаването на *The Dark Side of the Moon* е източникът на вдъхновение за новото турне, както и развитието на модерните технологии, които ще позволят още по-добро

и ефективно представление. Оригиналният екип – Скарф, разбира се, отговорникът по декорите Майк Фишър и тур режисьорът Андрю Зук – са повикани отново, но старият сюжет е обновен напълно.

„Когато създавах албума, той се отнасяше предимно за мен и малко за Сид Барет, но в основата му беше страхът. Страхът те кара да се държиш отбранително, а когато го правиш, започваш да строиш укрепления, които приличат на стена.“ Страхът продължава да е основната тема, но естеството на нещата, от които се страхуваме, драматично се е променило. „Контролирани сме от сили, които ни казват, че трябва да се браним от злите, които са ей там, които според тях са различни от нас и трябва да се страхуваме от тях.“

След три години по пътищата, с концерти през лятото и есента на 2013-а, които се равняват на обща стойност 50 милиона долара, този последен спектакъл на Уотърс е обявен за най-грандиозния, най-комплексния и най-скъпия, изнасян някога на сцена, и един от най-посещаваните.

Няма значение, че гласът му е бледа сянка на не толкова убедителните му някогашни вокални способности, нито пък възрастта и съпътстващите я проблеми със слуха могат да му попречат да прави онова, на което е способен. На шестдесет и девет години [57](#), с планирани турнета дори и след като мине седемдесетте, Роджър Уотърс си остава един истински спектакъл и повече от 1.5 милиона чифта очи са го гледали по време на турнето му в Южна Америка през 2012-а.

От всички важни неща, споменати в тази книга, има едно, на което трябва да се обърне специално внимание, и то е, че времето не е само крадец, но и лечител.

На 12 май 2011-а, по време на концерта в онази долна, подобна на цирей палатка, която лондончани наричат „O2 Арена“, на сцената се появява още една фигура, за да подкрепи изпълнението на *Comfortably Numb*. Дейвид Гилмор дори не е обявен, преди целият екран да избухне в спонтанни красиви картини, а вечерта още не е свършила. По-късно, за *Outside the Wall*, на сцената се появява втора фигура и се насочва към барабаните, които като по чудо са били освободени, докато светлините са били насочени някъде другаде. Ник Мейсън.

Pink Floyd никога няма да се съберат отново, отминалото време свидетелства за това. Но също като The Who, които са отново на път без Кийт Мун и Джон Ентуисъл, или The Sensational Alex Harvey Band без Алекс, който да им казва, че са страхотни, или дори Pink Floyd без Сид Барет и Роджър Уотърс в своите запазени ъгли, понякога не присъствието на всички правилни играчи е от значение. А съществуването на правилния начин на мислене и разположение на духа.

Тримата живи членове на Pink Floyd може никога вече да не се съберат. Тяхното семейство бързо се смалява след смъртта на Браян Морисън през септември 2008-а и Сторм Торгерсон през април 2013-а. Но по време на техния реюниън в Лондон през онази вечер, годините се превъртат бързо назад към дните, когато Floyd са четирима с един незабравим пети член, когато последният звънец още не е ударил и никой не си е изгубил разума, когато летящите прасета се реят и лудите диаманти продължават да блестят.

И Роджър Уотърс още не е започнал работа по първия си солов албум.

Който ще събори стената!

ДИСКОГРАФИЯ

PINK FLOYD

The Piper at the Gates of Dawn

5 август, 1967

Astronomy Domine / Lucifer Sam / Matilda Mother / Flaming / Pow R Toc H / Take Up Thy Stethoscope and Walk / Interstellar Overdrive / The Gnome / Chapter 24 / Scarecrow / Bike

A Saucerful of Secrets

29 юни, 1968

Let There Be More Light / Remember a Day / Set the Controls For the Heart of the Sun / Corporal Clegg / A Saucerful of Secrets (Something Else / Syncopated Pandemonium / Storm Signal / Celestial Voices) / See Saw / Jugband Blues

More

13 юни, 1969

Cirrus Minor / The Nile Song / Crying Song / Up the Khyber / Green Is the Colour / Cymbaline / Party Sequence / Main Theme / Ibiza Bar / More Blues / Quicksilver / A Spanish Piece / Dramatic Theme

Ummagumma

25 октомври, 1969

Astronomy Domine / Careful with That Axe, Eugene / Set the Controls for the Heart of the Sun / A Saucerful of Secrets / Richard Wright: Sisyphus (Parts 1-4) / Roger Waters: Grantchester Meadows / Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict / David Gilmour: The Narrow Way (Parts 1-3) / Nick Mason: The Grand Vizier's Garden Party (Entrance / Entertainment / Exit)

Zabriskie Point – саундтрак

30 май, 1970

Преиздаден през 1997-а като двоен компакт диск с някои неиздавани песни

Heart Beat, Pig Meat (Pink Floyd) / Brother Mary (David Lindley) / Dark Star (Jerry Garcia) / Crumbling Land (Pink Floyd) / Tennessee Waltz (Pee Wee King) / Sugar Babe (Jesse Colin Young) / Love Scene (Jerry Garcia) / I Wish I Was a Single Girl Again / Mickey's Tune (David Lindley) / Dance of Death (John Fahey) / Come in Number 51, Your Time Is Up (Pink Floyd) / Love Scene Improvisations (Jerry Garcia) / Country Song (Pink Floyd) / Unknown Song (Pink Floyd) / Love Scene (Pink Floyd) / Love Scene (Pink Floyd)

Atom Heart Mother

10 октомври, 1970

Atom Heart Mother (Father's Shout / Breast Milky / Mother Fore / Funky Dung / Mind Your Throats Please / Remergence) / If / Summer '68 / Fat Old Sun / Alan's Psychedelic Breakfast (Rise and Shine / Sunny Side Up / Morning Glory)

