

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Карпуша Олеся Игоревна

Оформление пластинки как произведение искусства.  
(На примере творчества Роджера Дина, Сторма Торгерсона  
и Энди Уорхола).

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
500401 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки: «Искусствоведение»

Научный руководитель:

Саблин Иван Дмитриевич, к. иск.

\_\_\_\_\_ подпись, дата

Санкт-Петербург

2017

## Оглавление

Введение.....	2
Глава 1. Энди Уорхол и музыкальная индустрия.....	12
Графика 50-х гг.....	14
Поп-арт.....	19
Энди Уорхол и музыкальная индустрия.....	24
Глава 2. Сторм Торгерсон .....	28
Образование и окружение.....	28
Торгерсон – сюрреалист? .....	45
Торгерсон – поп-модернист .....	57
Мир Сторма Торгерсона.....	78
Глава 3. Роджер Дин .....	83
Роджер Дин против Ле Корбюзье .....	84
Становление. 1968-1975 .....	89
«Магнитная буря» (1976-1983).....	96
«Мечты дракона» (1985-2008) .....	97
«Пост-мечты дракона» (2008-...) .....	98
Заключение .....	101
Источники и использованная литература.....	104
Иллюстрации. ....	109
Приложение. Перевод статьи Сторма Торгерсона о процессе создания дизайна и производства обложек.....	156

## Введение

«Когда Джонни Роттен из Sex Pistols заявил, что “если бы люди покупали музыкальные записи только ради музыки, то эти записи были бы обречены на скорую смерть”, он проиллюстрировал важность и силу “внешнего вида” музыки»<sup>1</sup>. Действительно, существуют такие альбомы, которые больше известны своим оформлением, нежели музыкальным содержанием. Это может быть связано с известностью художника, оформившего обложку, и сложностью самой музыки. Таким альбомом можно считать пластинку группы The Velvet Underground 1967 года, оформленную Энди Уорхолом: изображенный на обложке банан с подписью Уорхола в правом нижнем углу является до сих пор широко тиражируемым изображением. При этом многие воспринимают его не как обложку музыкального альбома, а как «картину» наравне с банками супа Campbell's, и печатают на различной сувенирной продукции вроде футболок, сумок, в качестве репродукций и т. д. Однако композиции с этого альбома едва ли можно представить в эфире популярного радио, так как такой широкой аудитории слушать их весьма затруднительно, несмотря на то, что альбом считается одним из самых влиятельных в истории рок-музыки.

Если говорить об актуальности подобного исследования, то здесь нужно сказать, в первую очередь, о трех вещах.

Во-первых, пластинки и их оформление – это огромный пласт в массовом искусстве, о котором чаще всего забывают, занимаясь его изучением. Появление звукозаписывающих устройств, граммофонных аппаратов и стремительно развитие этой отрасли не могло остаться в стороне от общих тенденций в искусстве и коммерческом дизайне. В конце XIX века был изобретен аппарат для записи и воспроизведения звуков, а всего через несколько лет новые технические достижения были адаптированы под

---

<sup>1</sup> Jones St., Sorger M. Covering Music: a Brief History and Analysis of Album Cover Design // Journal of Popular Music Studies, Vol. 11-12, Issue 1, pp. 68–102. P. 68.

коммерческие цели: аудиоуроки и записи музыки. «Музыка стала материалом для быстро растущей индустрии. <...> Музыка отделилась от определенной атмосферы или определенных событий <...>. Музыка стала товаром. Это не было особенно заметным до четвертого десятилетия существования музыкальной индустрии, когда упаковка грампластинок с помощью определенных знаков не стала более эффективным медиатором между музыкантами и их публикой»<sup>2</sup>. Действительно, в самом начале своего существования сами аппараты и записи для них стоили довольно дорого, а качество воспроизводимых мелодий/текстов было низким – с шипением и маленьким диапазоном улавливаемых аппаратом частот. По-настоящему массово в домах музыка появилась с изобретения граммофона и граммофонной пластинки, музыкальное произведение словно идет «навстречу публике», «хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате»<sup>3</sup>. С появлением же новой, преимущественно молодежной музыки в 1950-е годы – рок-н-ролла – масштабы тиражирования записей увеличились до сотен тысяч и даже миллионов копий, а с появлением новых течений внутри этого, поначалу «легкого», жанра, изобразительное искусство начало работать рука об руку с музыкантами над реализацией их идей.

И в этом еще одна причина, по которой данный раздел полиграфии важен при изучении искусства XX века. «Многие английские музыкальные группы, возникшие в 1960-е гг., в том числе The Beatles, Rolling Stones и Pink Floyd, были связаны с различными художественными школами; они стали привлекать своих друзей-дизайнеров и современных художников в целом для дизайна своих обложек. Увлеченность рок-музыкой и возможность ассоциироваться с ней, привлекала молодых дизайнеров в музыкальную индустрию сильнее, чем, скажем, реклама»<sup>4</sup>. Эта сфера дала многим

---

<sup>2</sup> Dean R., Thorgerson S. Album Cover Album. Limpsfield, 1977. 160 p. P. 8.