ROGER WATERS AND RON GEESIN

Music from The Body

28 ноември, 1970

Our Song / Sea Shell and Stone / Red Stuff Writhe / A Gentle Breeze Blew Through Life / Lick Your Partners / Bridge Passage for Three Plastic Teeth / Chain of Life / The Womb Bit / Embryo Thought / March Past of the Embryos / More Than Seven Dwarfs in Penis-Land / Dance of the Red Corpuscles / Body Transport / Hand Dance – Full Evening Dress / Breathe / Old Folks Ascension / Bedtime-Dream-Chine / Piddle in Perspex / Embryonic Womb-Walk / Mrs. Throat Goes Walking / Sea Shell and Soft Stone / Give Birth to a Smile

PINK FLOYD

Relics

14 май, 1971

Arnold Layne / Interstellar Overdrive / See Emily Play / Remember a Day / Paintbox / Julia Dream / Careful with That Axe, Eugene / Cirrus Minor / The Nile Song / Biding My Time / Bike

Meddle

13 ноември, 1971

One of These Days / A Pillow of Winds / Fearless / San Tropez / Seamus / Echoes

Obscured by Clouds

3 юни, 1972

Obscured by Clouds / When You're In / Burning Bridges / The Gold It's in the... / Wot's ...uh the Deal / Mudmen / Childhood's End / Free Four / Stay / Absolutely Curtains

The Dark Side of the Moon

24 март, 1973

Speak to Me / Breathe (In the Air) / On the Run / Time / The Great Gig in the Sky / Money / Us Them / Any Colour You Like / Brain Damage / Eclipse

Wish You Were Here

15 септември, 1975

Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-5) / Welcome to the Machine / Have a Cigar / Wish You Were Here / Shine On You Crazy Diamond (Parts 6-9)

Animals

23 януари, 1977

Pigs on the Wing (Part 1) / Dogs / Pigs (Three Different Ones) / Sheep / Pigs on the Wing (Part 2)

The Wall

30 ноември, 1979

In the Flesh? / The Thin Ice / Another Brick in the Wall (Part 1) / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / Goodbye

Blue Sky / Empty Spaces / Young Lust / One of My Turns / Don't Leave Me

Now / Another Brick in the Wall (Part 3) / Goodbye Cruel World / Hey You /

Is There Anybody Out There? / Nobody Home / Vera / Bring the Boys Back

Home / Comfortably Numb / The Show Must Go On / In the Flesh / Run Like Hell / Waiting for the Worms / Stop / The Trial / Outside the Wall

A Collection of Great Dance Songs

23 ноември, 1981

One of These Days / Money / Sheep / Shine On You Crazy Diamond / Wish

You Were Here / Another Brick in the Wall (Part 2)

The Final Cut

21 март, 1983

29 март, 2004 (ремастериран)

The Post War Dream / Your Possible Pasts / One of the Few / When the Tigers Broke Free [added into remastered edition] / The Hero's Return / The Gunners

Dream / Paranoid Eyes / Get Your Filthy Hands Off My Desert / The Fletcher

Memorial Home / Southampton Dock / The Final Cut / Not Now John / Two

Suns in the Sunset

Works

Юни, 1983

One of these Days / Arnold Layne / Fearless / Brain Damage / Eclipse /

Set the Controls for the Heart of the Sun / See Emily Play / Several Species of

Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with A Pict / Free

Four / Embryo

ROGER WATERS

The Pros and Cons of Hitch Hiking

8 май, 1984

4.30 AM (Apparently They Were Travelling Abroad) / 4.33 AM (Running Shoes) / 4.37 AM (Arabs

with Knives and West German Skies / 4.39 AM (For the First Time Today Part 2) / 4.41 AM (Sexual

Revolution) / 4.47 AM (The Remains of Our Love) / 4.50 AM (Go Fishing) / 4.56 AM (For the First

Time Today Part 1) / 4.58 AM (Dunroamin', Duncarin', Dunlavin') / 5.01 AM (The Pros and Cons of

Hitch Hiking Part 10) / 5.06 AM (Every Stranger's Eyes) / 5.11 AM (The Moment of Clarity)

When the Wind Blows – саундтрак

30 октомври, 1986

The Russian Missile / Towers of Faith / Hilda's Dream / The American Bomber / The Anderson Shelter / The British Submarine / The Attack / The Fall Out / Hilda's Hair / Folded Flags

Radio K.A.O.S.

15 юни, 1987

Radio Waves / Who Needs Information / Me or Him / The Powers That Be / Sunset Strip / Home / Four Minutes / The Tide Is Turning (After Live Aid)

The Wall – Live in Berlin

17 септември, 1990

In the Flesh? / The Thin Ice / Another Brick in the Wall (Part 1) / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / Goodbye Blue Sky / Empty Spaces / Young Lust / One of My Turns / Don't Leave Me Now / Another Brick in the Wall (Part 3) / Goodbye Cruel World / Hey You / Is There Anybody Out There? / Nobody Home / Vera / Bring the Boys Back Home / Comfortably Numb / In the Flesh / Run Like Hell / Waiting for the Worms / Stop / The Trial / The Tide Is Turning

Amused to Death

1 септември, 1992

The Ballad of Bill Hubbard / What God Wants (Part 1) / Perfect Sense (Parts 1-2) / The Bravery of Being Out of Range / Late Home Tonight (Parts 1-2) / Too Much Rope / What God Wants (Part 3) / Watching TV / Three Wishes / It's a Miracle / Amused to Death

PINK FLOYD

Shine On бокс сет

9 ноември, 1992

съдържа албумите: *A Saucerful of Secrets, Meddle, The Dark Side of the Moon, Wish You Were Here, Animals, The Wall, A Momentary Lapse of Reason* (всички ремастерирани) плюс *The Early Singles* EP Arnold Layne / Candy and a Currant Bun / See Emily Play / Scarecrow / Apples and Oranges / Paint Box / It Would Be So Nice / Julia Dream / Point Me at the Sky / Careful with That Axe, Eugene

The Wall Live – Is There Anybody Out There?