<sup>3</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. (Избранные эссе.) М.: «Медиум», 1996. /Под. ред. Ю. А. Здороваго. 296 с. С. 21.

<sup>4</sup> Dean R., Thorgerson S. Album Cover Album. Limpsfield, 1977. 160p. P.12.



молодым художникам простор для творчества, при этом их произведения становились доступны и известны если не по всему миру, то как минимум в Европе и США. «Сама записываемая музыка породила все более и более сложное визуальное сопровождение. Обложка альбома становится предельно индивидуальной, так как она стала частью единого аудио–визуального комплекса, чего раньше не было. Яркие цвета, изображение исполнителя, конверты – книги, необычный внутренний конверт и другие приемы стали сопровождением музыкального товара, тем, что можно рассматривать, пока слушаешь музыку»<sup>5</sup>. Конечно, были сотни и тысячи довольно посредственно и однообразно оформленных пластинок. Жан Бодрийяр в своей книге об обществе постмодерна, – обществе потребления, – пишет: «Мы находимся на той стадии, когда “потребление” охватывает всю жизнь, когда все роды деятельности комбинируются одним и тем же способом, когда русло удовольствий прочерчено заранее»<sup>6</sup>. Отсюда и берутся эти бесчисленные обложки пластинок с красивыми девушками, автомобилями и различными сценами из «сладкой жизни», что, по мнению тогдашних (увы, и многих нынешних) маркетологов, должно приводить к коммерческому успеху. Таким способом достигается так называемая «standard package», определяемая американским социологом Дэвидом Рисменом, как «совокупность благ и услуг, доступных среднему американцу»<sup>7</sup>. Подобные обложки не несут ничего нового, повторяясь из раза в раз, лишь в немного измененном варианте. «Это явление называется потреблением образов.<...> Мы живем тем, что уже было когда-то прожито и теперь воспроизводится – без создания новой реальности, ради одного лишь каннибальского

<sup>5</sup> John Corbett. Free, Single, and Disengaged: Listening Pleasure and the Popular Music Object. October, Vol. 54 (Autumn, 1990), pp. 79-101. P.86.

<sup>6</sup> Бодрийяр Ж. Общество потребления: Его мифы и структуры /Пер. с фр., послелсл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 269 с. (Мыслители XX века). С. 98.

<sup>7</sup> Там же. (Добавим: а также британцу, итальянцу – кому угодно, так как с развитием медиа взгляды на благополучную жизнь примерно уравнились по всему миру, составляя некий минимальный набор материальных благ.)

пожирания образов»<sup>8</sup>. Так зачастую происходило и при создании обложек для пластинок: многие обложки создавались с большой осторожностью к новым течения в страхе потерять прибыль. Получались обложки с шаблонными, типичными изображениями. «Рациональный выбор экономистов стал выбором конформистским, выбором, соответствующим ценностям группы. Потребности, таким образом, ориентированы не столько на предметы, сколько на ценности, и их удовлетворение имеет прежде всего смысл присоединения к этим ценностям»<sup>9</sup>. Но была и есть часть художников и дизайнеров, не разделяющих такой подход к оформлению музыки, и их работы вполне могут войти в собрание современного искусства, а некоторые даже попадают в художественные галереи. Если такие произведения печатались миллионными тиражами, это не должно априори ставить на них клеймо «ширпотреба» и низкопробного искусства; просто так сложилось, что эти авторы случайно или сознательно оказывались в такой сфере: кто-то от случая к случаю, а кто-то – занимаясь этим регулярно, посвятив созданию обложек всю свою жизнь.

Третий важный пункт – это так называемое «возрождение винила», неуклонно наблюдающееся на протяжении последних десяти, и, особенно, трех лет. В 1980-е годы, с распространением CD-дисков, а затем в конце 1990-х и MP3, виниловая пластинка проиграла конкурентную борьбу новым форматам, ей остались верны лишь немногие любители. Но то, что, казалось, винил погубит, наоборот, в середине 2000-х годов послужило началом его возрождения. Кассеты, а затем и цифровые форматы с появлением компьютеров у миллионов людей, сделали «пиратство» необычайно легким и прибыльным; в Великобритании в связи с этим была даже запущена акция «Домашние копии убивают музыку». Затем появились Интернет–сервисы, в том числе, бесплатные, на которых можно слушать музыку вообще не имея физического носителя. Несколько изменилось и само восприятие музыки,

<sup>8</sup> Аппиньянези Р. Знакомьтесь: Постмодернизм /При участии Зияуддина Сардара и Патрика Карри. Рис. Криса Гэрретта. /Пер. с англ. В. Правосудова. СПб.: Академический проект, 2004. 176 с. с ил. С. 49.

<sup>9</sup> Бодрийяр Ж. Общество потребления... С. 98.

потерявшей физический носитель и прослушивание которой теперь не соотносится с обладанием ею физически. Хотя, те, кто поддерживает взгляды и идеи английского писателя, критика и художника Джона Берджера, критиковавшего искусство, связанное с возможностью обладать предметом, скорее всего, не нашли бы в этой потере ничего плохого, а, наоборот, сочли бы это шагом в сторону нового восприятия музыки как того, чем нельзя обладать физически. Тем не менее, по каким-то причинам люди вновь захотели «обладать» музыкой, и в 2015 году вышла статья, в которой справедливо сказано, что «винил остается единственным физическим носителем музыки, продажи которого из года в год, несмотря на общий кризис в индустрии, неуклонно растут. В мире, где компакт-диск многим негде слушать, винил оказался как раз кстати – это идеальный способ владеть музыкой, который не оставляет ощущения бессмысленно потраченных денег»<sup>10</sup>. Также пластинки довольно выгодны и самим производителям, несмотря на их дороговизну, так как их нельзя так просто скопировать, как записи в цифровом формате. За последние два года всё больше людей стало вспоминать о существовании пластинок, приобретая или откапывая старые проигрыватели. Многие вспомнили или, если мы говорим о молодежи, открыли для себя, что «пластинку очень приятно держать в руках, ее прослушивание – это целый ритуал с протиранием винила тряпочкой и переворачиванием – вещами, которых нам действительно не хватает в цифровой музыке, и которые к самой музыке отношения не имеют»<sup>11</sup>. В интервью 2010 года со Стормом Торгрсоном, о котором мы будем довольно много говорить далее, была поднята тема судьбы виниловых пластинок:

– Кажется, что люди покупая альбомы, покупают вместе ним и Ваши произведения как физический объект. Как Вы думаете, это понятие уходит с распространением MP3?

– Да, конечно уходит.

<sup>10</sup> Борисов П. Протри и переверни: Почему продажи виниловых пластинок бьют рекорды. [Электронный ресурс]. Meduza. 2017. URL: <https://meduza.io/feature/2015/09/29/protri-i-pereverni> (доступ: 20.05.2017).

<sup>11</sup> Там же.

– А оно может вернуться? Думаете ли Вы, что стали частью эпохи, которая уже не вернется?

– Винил все еще хорошо продается и даже набирает обороты. Думаю, сетки в коробках весьма интересная задумка. Они позволяют любителям, фанатам, получать больше материала, связанного с группами. Думаю, здесь важны две вещи. Тактильные ощущения от этих объектов все равно будут привлекать, даже если компьютер будет вездесущ, и я уверен, что это не означает смерть изображения. И, думаю, этот синтез музыки и визуальных образов сохранится, так как это очень плодотворное сотрудничество»<sup>12</sup>.

В то время индустрия только начинала путь к возрождению, но Торгерсон оказался прав, и, спустя пять лет, молодой журналист пишет: «У винила огромная обложка и большой потенциал по дизайну; выпускаются цветные винилы, прозрачные, разноцветные, с рисунком по всей поверхности пластинки – какие угодно. Физический носитель превратился в сувенир, а виниловая пластинка – идеальный его вариант»<sup>13</sup>. И еще один важный момент, подмеченный этим журналистом: «Практически любой более-менее важный альбом выходит сейчас на виниле в том числе в дорогом ограниченном издании, с хорошей полиграфией и многостраничными буклетами, больше похожими на фотоальбомы»<sup>14</sup>. Действительно, музыкантов вновь стал привлекать этот формат, и выпустить свой альбом на виниле считается престижным и данью традиции. А вместе с «возрождением винила» приходит и возрождение обложки альбома как произведения искусства.

В разговоре об оформлении музыкальных альбомов нужно помнить о некоем дуализме «хороших» музыкальных альбомов. Конечно, «хороший» и

<sup>12</sup> Somerset G. An Interview with Designer Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Noted. The Listener. 2016. URL: <http://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/an-interview-with-designer-storm-thorgerson/> (доступ: 01.05.2017).

<sup>13</sup> Борисов П. Протри и переверни...

<sup>14</sup> Там же.

«плохой» – понятия субъективные, но в этой работе понятие «хорошие» мы будем относить к альбомам, в которые сами музыканты изначально вкладывали нечто большее, чем гармоничная музыка и романтическая лирика. Музыкальный альбом – это коммерческий продукт, но продукт очень специфический, так как многие обложки являются результатом не только дизайнерской работы ради эстетической привлекательности упаковки этого продукта, но и медиумом идей. Мы будем говорить об обложках, предназначенных для визуализации музыки, которая в большинстве своем была не только развлечением и способом получения коммерческой выгоды, но и проводником различных мыслей, возникавших у молодых музыкантов в связи с современными им событиями. Эта музыка стала во второй половине XX века проводником настроений молодого поколения и зеркалом, в котором отражались проблемы современного общества. Посредством этой музыки ставились и обсуждались социальные и даже политические вопросы, делались громкие заявления. Так, например, канадский музыкант и композитор Нил Янг, увидев фотографии убитых во время акции протеста в Кентском университете против начавшегося вторжения американских и южновьетнамских войск в Камбоджу 4 мая 1970 года студентов, двое из которых вообще не участвовали в этой акции, написал песню «Ohio», ставшую одной из лучших антивоенных песен. Хотя рок-н-ролл, от которого берет начало рок-музыка и дальнейшие ее направления, не был политизирован, в 1960-е годы именно в молодежной музыке стали подниматься актуальные и острые темы, становившиеся своеобразным ответом на действия властей.