10 април, 2000

MC: Atmos / In the Flesh? / The Thin Ice / Another Brick in the Wall (Part 1) / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / Goodbye Blue Sky / Empty Spaces / What Shall We Do Now? / Young Lust / One of My Turns / Don't Leave Me Now / Another Brick in the Wall (Part 3) / The Last Few Bricks / Goodbye Cruel World / Hey You / Is There Anybody Out There? / Nobody Home / Vera / Bring the Boys Back Home / Comfortably

Numb / The Show Must Go On / MC: Atmos / In the Flesh / Run Like Hell /
Waiting for the Worms / Stop / The Trial / Outside the Wall

ROGER WATERS

In the Flesh

5 декември, 2000

In the Flesh / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part
2) / Mother / Get Your Filthy Hands Off My Desert / Southampton Dock / Pigs on the Wing (Part 1) /
Dogs / Welcome to the Machine / Wish You Were Here / Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-8) /
Set the Controls for the Heart of the Sun / Breathe (In the Air) / Time / Money / The Pros and Cons of
Hitch Hiking Part 11 (aka 5:06 a.m. – Every Stranger's Eyes) / Perfect Sense (Parts I and II) / The
Bravery of Being Out of Range / It's a Miracle / Amused to Death / Brain Damage / Eclipse / Each
Small Candle

PINK FLOYD

Echoes – The Best Of

6 ноември, 2001

Astronomy Domine / See Emily Play / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall
(Part 2) / Echoes / Hey You / Marooned / The Great Gig in the Sky / Set the Controls for the Heart of
the Sun / Money / Keep Talking / Sheep / Sorrow / Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-7) / Time /
The Fletcher Memorial Home / Comfortably Numb / When the Tigers Broke Free / One of These
Days / Us and Them / Learning to Fly / Arnold Layne / Wish You Were Here / Jugband Blues / High
Hopes / Bike

ROGER WATERS

Flickering Flame – The Solo Years Volume 1

6 май, 2002

Knockin' On Heaven's Door / Too Much Rope / The Tide Is Turning / Perfect
Sense (Parts 1 & 2) / Three Wishes / Every Stranger's Eyes / Who Needs Information / Each Small
Candle / Flickering Flame (demo) / Towers of Faith / Radio
Waves / Lost Boys Calling (original demo)

PINK FLOYD

The Dark Side of the Moon – 30th anniversary SACD

31 март, 2003

Speak to Me / Breathe (In the Air) / On the Run / Time / The Great Gig in the Sky / Money / Us and
Them / Any Colour You Like / Brain Damage / Eclipse

ROGER WATERS

To Kill the Child / Leaving Beirut

3 януари, 2005

To Kill the Child / Leaving Beirut

Ça Ira

27 септември, 2005

The Gathering Storm / Overture / A Garden in Vienna 1765 / Madame Antoine, Madame Antoine / Kings, Sticks and Birds / Honest bird, simple bird / I want to be King / Let us break all the shields / The Grievances of the People / France in Disarray / To laugh is to know how to live / Slavers, Landlords, Bigots at your door / The Fall of the Bastille / To freeze in the dead of night / So to the streets in the pouring rain / Dances and Marches / Now Hear Ye! / Flushed with wine / The Letter / My dear Cousin Bourbon of Spain / The ship of state is all at sea / Silver, Sugar and Indigo / To the Windward Isles / The Papal Edict / In Paris there's a rumble under the ground / The Fugitive King / But the Marquis of Boulli has a trump card up his sleeve / To take your hat off / The echoes never fade from that fusillade / The Commune de Paris / Vive la Commune de Paris / The National Assembly is confused / The Execution of Louis Capet / Adieu Louis for you it's over / Marie Antoinette – The Last Night on Earth / Adieu my good and tender sister / Liberty / And in the bushes where they survive

PINK FLOYD

Oh by the Way – бокс сет с дискове във формата на реплики на минивинили

10 декември, 2007

Съдържа албумите: *The Piper at the Gates of Dawn*, *A Saucerful of Secrets*, *More*, *Ummagumma*, *Atom Heart Mother*, *Meddle*, *Obscured by Clouds*, *The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall*, *The Final Cut*, *A Momentary Lapse of Reason*, *The Division Bell* с пресъздадени оригинални рекламни материали (плакати, стикери и т.н.), плакат за четиридесетгодишнината и две подложки за чаши.

Discovery бокс сет

26 септември, 2011

Съдържа ремастерираните през 2011-а албуми: *The Piper at the Gates of Dawn*, *A Saucerful of Secrets*, *More*, *Ummagumma*, *Atom Heart Mother*, *Meddle*, *Obscured by Clouds*, *Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall*, *The Final Cut*, *A Momentary Lapse of Reason*, *The Division Bell*. Всеки от албумите е издаден индивидуално като част от Discovery изданието през 2012-а с нова обложка.

The Dark Side of the Moon – Experience edition

26 септември, 2011

Диск едно: *The Dark Side of the Moon* (ремастерирано издание). Диск две: *The Dark Side of the Moon* на живо от Уембли, 1974-та.