Некоторые музыканты, несмотря на то, что их пластинки продавались большими тиражами, заявляли, что они выступают против современного общества потребления и упрекали других в их коммерциализации, используя массовость популярной музыки для донесения своих идей. Так, американский музыкант Фрэнк Заппа на альбоме 1968 года «We're Only in It for the Money», оформление которого уже говорит о связи с альбомом The

Beatles 1967 года «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», являясь пародией на его обложку, выполненную Питером Блейком, заявлял, что The Beatles просто зарабатывают деньги. «Все думали, что они боги!», – заявлял позже Заппа, – «Я думаю, что это не так. Они были просто хорошей коммерческой группой»<sup>15</sup>. Альбом «We're Only in It for the Money» – один из четырех, вошедших в проект, названный «Нет коммерческому потенциалу», направленному на то, чтобы музыканты развивались своим путем, а не работали только «на продажу». Помимо этого, темой альбома является сатира на «левую» и «правую» политику, а также ирония над хиппи и только что прошедшим «летом любви». Еще с середины 1960-х гг. Заппа противопоставлял себя таким группам как The Beatles и Rolling Stones, в то время как для многих представителей старшего поколения американцев среднего класса они стояли примерно в одном ряду по степени «национальной угрозы». Когда эти англичане начали «завоевывать» Америку, «чистенькие» Beatles все еще считались опасными для американской молодежи, не говоря уже о Заппе, который был самым жутким кошмаром в представлениях среднего американца: длинные волосы, усы в духе мексиканского революционера Эмилиано Сапаты, третьесортная одежда и явная неприязнь к приему ванны»<sup>16</sup>.

Важность визуальной составляющей подчеркивают исследователи, изучающие популярную музыку. Обложка музыкального альбома, концертный плакат – это то, что мы видим до того, как услышали саму музыку, то, что предваряет наши впечатления, подготавливает их. «Хотя основной задачей конверта остается защита записи от повреждений, но также он несет визуальную мнемоническую функцию и является маркетинговым инструментом»<sup>17</sup>. Эти изображения (если это «хорошие» изображения)

<sup>15</sup> Wall M. Frank Zappa: "People thought the Beatles were gods! That's not correct". 7 November 2012. [Electronic resource] // Team Rock. 2017. URL: <http://teamrock.com/feature/2012-11-07/frank-zappa-people-thought-the-beatles-were-god-that-s-not-correct> (доступ: 12.04.2017).

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Jones St., Sorger M. Covering Music... P. 68.

способны визуализировать как конкретные идеи, выражаемые в музыке вербально, так и абстрактные ощущения, чувства, которые вызывает записанное посредством музыкальных приемов. Также обложки помогают идентифицировать различные альбомы, делая каждый из них визуально оригинальным, ведь сами пластинки, диски и кассеты, по сути, ничем не отличаются (если не считать небольших наклеек на них). Причем часто мы можем по изображению, даже не читая текста (если он присутствует вообще), примерно понять, какая музыка записана, благодаря уже сложившейся системе идентификационных знаков, особым приемам, используемым для оформления музыки различных жанров. В 1970 году музыкант и арт-критик Джордж Мелли писал: «Обложка музыкального альбома в настоящее время является отчетливым визуальным отражением поп-музыки»<sup>18</sup>. Зачастую, когда любители музыки общаются между собой, и один из собеседников хочет сослаться на какой-то альбом, но не может вспомнить его название, он может описать обложку, и высока доля вероятности, что его поймут.

На вопрос о том, скучают ли Сторм Торгерсон по большим распашным конвертам, он ответил: «Думаю, да. Такие конверты были пространством, где мы могли поупражняться в нашей магии. Я уверен, что любители музыки тоже по ним скучают. Но CD-диски легче выставлять на полках магазинов, содержать в исправности и использовать. Как объект для дизайна, диск меньше по формату и доставляет меньше проблем. Но дизайнерам нужно платить за жилье и чем-то питаться, так что приходится приспособливаться и стараться изо всех сил. Упаковка CD больше подходит для некоторых манипуляций. Некоторые вещи ты можешь себе позволить сделать, потому что это дешевле. Думаю, упаковка для CD-выпуска “Pulse”<sup>19</sup> весьма забавна. На моем диске красная лампочка до сих пор моргает. Она словно общается со

---

<sup>18</sup> Dean R. Thorgerson S. Album Cover Album... P. 12.