The Dark Side of the Moon – Immersion edition

26 септември, 2011

The Dark Side of the Moon (ремастерирано издание) / *The Dark Side of the Moon* на живо от Уембли, 1974 / *The Dark Side of the Moon*, James Guthrie 2003 5.1 Surround Mix in standard resolution audio at 448 kbps / *The Dark Side of the Moon*, James Guthrie 2003 5.1 Surround Mix in

high resolution audio at 640 kbps / *The Dark Side of the Moon*, Alan Parsons Quad Mix in standard resolution audio at 448 kbps / *The Dark Side of the Moon*, Alan Parsons Quad Mix in high resolution audio at 640 kbps / *Live in Brighton 1972* / *The Dark Side of the Moon*, 2003 documentary / Concert Screen Films (60 min. total):

British Tour 1974, French Tour 1974, North American Tour 1975 / *The Dark Side of the Moon*, 1972 Early Album Mix engineered by Alan Parsons (previously unreleased) / *The Hard Way* (from *Household Objects*) / *Us and Them*, Richard Wright Demo (previously unreleased) / *The Travel Sequence*, live June 1972 Brighton (previously unreleased) / *The Mortality Sequence*, live June 1972 Brighton (previously unreleased) / *Any Colour You Like*, live June 1972 Brighton (previously unreleased) / *The Travel Sequence*, studio recording 1972 (previously unreleased) / *Money*, Roger Waters's Demo (previously unreleased)

Шест диска и книжка, направена от Сторм Торгерсон (две години преди смъртта му на 18 април, 2013-а), ексклузивна книжка със снимки от Джил Фурмановски, пет колекционерски картички с илюстрации и коментари от Сторм Торгерсон, реплика на билета от турнето *The Dark Side of the Moon*, реплика на пропуските от същото турне, шал, три черни топчета, девет подложки за чаши с ранни скици на Сторм Торгерсон и 12 страници книжка.

A Foot in the Door – The Best Of

7 ноември, 2011

Hey You / See Emily Play / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall part 2 / Have a Cigar / Wish You Were Here / Time / The Great Gig in the Sky / Money / Comfortably Numb / High Hopes / Learning to Fly / The Fletcher Memorial Home / Shine On You Crazy Diamond (edit) / Brain Damage / Eclipse

Wish You Were Here – Experience edition

7 ноември, 2011

Диск едно: *Wish You Were Here* (ремастерирано издание). Disc Two: Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-6) на живо от Уембли / You've Got To Be Crazy на живо от Уембли / Raving and Drooling на живо от Уембли / Wine Glasses (от *Household Objects*) / Have a Cigar (алтернативна версия) / Wish You Were Here (с участието на Стефан Грапели)

Wish You Were Here – Immersion edition

7 ноември, 2011

Wish You Were Here (ремастерирано издание) / Shine On You Crazy Diamond (Parts 1-6) (на живо от Уембли) / You've Got to Be Crazy (на живо от Уембли) / Raving and Drooling на живо от Уембли / Wine Glasses (от *Household Objects*) / Have a Cigar (алтернативна версия) / Wish You Were Here (с участието на Стефан Грапели) / Wish You Were Here, James Guthrie 2009 5.1 Surround Mix in standard resolution audio at 448 kbps / Wish You Were Here, James Guthrie 2009 5.1 Surround Mix in high resolution audio at 640 kbps / Wish You Were Here, Original Mix / Wish You Were Here, Quad Mix in standard resolution audio at 448 kbps / Wish You Were Here, Quad Mix in high resolution audio at 640 kbps / Concert Screen Films: *Shine On You Crazy Diamond Intro*, *Shine On You Crazy Diamond*, *Welcome to the Machine* animated clip, кратък филм на Сторм

Торгерсон.

Пет диска и книжка, направена от Стом Торгерсон, ексклузивна книжка със снимки от Джил Фурмановски, пет колекционерски картички с илюстрации и коментари от Стом Торгерсон, реплика на билета от турнето *Wish You Were Here*, реплика на пропуските от същото турне, шал, три прозрачни топчета, девет подложки за чаши и 12 страници книжка.

The Wall – Experience edition

27 февруари, 2012

The Wall (ремастерирано издание) / Program 1 – Roger Waters Original Demo and Band Demos: Prelude (Vera Lynn) – Roger's Original Demo / Another Brick in the Wall (Part 1) – Band Demo / Thin Ice – Band Demo / Goodbye Blue Sky – Band Demo / Teacher, Teacher – Band Demo / Another Brick in the Wall (Part 2) – Band Demo / Empty Spaces – Band Demo / Young Lust – Band Demo / Mother – Band Demo / Don't Leave Me Now – Band Demo / Sexual Revolution – Band Demo / Another Brick in the Wall (Part 3) – Band Demo / Goodbye Cruel World – Band Demo / Program 2 – Band Demos: In the Flesh? / Thin Ice / Another Brick in the Wall (Part 1) / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / Program 3 – Band Demos: One of My Turns / Don't Leave Me Now / Empty Spaces / Backs to the Wall / Another Brick in the Wall (Part 3) / Goodbye Cruel World / The Doctor (Comfortably Numb) / Run Like Hell

The Wall – Immersion edition

27 февруари, 2012

The Wall (ремастерирано издание) / *Is There Anybody Out There: The Wall Live 1980 – 81* (ремастерирано издание) / *The Wall Work in Progress Part 1, 1979*: Program 1 – Excerpts from Roger Waters Original Demo: Prelude (Vera Lynn) / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / Young Lust / Another Brick in the Wall (Part 2) / Empty Spaces / Mother / Backs to the Wall / Don't Leave Me Now / Goodbye Blue Sky / Don't Leave Me Now / Another Brick in the Wall (Part 3) / Goodbye Cruel World / Hey You / Is There Anybody Out There? / Vera / Bring the Boys Back Home / The Show Must Go On / Waiting for the Worms / Run Like Hell / The Trial / Outside the Wall / Program 2 – Roger Waters Original Demo and Band Demos: Prelude (Vera Lynn) – Roger Waters Original Demo / Another Brick in the Wall (Part 1) – Band Demo / The Thin Ice – Band Demo / Goodbye Blue Sky – Band Demo / Teacher, Teacher – Band Demo / Another Brick in the Wall (Part 2) – Band Demo / Empty Spaces – Band Demo / Young Lust – Band Demo / Mother – Band Demo / Don't Leave Me Now – Band Demo / Sexual Revolution – Band Demo / Another Brick in the Wall (Part 3) – Band Demo / Goodbye Cruel World – Band Demo // Program 3 – Band Demos: In the Flesh? / The Thin Ice / Another Brick in the Wall (Part 1) / The Happiest Days of Our Lives / Another Brick in the Wall (Part 2) / Mother / *The Wall Work In Progress Part 2, 1979*: Program 1 – Roger Waters Original Demos and Band Demos: Is There Anybody Out There? – Roger Waters Original Demo / Vera – Roger Waters Original Demo / Bring the Boys Back Home – Roger Waters Original Demo / Hey You – Band Demo / The Doctor (Comfortably Numb) – Band Demo / In the Flesh – Band Demo / Run Like Hell – Band Demo / Waiting for the Worms – Band Demo / The Trial – Band Demo / The Show Must Go On – Band Demo / Outside the Wall – Band Demo / The Thin Ice Reprise – Band Demo // Program 2 – Band Demos: Outside the Wall / It's Never Too Late / The Doctor (Comfortably Numb) // Program 3 – Band Demos: One of My Turns / Don't Leave Me Now / Empty