<sup>19</sup> Концертный альбом Pink Floyd, записанный во время тура 1994 года.

мною и говорит “Привет!”»<sup>20</sup>. Но, несмотря на временную сдачу позиций, виниловая пластинка постепенно возвращается, и помимо специализированных магазинов, продающих старые пластинки, появляются отделы в магазинах бытовой техники, где можно приобрести как новые проигрыватели, так и свеженапечатанные пластинки. Многих молодых людей, с детства привыкших к музыке в электронных форматах, привлекает то новое тактильное ощущение, которое дает виниловая пластинка, а старые оригинальные пластинки приносят и чувство прикосновения к истории, ведь многие из них в два, а то и в три раза старше тех, кто их слушает.

В этой работе мы рассмотрим творчество трех очень разных авторов, каждый из которых оформил не один десяток музыкальных альбомов. Помимо сугубо визуального различия, они по-разному относились к самому процессу создания обложки, и, рассмотрев некоторое количество работ каждого из них, мы попробуем эту разницу установить, а также понять, могут ли эти «продукты массового производства» называться произведениями искусства, именно с точки зрения их художественного качества и подхода к этой задаче самих художников.

---

<sup>20</sup> Cerio St. Storm Thorgerson: Album Cover Artist who Founded the Design Studio Known as Hipgnosis. [Electronic resource] // The Benevolent Art of Steven Cerio. 2017. URL: <http://www.stevencerio.com/2010/05/interview-with-storm-thorgerson-seconds-46/> (доступ: 20.03.2017).



## Глава 1. Энди Уорхол и музыкальная индустрия

Имя Энди Уорхола известно не только каждому, кто хоть немного интересуется искусством, но и самому широкому кругу потребителей массовой продукции: от тетрадок с репродукциями его работ до фильмов, в которых появляется он и его «Фабрика» (например, «Дорз», 1991 года и «Люди в черном – 3» 2012 года). Довольно большое место (по крайней мере, в количественном плане) в его творчестве занимает оформление обложек виниловых пластинок. Но даже те, кто интересуется искусством, называют в основном две обложки его авторства: для дебютного альбома группы The Velvet Underground «The Velvet Underground & Nico» 1967 года и альбома Rolling Stones «Sticky Fingers» 1971 года. При этом эти две пластинки – далеко не единственные, оформленные Уорхолом: с 1949 года по 1987 год он создал более шестидесяти обложек, что уже производит впечатление. Такое количество работ в этой сфере вполне объяснимо, ведь творчество Энди Уорхола как нельзя лучше подходит к такой коммерческой продукции как виниловые пластинки, а, начиная с 1960-х годов, среди его знакомых было множество музыкантов, для которых он делал обложки. При этом не может не удивлять тот факт, что этой части его работ уделено так мало внимания. Случайно ли? Возможно, их и не следует рассматривать как нечто особенное и уникальное в рамках его творчества? Конечно, мы не будем разбирать здесь все обложки, к дизайну которых Уорхол имеет отношение, а обратим внимания на самые любопытные и показательные из них, разделив их на два периода: графические 1950-х годов и поп-артовские 1960-х – начала 1980-х годов. Можно сказать, что по своей стилистике эти обложки идут параллельно с его основными работами в сфере графики и «живописи».

Если говорить об отражении художественных течений 1960-1970-х гг. во внешнем виде конвертов в целом, то можно найти примеры под каждое из них, будь то поп-арт, минимализм, кинетическое искусство и т. п. Однако, во многих случаях, обложки в том или ином стиле возникали с некоторым

отставанием от художественного направления. Хотя есть и исключения, когда обложка создавалась параллельно с развитием определенного направления. К таким обложкам относятся работы Уорхола, так как он их создавал тогда же, что и свои «картины». В целом поп-арт занимает особое место в области дизайна обложек пластинок по обе стороны океана, и это не удивительно, ведь пластинка – продукт потребления, а поп-арт сделал продукт массового потребления (в том числе поп-идолов) своим главным объектом. С конца 1950-х годов, в Европе и Америке, вошли в неразрывное сотрудничество и начали взаимопроникать миры моды, рекламы, изобразительного искусства и популярной музыки, слившись воедино. «Элита формируется из фотографов, моделей, дизайнеров, кинематографистов, художников и исполнителей, которые все вместе являются законодателями вкусов»<sup>21</sup>. Поп-арт с этого времени стал некой связующей между изобразительным искусством и повседневностью, что было важным для художников, продавцов, критиков и общества. Таким образом и Энди Уорхол был включен в эту индустрию как актуальный и известный художник.