Spaces / Backs to the Wall / Another Brick in the Wall (Part 3) / Goodbye Cruel World / Program 4 – David Gilmour Original Demos: Comfortably Numb / Run Like Hell / *The Happiest Days of Our Lives* – Pink Floyd *The Wall* – Earls Court, 1980 (film) / *Another Brick In The Wall (Part 2)* (промоционалното видео, възставено през 2011) / *Behind the Wall Documentary* / Интервю с Джералд Скарф

Шест диска и книжка, направена от Стом Торгерсон, книжка със снимки, илюстрации на Джералд Скарф, четири колекционерски картички, реплика на билета от турнето, реплика на пропуска, шал, шампи/картички на сценичните рисунки на Марк Фишър, три бели топчета с изображение на тухли, девет подложки за чаши, 8 страници книжка и книжка с написани на ръка текстове на песните

ROGER WATERS

12-12-12: The Concert for Sandy Relief to Benefit the Robin Hood Relief Fund, Madison Square Garden

Януари, 2013

Включва: Another Brick in the Atlantic Wall Parts I, II & III / Us and Them / Comfortably Numb (с участието на Еди Ведър)

БЕЛЕЖКИ

Освен на местата, където е допълнително отбелязано, всички цитати в книгата са взети от лични интервюта и разговори.

Глава 1: Политане

„Нямам нищо против хората...“ – интервю с Крис Уелч, „Мелъди Мейкър“, 5 август 1967.

„Всички имахме възможност...“ – интервю с Каръл Клерк, „Ънкът“, юни 2004.

Глава 2: Бълнуване и лигавене

„много красиво“ – Пийт Таунсенд, „Кой съм аз: Мемоар“ (Харпър, 2012).

Глава 3: Да бъде още светлина

„нещо, което Пийт Таунсенд би написал...“ – „Сляпа среща“, „Мелъди Мейкър“, 1970.

Глава 5: Невероятният концерт в небесата

„The Final Cut е за това как превръщането ни в социална държава...“ – цитат от книгата на Марк Блейк, „Comfortably Numb: Историята на Pink Floyd“ (Да Капо Прес, 2008).

Глава 6: Голяма сте шарада

„Стив е голяма лисица...“ – „Над Стената: Едно интервю с Роджър Уотърс“, Крис Салуик, Q, август 1987.

„Те ме принудиха да напусна...“ – интервю с Каръл Клерк, „Ънкът“, юни 2004.

Глава 7: Нулиране на контролите за управление на Слънцето

„[Адвокатът ми] ми каза преди година...“ – „Роджър Уотърс: В бурни води“, Марк Купър, „Гардиън“, 20 ноември 1987.

„Аз съм коренно различен...“ – „Как Роджър Уотърс построи наново „Стената“, Хю Филдър, „Класик Рок“, юни 2011.

„Двамата сме страстни привърженици на идеята...“ – „Роджър Уотърс“, Стив Търнър, „Рейдио Таймс“, 25 май 1990.

„Когато трябваше да чуя албума отново...“ – „Роджър Уотърс: Стената в Берлин“, Фил Сътклиф, Q, септември 1990.

Глава 8: Каква е... хм, сделката?

„Онова, което постоянно ти повтарят...“ – интервю с Ричард Кромълин, „Лос Анджелис Таймс“, 1992.

Глава 9: Емили си играе

„Даваме на публиката онова...“ – *интервю*, „Диск енд Мюзик Еко“, 8 април 1967.

„Вдъхнових се за...“ – *интервю с Ник Джоунс*, „Мелъди Мейкър“, 1 април 1967.

Глава 10: Краят на забавата

„Когато се върна назад...“ – цитат от книгата на Карл Далас, „Тухли в Стената“ (Шуър Селърс, 1987).

„Когато се опитвах да говоря с него...“ – *цитат от* „Ще ми се да беше тук“, „Моджо“, септември 1996.

„Точно в „Чийта Клуб“ Сид реши...“ – *цитат от книгата на Ник Мейсън* „Отвътре навън: Личната история на Pink Floyd“ (Кроникъл Букс, 2005).

Глава 11: Близката страна на Луната

„Сид постоянно поддържаеше контакт...“ – Малкълм Джоунс, „Създаването на The Madcap Laughs“ (лична публикация, 1982).

Глава 12: Парче от тортата ми

„Работих без почти никаква помощ...“ – Рон Джисин, *цитиран от Майк Барнс*, „Уайър“, септември 2013.

Глава 13: Още от онези дни

„Човек се учи, докато е жив...“ – „Над Стената: Едно интервю с Роджър Уотърс“, Крис Салуик, Q, август 1987.

„Работим над балет...“ – „Едно интервю с Pink Floyd“, Майк Куигли, „Джорджия Стрейт“, 14 октомври 1970.

„Искам да помогна на революцията...“ – *интервю с Крис Уелч*, „Мелъди Мейкър“, 9 октомври 1971.

„Алтруизмът и силовата политика...“ – интервю с Крис Уелч, „Мелъди Мейкър“, 9 октомври 1971.