В случае с популярной музыкой можно говорить и об обратном влиянии – Англии на Америку, то есть о так называемом «Британском вторжении» середины – второй половины 1960-х годов, начавшемся с проникновения The Beatles в американские музыкальные чарты. С этого времени английская и американская поп-культуры начинают активно переплетаться как в музыкальном плане, так и в смысле оформления обложек. Дизайнеры-оформители по обе стороны океана до сих пор обращаются за вдохновением к обложкам Энди Уорхола, некоторые британские исполнители активно общались с ним, и он создавал обложки для них. Многие дизайнеры прибегали к имитации стиля Уорхола, который бы гарантированно узнаваем. Так было с обложкой альбома The Beatles «Hard Day's Night» 1964 года, созданной Робертом Фрименом, который был

---

<sup>21</sup> Dean R. Thorgerson S. Album... P. 12.

официальным фотографом группы во время их первого американского тура. На этой обложке прослеживается довольно явный намек на уорхоловские «серийные портреты». Возможно, подобное «цитирование» было направлено на «узнавание покупателем набора визуальных сигналов, что делало пластинку интригующей и привлекательной»<sup>22</sup>.

### **Графика 50-х гг.**

Обложками для грампластинок Уорхол начал заниматься задолго до своей поп-популярности. В 1950-е годы он создал около тридцати графических работ для оформления пластинок. Первая обложка, на которой стоит подпись Уорхола, относится к 1956 году – в это время его, уже известного журнального графика и оформителя витрин, сознательно привлекали для оформления грамзаписей. Описанные ниже обложки являются довольно оригинальными на фоне того, что выпускалось в большинстве своем в это время.

Первый заказ на создание обложки пластики Энди Уорхол получил еще в 1949 году, только переехав из Питтсбурга в Нью-Йорк и не будучи еще известным графиком. Таким образом, только начав работать в Нью-Йорке, он оказался связан с музыкальной индустрией, и связь эта продлится до конца его жизни. Речь о конверте для грампластинки мексиканского музыканта Карлоса Чавеса (Илл. 1). Ацтеки, изображенные на этой обложке, скопированы Уорхолом из Флорентийского кодекса – труда по истории ацтеков, написанного в XVI веке. Просмотрев все доступные книги этого труда, можно найти очень похожие изображения с идентичными элементами (Илл. 2, 3). Возможно, автор не копировал рисунок точно, а использовал общую стилистику и детали из Кодекса. Неизвестно, была ли это собственная идея Уорхола или желание заказчика. Конверт выпускался в трех цветовых вариантах: бледно-голубом, бледно-зеленом и оливковом. В том же году он оформляет конверт для записи кантаты Сергея Прокофьева к фильму

<sup>22</sup> Dean R. Thorgerson S. Album... P.1 2.

Эйзенштейна «Александр Невский» 1938 года (Илл. 4). Здесь он довольно схематично рисует битву между Тевтонскими рыцарями и войском Александра Невского. Черные пятна напоминают куски отколовшихся льдин. Конверт был исполнен в двух вариантах: розовом и желтом.

В 1951 году Уорхол принял участие в социальном проекте, направленном на борьбу с наркотиками и прочими проблемами больших американских городов. Радио CBS организовало конкурс на лучшую иллюстрацию к рекламе радиопрограмм Билла Даунса «Движение по борьбе с наркотиками» и «Преступление на набережной», вышедших в эфир 13 сентября 1951 года (Илл. 5) – Уорхол участвовал в конкурсе и выиграл его. Реклама вышла в «Нью-Йорк Таймс» в день эфира первой программы, а позже запись этих радиоэфиров была выпущена на пластинке с иллюстрацией Энди Уорхола на обложке (Илл. 6, 7). В статье был использован рисунок, изображающий наркомана, делающего инъекцию. Для оформления пластинки был выбран еще один, на котором двое дерутся, а за ними виднеется корабль, что говорит о том, что события происходят в порту – в месте, проблемном для большинства городов того времени. И если первые обложки, о которых было сказано, не обладают особой экспрессивностью и, не зная, что они работы Энди Уорхола, мы, возможно, это и не определим, то здесь он использует свой фирменный рисунок, особые линии, заливку (в окончательных вариантах для печати). С этой пластинки начинается череда обложек, выполненных Уорхолом в его журнальном стиле: черная тушь и пятна цвета. Сохранилось несколько эскизов, на которых Уорхол в разных ракурсах изображает наркомана в поисках наиболее эффектного изображения (Илл. 8-11). Возможно, уже тогда среди его знакомых были наркоманы, еще до появления «героиновых королей», которых он довольно ярко описывает, например, в книге «Попизм», и Уорхол делал эти эскизы под впечатлением от увиденного лично. Все рисунки очень точные, линии проведены с первого раза, лишь на одном из них левая рука наркомана, держащая иглу, словно троится, создавая эффект небольшого

головокружения. Думаю, Уорхол специально оставил именно «трящуюся» руку для создания такого эффекта. Из всех рисунков этот, за счет подобного ощущения, кажется наиболее впечатляющим. Впрочем, не его выбрали для обложки, хотя для социального проекта очень важно повлиять на людей на эмоциональном уровне.

В 1954 году для компании RCA Victor Уорхол сделал обложку пластинки «Progressive Piano». Это был сборник популярных в то время джазовых пианистов (Илл. 12). Возможно, звукозаписывающая компания узнала о нем так же, как Blue Note о Риде Майлсе – по иллюстрациям в журнале. На обложке изображены восемь вертикальных полос, имитирующих клавиши фортепьяно. На каждой полосе – имена исполнителей, выполненные рукописным шрифтом, а между ними – названия композиций. Таким же рукописным шрифтом под клавишами написано название сборника – «Progressive Piano». Над клавишами – руки пианиста, выполненные фирменными уорхоловскими линиями, за счет которых руки, словно пульсируют. Также был выполнен еще один вариант этой иллюстрации, где руки пианиста находятся не сверху, а снизу, будто мы смотрим на «клавиши» его глазами. Один из сохранившихся конвертов находится в музее Энди Уорхола в Питтсбурге.

Первая обложка, на которой мы видим подпись Энди Уорхола, как уже было сказано, вышла в 1956 году. Это сборник записей семи джазовых трубачей, остроумно названный «Cool Gabriels», и не менее остроумно оформленный (Илл. 13). Уорхол в своем узнаваемом журнально-книжном стиле изобразил каждого из музыкантов в образе ангела, причем несколько карикатурного, как в детской книжке. Четверо расположились в верхней левой части под разными углами, трое выстроились в ряд справа снизу, почти так, как иногда мы можем видеть на иконах. Возможно, расположенных таким образом ангелов маленький Эндрю видел в церкви, куда ходил с матерью в Питтсбурге. В качестве фона выбран кричащий желтый цвет. Эти «Гавриилы» вовсе не похожи на грозных вестников

апокалипсиса, несмотря на серьезное выражение лиц. Видимо, «архангелы» должны поднимать своей музыкой мертвых, либо дать вознесение каждой душе, что их услышит. Интересно, что в том же году вышла графическая книжка Уорхола «In the Bottom of My Garden», наполненная изображениями путти, при этом эти «ангелочки» далеко не так невинны, как ангелы с обложки «Cool Gabriels».

В том же году Рид Майлз, дизайнер и график, работавший в звукозаписывающей компании Blue Note, обратился к Энди Уорхолу с предложением выполнить дизайн для двух пластинок – джазового музыканта Телониуса Монка и слепого американского композитора и уличного музыканта Луи Томаса Хардина, известного как Moondog, или «викинг с 6-й авеню». На пластинке Монка, – так и названной «Monk», – помещено занимающее весь формат, черное на белом, название альбома (Илл. 14). Скорее всего, макет был выполнен самим Ридом Майлзом, а к Уорхолу он обратился позже, чтобы тот завершил проект. Решение получилось весьма необычным: Уорхол разместил на обложке несколько строк, написанных голубыми чернилами рукой его матери – Джулии Уорхой. Буквы с завитками, выполненные характерным для нее курсивом, контрастируют со строгим печатным шрифтом. Таким образом, технически, Уорхол дизайн и не создавал, а выступил посредником между Майлзом и своей матерью. Такой контраст почти печатного шрифта и рукописного создает эффект того, что курсив написан от руки уже после печати на конверте основной надписи.

Вторая пластика, для создания обложки к которой Майлз привлек Уорхола, вышла в 1957 году, и, на мой взгляд, это одна из самых интересных его работ. Речь о пластинке упомянутого Луи Томаса Хардина, состоящая в основном из композиций, исполненных на инструментах его собственного производства. Пластинка называется «The Story of Moondog», и на ее обложку Уорхол поместил коллаж из строк стихотворения Стюарта Престона об этом музыканте, написанных рукой матери Уорхола, вырезанных им и перемешанных (Илл. 15). В 1958 году Джулия получила за эту обложку

награду от Американского института графических искусств. Перепутанные между собой, создающие несколько загадочный текст, написанные округлым шрифтом с завитками, разными цветами эти строки, будто возникающие сами собой, напоминают музыку самого Moondog'a: несколько загадочную, расслабляющую, даже сказочную, с ее североевропейскими народными мотивами. Скачущие буквы напоминают первобытные ритмы некоторых дорожек с этой пластинки, а сам способ создания «текста» – словно «цюрихский коллаж» художника-дадаиста Тристана Тцары. Рукой Джулии также выполнена визитная карточка Энди; его подпись также напоминает почерк его матери. Вполне возможно, что и для пластинки Progressive Piano надписи выполнила Джулия.