„Бяха толкова надути...“ – Дъглас Смит, цитиран от Каръл Клерк, „Сага за Hawkwind“ (Омнибъс, 2004).

„Влюбих се в бандата...“ – Пийт Таунсенд, „Кой съм аз: Мемоар“ (Харпър, 2012).

Глава 14: Напред, извика той

„Нашата музика въздейства...“ – „Зиг-Заг“, 1973.

„Слънцето и Луната...“ – цитат от книгата на Карл Далас, „Тухли в Стената“ (Шуър Селърс, 1987).

„Така ми се искаше да създам...“ – „Истинската история на The Dark Side of the Moon“, Фил Сътклиф и Пит Хендерсън, „Моджо“, март 1988.

„Накрая всичко си дойде на мястото...“ – „Истинската история на The Dark Side of the Moon“, Фил Сътклиф и Пит Хендерсън, „Моджо“, март 1988.

„Ако пуснете този албум на кой да е шеф на музикална компания...“ – „Pink Floyd: Тъмната страна на Луната“, „Ню Мюзикъл Експрес“, 23 февруари 1974.

Глава 15: Блестящ до полуда

„Днес Сид е възхваляван...“ – „Барет: Пълен илюстриран справочник“, Мик Фарън, „Класик Рок“, юни 2011.

„...изневерите на Роджър...“ – цитат от книгата на Ник Мейсън „Отвътре навън: Личната история на Pink Floyd“ (Кроникъл Букс, 2005).

„Роджър пишеше текстовете...“ – интервю с Пит Ърскин, NME, 23 ноември 1974.

„Имаше промени в студиото...“ – „Pink Floyd: По-смели и по-улегнали“, Алън Бетрок, „Съркъс“, октомври 1975.

Епилог

„Не съм сигурен как ще се казва...“ – телевизионно интервю с Ерик Рипърт, „На масата“, ноември 2011.

„Когато създавах албума...“ – „Как Роджър Уотърс построи наново „Стената“, Хю Филдър, „Класик Рок“, юни 2011.

БИБЛИОГРАФИЯ

Blake, Mark. *Pigs Might Fly: The Inside Story of Pink Floyd*. Aurum Press Limited, 2007.

Chapman, Rob. *Syd Barrett: A Very Irregular Head*. Faber & Faber, 2010.

Dallas, Karl. *Pink Floyd: Bricks in the Wall*. Spi Books, 1987.

Fitch, Vernon. *A Collectors Guide to Pink Floyd Video Recordings*. Pink Floyd Archives, 1998.

Fitch, Vernon. *A Collectors Guide to Pink Floyd Audio Recordings 1966 – 1983 & Solo Tours*. Pink Floyd Archives, 1998.

Harris, John. *The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece*. Da Capo Press, 2005.

Hodges, Rick and Ian Priston. *Embryo: A Pink Floyd Chronology 1966 – 1971*. Cherry Red Books, 1998.

- Jones, Cliff. *Echoes: The Stories Behind Every Pink Floyd Song*. Omnibus Press, 1996.
- Jones, Malcolm. *The Making of the Madcap Laughs*. Private publication, 1982.
- Mabbett, Andy. *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd*. Omnibus Press, 1995.
- MacDonald, Bruno, ed. *Pink Floyd: Through the Eyes of the Band, its Fans, Friends, and Foes*. Sidgwick and Jackson, 1996.
- Mason, Nick. *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. Weidenfeld & Nicolson Books, 2000.
- Miles, Barry and Andy Mabbett. *Pink Floyd: The Visual Documentary, Twenty-Fifth Anniversary Edition*. Omnibus Press, 1994.
- Miles, Barry. *Pink Floyd: The Early Years*. Omnibus Press, 2006.
- Miles, Barry. *Pink Floyd: The Illustrated Discography*. Omnibus Press, 1981.
- Palacios, Julian. *Lost in the Woods: Syd Barrett and the Pink Floyd*. Boxtree Books, 1998.
- Parker, David. *Random Precision: Recording the Music of Syd Barrett 1965 – 1974*. Cherry Red Books, 2001.
- Povey, Glenn and Ian Russell. *Pink Floyd: In the Flesh – The Complete Performance History*. Bloomsbury Publishing, 1997.
- Povey, Glenn. *Echoes: The Complete History of Pink Floyd*. Mind Head Publishing, 2007.
- Sanders, Rick. *Pink Floyd*. Futura Publications, 1976.
- Scarfe, Gerald. *The Making of Pink Floyd The Wall*. Weidenfeld & Nicholson, 2010.
- Schaffner, Nicholas. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. Harmony Books, 1991.
- Shea, Stuart. *Pink Floyd FAQ: Everything Left to Know ... and More!* Backbeat Books, 2009.
- Taylor, Phil. *Pink Floyd: The Black Strat – A History of David Gilmour's Black Fender Stratocaster, Third Edition*. Hal Leonard Books, 2010.
- Thorgerson, Storm and Peter Curzon. *Mind Over Matter: The Images of Pink Floyd, Fourth Edition*. Omnibus Press, 2007.
- Watkinson, Mike and Pete Anderson. *Crazy Diamond: Syd Barrett & the Dawn of Pink Floyd*. Omnibus Press, 2006.
- Welch, Chris. *Pink Floyd: Learning to Fly*. Castle Communications, 1994.

БЛАГОДАРНОСТИ

Това не е първият път, в който пиша за Роджър Уотърс и/или Pink Floyd. Групата, която слушам от четиридесет години, е надигала глава в писанията ми много пъти, много често във форма и по начини, които носят практически ползи и до днес. За пример могат да ви послужат главите, в които се обсъждат *Atom Heart Mother* и *The Dark Side of the Moon*, базирани на по-кратки материали, писани за списание „Голдмайн“, и дискусиите ми за ранните дни на бандата, написани на основата на глави от изчерпаната ми книга „Спейс рок“ („Клеопатра Букс“, 1994). Някои неща за живота и делата на Сид Барет са публикувани за първи път в „Пандемониум“ – безплатен месечен вестник, разпространяван в Сиатъл/Такома от началото до средата на 90-те години.

Искам да изразя благодарностите си на всички, които допринесоха за написването на тази книга. Списъкът с интервюирани и познайници, обсъждащи Pink Floyd в интервюта, които често са на коренно различна тема, е дълъг: Ричард Райт, Стив О'Рурк, Тони Секунда, Тони Боус, Браян Морисън, Лари Фаст, Ник Търнър, Джон Олдър, Тим Ренуик, Фил Мей, Дик Тейлър, Рон Хаудън, Джун Чайлд, Дейв Килминстър, Рой Олбрайтън, Майкъл Брус, Дейв Брок, Мик Фарън, Малкълм Джоунс, Джон Пил, Джо Бойд, Питър Ууд, Норман Смит, Ричард Томпсън, Греъм Паркър, Тим Крос, Дейвид О'Лист, Браян Перера и всеки, който съм забравил. Благодаря ви!

Също така искам да благодаря на Ейми Хансън за неуморната ѝ страст към *Animals* и нестихващата ѝ любов към *The Final Cut*, на Майк Едисън, че ми повери написването на тази книга, и на Бернадет Малаварка от „Бакбийт Букс“, че я реализира.

И накрая, на всички хора без които... Рита и Ерик (но особено на Рита, която направи звука на *The Wall* толкова добър!), Карън и Тод, Линда и Лари, Джо-Ан Грийн, Джен, Дейв и Сю, Гай и Тим, Оливър, Тревър, Тоби, Барб Ийст, Батийрз и семейството, гремлините, които живеят в термопомпата, и Джон Суперзвездата, демонът на сухия кладенец.

Дейв Томпсън
РОДЖЪР УОТЪРС

Английска
Първо издание

Отговорен редактор: *Димитър Николов*

Музикален консултант: *Явор Недев*

Коректор: *Русанка Одринска*

Предпечатна подготовка: *Надежда Тошева*

Сиела Норма АД

1510 София, бул. Владимир Вазов № 9
тел. 02 903 00 23
www.ciela.bg

Книгите на СИЕЛА могат да бъдат купени от:
Mall of Sofia, бул. Ал. Стамболийски № 101, София
City Center Sofia, бул. Арсеналски № 2, София
Paradise Center, бул. Черни връх № 100, София
Летище София – Терминал 2, София
Ректорат на СУ „Св. Кл. Охридски“, София
Сиела Витоша, бул. Витоша № 60, София
Фестивален и конгресен център, бул. Сливница № 2, Варна
Mall of Plovdiv, ул. Перушица № 8, Пловдив
Park Mall, бул. Н. Петков № 52, Стара Загора
Mall of Rousse, бул. Липник № 121 Д, Русе
Ranogama Mall Pleven, пл. Иван Миндиликов, Плевен
интернет книжарници www.mobilis.bg, www.ciela.com,
както и от всички добри книжарници в страната.

1 *Learning to Fly* – песен от 13-ия албум на Pink Floyd *A Momentary Lapse of Reason* и първия без Роджър Уотърс. – Бел. прев.

2 През 2011 г. Pink Floyd издават бокс сетове, които носят общото заглавие *Immersion*. Всеки от бокс сетовете се състои от няколко диска във формати CD, DVD, BLURAY и подаръци като шал, колекторски картички, реплики на оригинални билети и др. – Бел. прев.

3 Поредица от германски и италиански укрепления, създадена да защитава стратегически важен район на юг от Рим. – Бел. ред.

4 От англ. Fleetwood – „гори и потоци“. – Бел. прев.

5 *Raving and Drooling* – първоначалното заглавие на песента *Sheep* от албума *Animals* (1977). – Бел. прев.

6 Роман от Томас Хюз от 1857 г. – Бел. прев.

7 Оливия Нютън-Джон – популярна през 70-те и 80-те години англо-австралийска актриса и певица, внучка на Нобеловия лауреат Макс Борн. – Бел. муз. консулт.

8 Най-простата конструкция на радиоприемник, който няма високочестотен и нискочестотен усилвател. Използва се кристален детектор. – Бел. прев.

9 Стом Торгерсон (1944–2013) – английски графичен дизайнер и режисьор на музикални клипове, работил с едни от най-големите имена в рока, като Led Zeppelin, Black Sabbath, Scorpions, Genesis, Yes, Europe, Dream Theater, Anthrax, Helloween и

много други. – Бел. прев.

10 Бийт поколението е тесен литературен кръг от писатели (главно в САЩ), който се оформя след Втората световна война и достига световна слава през 50-те години. Основните характеристики на това движение са опитите с наркотици, нетрадиционни форми на секс, проява на интерес към източните религии и отричане от материалното. – Бел. прев.

11 *Let There Be More Light* – заглавието на откриващата песен във втория албум на Pink Floyd от 1968-а *A Saucerful of Secrets*. – Бел. прев.

12 Студио, създадено от Pink Floyd през 1975-а. – Бел. прев.

13 *Another Hit in the Hall* – заигравка със заглавието на песента *Another Brick in the Wall* („Поредната тухла в стената“). – Бел. прев.

14 Името на албума се превежда като „Крайт“. – Бел. прев.

15 *The Great Gig in the Sky* – песен от албума *The Dark Side of the Moon* от 1973-та. – Бел. прев.

16 EP или Extended Play е запис с продължителност по-голяма от сингъла, но по-малка от цял албум. Най-точното определение е миниалбум. – Бел. прев.

17 „Добро“ е търговска марка резонаторни китари, понастоящем притежавана от „Гибсън Корпорейшън“. – Бел. прев.

18 Песен, написана от Боб Мерил през 1952-ра. – Бел. прев.

19 От англ. *Medley* – българският термин е „китка“, събирането на няколко песни в една обща композиция. – Бел. прев.

20 Целият цитат е „Ха-ха, голяма сте шарада“ (Ha Ha, Charade you are!) и е част от песента *Pigs* от албума *Animals* (1977), с който бандата осмива британските политици. – Бел. прев.

21 Психеделичната музика е характерна с дългите песни, проточените инструментални сола, различни ефекти като ривърб, дилей и дисторшън, езотеричните текстове за сънища, видения и халюцинации и т. н. – Бел. прев.

22 Гари Брукър (р. 1945) – английски певец, композитор, пианист и основател на легендарната рок група Procol Harum. Работил е още с музиканти като Джордж Харисън, Ерик Клептън, Алън Парсънс и Кейт Буш. – Бел. прев.

23 *Reset the Controls for the Heart of the Sun* – заигравка с песента *Set the Controls for the Heart of the Sun* („Настройка на контролите за управление на Слънцето“) от втория албум на бандата *A Saucerful of Secrets*. – Бел. прев.

24 Бандата на Кървящото сърце. – Бел. прев.

25 Култов концептуален албум на The Beatles, чието пълно заглавие се превежда като: „Бендът на клуба на самотните сърца на сержант Пепър“. – Бел. муз. консулт.

26 На 15 април 1989-а, по време на футболната среща между „Ливърпул“ и „Нотингам Форест“, на стадион „Хилзбъро“ в Шефилд загиват 96 души и 700 са ранени. – Бел. прев.

27 Един вид запазена марка или търговска концесия между пазарни субекти, при които едната страна предоставя при определени условия и срещу заплащане на друга правото да развива същата дейност (същия бизнес модел). – Бел. прев.

28 „Моментна загуба на разум.“ – Бел. прев.

29 *Wot's ... uh the Deal?* – песен от албума на Pink Floyd *Obscured by Clouds* (1972). – Бел. прев.

30 Джери Хол (р. 1956) – американски модел и актриса, известна с дългата си връзка с Мик Джагър, от когото има четири деца, и брака си с магната Рупърт Мърдок (сватбата им е на 4 март 2016-а). – Бел. прев.

31 „Всяка малка свещ.“ – Бел. прев.

32 Дибук – дух на мъртвец в еврейската митология, който не е намерил покой и иска да обсеби тялото на жив човек. – Бел. прев.

33 *Emily Playing* – препратка към песента *See Emily Play* от първия албум на Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn* (1967). – Бел. прев.

34 Тели Савалас (1922 – 1994) – американски актьор и певец от гръцки произход. Става световноизвестен с главната роля в „Коджак.“ – Бел. прев.

35 Вокалист на американската група R. E. M. – Бел. муз. консулт.

36 Има се предвид двете страни на плочата. – Бел. прев.

37 *The Death of Amusement* – заигравка със заглавието на албума на Roger Waters от 1992 *Amused to Death* („Забавление до смърт“). – Бел. прев.

38 Психеделия – субкултура на хората, употребяващи психеделични наркотици, включваща психеделично изкуство и психеделична музика, произлизаща от преживяванията на твореца под въздействието на тези наркотици. – Бел. прев.

39 Авторът има предвид групите Grateful Dead и Jefferson Airplane. – Бел. прев.

40 Музикален пасаж, който поставя край на произведение или на негово действие. – Бел. ред.

41 Квадрофоничният звук е еквивалентен на онова, което днес е познато като 4.0 съраунд – използва четири канала, разположени в четирите ъгъла на пространството, като възпроизвежда звуци, които са (изцяло или отчасти) независими един от друг.

По време на концертен запис при „квадрофоничен“ звук предните два микрофона са на линейно разстояние 17 метра от задните. Съществува и псевдо-квадро стандарт. – Бел. муз. консулт.

42 Въпреки че по онова време е неизвестен, Алън Парсънс е бъдещият тонинженер, продуцент, текстописец и водач на едноименния състав Alan Parson's Project. – Бел. муз. консулт.

43 Последователността от акорди в една песен. – Бел. прев.

[44](#) More of Those Days – заигравка с песента *One of These Days* („Един от тези дни“) от албума *Meddle* (1971). – Бел. прев.

[45](#) Карнет – международен унифициран митнически гаранционен документ за временен внос, износ и транзитно преминаване. – Бел. прев.

[46](#) Цитат от песента *Us and Them* от албума *The Dark Side of the Moon*. – Бел. прев.

[47](#) Направление в изкуството, което се свързва с геометрични фигури, често оцветени в ярки цветове. – Бел. прев.

[48](#) Секвенсер – устройство, което записва и възпроизвежда поток от контролна информация за управление на електронни музикални инструменти. – Бел. прев.

[49](#) *Shining on Crazyly* – заигравка с песента *Shine On You Crazy Diamond* („Блести ти, Луд диамант“) от албума *Wish You Were Here* (1975). – Бел. прев.

[50](#) Синтия Пластър Кастър (р. 1947) – американска скулпторка, прочула се с отливките на звездни гениталии. – Бел. прев.

[51](#) Цитат от песента *Sheep* от албума *Animals* (1977). – Бел. прев.

[52](#) Името на Мери Уайтхаус и Белият дом имат едно и също произношение на английски. – Бел. прев.

[53](#) Заигравка със заглавието на първия солов албум на Сид Барет от 1970-а *The Madcap Laughs* („Щурчото се смее“). – Бел. прев.

[54](#) Дейвид Боуи почина от рак на 10 януари 2016-а. – Бел. прев.

[55](#) Петият албум на Уотърс е издаден чак през 2017-а и носи заглавието *Is This the Life We Really Want?* – Бел. прев.

[56](#) Гари Гуджър е неправомерно осъден за убийството на родителите си и оневинен, след като излежава близо три години в затвора, преди да бъде освободен през март 1996-а. – Бел. прев.

[57](#) Книгата е писана през 2013-а. – Бел. прев.