В 1957 и 1958 годах Уорхол выполнил обложки для трех пластинок джазового гитариста Кенни Баррела: «Blue Lights, Volume 1» и «Blue Lights, Volume 2» (Илл. 16) и «Kenny Burrell» (Илл. 17). По рисунку эти изображения, напечатанные на сине-зеленом, светлом розово-сиреневом и белом фоне, напоминают руки с пластинки «Progressive Piano». На первых двух обложках рисунок одинаковый, различается лишь фон, на который он помещен: мы видим лежащую девушку, изображенную в очень сложном ракурсе. Справа внизу, под плечом девушки, мы видим подпись автора, что говорит о том, что заказчик вполне сознательно позвал уже известного художника для привлечения внимания к пластинке еще не очень известного музыканта. На обложке для пластинки «Kenny Burrell» – портрет самого музыканта. Мы также видим здесь необычный ракурс: такое изображение напоминает фотографию, сделанную кем-то из зала во время концерта, когда гитарист подошел к самому краю сцены и поклонник его творчества пытается запечатлеть музыканта, не особо заботясь о ракурсе. Есть еще один портрет Кенни Барелла (Илл. 18), немного отличающийся от окончательного варианта: здесь фигура занимает весь лист, вокруг почти нет пустого пространства. В использованном же рисунке портрет повернут по часовой стрелке и обрезан сверху и слева так, что руки музыканта и его Gibson

находятся в самом центре изображения, а внизу и справа примерно четверть пространства оставлена белой. Такое размещение изображения делает его легче, подвижнее, острее, что соответствует музыке с этой пластинки.

Иногда Уорхол не оформлял пластинку полностью, а выполнял небольшую часть дизайна. Так было с пластинкой «Any Old Time» 1958 года оркестра Арти Шоу. Для этой записи Уорхол оформил заднюю часть конверта, изобразив на ней цепь из часов (Илл. 19). Возле вторых снизу мы можем разглядеть буквы a.W., замеченные кем-то из любителей музыки только в 2007 году (Илл. 20). Такое изображение вполне могло появиться где-нибудь в журнальной рекламе часов.

В 1960 году была, наконец, выпущена пластинка с записью «Стеклянного зверинца», прочитанного самим Тенниси Уильямсом, сделанная им еще в 1952 году, и оформленная Уорхолом и его матерью в 1957 году (Илл. 21). Энди изобразил героев пьесы, единорога и птичку, правда, не вполне ясно, кто из них кто: мы видим трех женщин и двух мужчин, но в пьесе женских персонажей двое (если не считать невесты Джима, которая лишь упоминается). Цвета, переходящие градиентом из одного в другой, напоминают цвета радуги, словно это лучи света, преломленного через стеклянные фигурки зверей Аманды. В центре – белое пятно, по форме напоминающее оборванную бумагу, на котором разместился заголовок, выполненный Джулией ее фирменным шрифтом.

## **Поп-арт**

С 18 апреля по 2 июня 1963 года в Вашингтоне прошла выставка «The Popular Image», в которой приняли участие Раушенберг, Олденбург, Джаспер Джонс, Джим Дайн, Вессельман, Джеймс Розенберг, Рой Лихтенштейн, Джордж Брехт, Джон Уэсли, Роберт Уоттс и сам Уорхол. Самая известная вещь, оставшаяся после этой выставки от Уорхола – обложка «Giant Size \$1.57 Each»: белый квадрат с соответствующей надписью огромными черными буквами (Илл. 22). Остается не совсем ясным, какова история этой



обложки, и узнать, скорее всего, уже не представляется возможным, так как и Уорхол и арт-директор Билли Клувер не оставили об этом никакой информации. К выставке был подготовлен двадцатистраничный двенадцатидюймовый каталог, включавший пластинку с записями интервью с одиннадцатью художниками, участвовавшими в выставке и перечисленными выше, подготовленную Клувером в марте 1963 года. На обложке каталога, выполненной Джимом Дайном, изображен обелиск в Вашингтоне, у подножия которого составлен коллаж из автомобилей, портретов и различных предметов (Илл. 23). В каталоге сказано, что Уорхол представил 10 картин маслом на холсте, но нет ни слова о конверте «Giant Size \$1.57 Each», при этом есть данные, что Уорхол сделал 75 экземпляров пронумерованных и подписанных конвертов, в которые были помещены записи с интервью. Возможно, пластинок было напечатано больше, чем каталогов, и Клувер обратился к Уорхолу за обложками для них. Через некоторое время после выставки Уорхол выпустил еще тираж этих обложек в нескольких цветах: красном, желтом и зеленом, но уже без номеров и подписей. Как бы то ни было, эта обложка интересна сама по себе, до сих пор с этим изображением выпускается различная продукция. Обложка – первая, выполненная Уорхолом в технике шелкографии, с нее начинается эпоха его поп-артовых обложек. Надпись напоминает рекламный постер в супермаркете, возвещающий о распродаже чего-то, что подчеркивает коммерческую природу продуктов звукозаписывающей индустрии, что было безусловно важно для Уорхола. Все равно, что записано на пластинке – значение имеет то, что на нее снижена цена. При этом известно, что первый тираж в 75 экземпляров был ограничен, пронумерован и подписан, что делает эти 75 пластинок эксклюзивными. Да и более поздний, разноцветный вариант, был также напечатан ограниченной партией. Эта эксклюзивность вступает в противоречие с текстом на конверте, ведь распродают по такой цене нечто очень дешевое, произведенное огромным тиражом, что не смогли продать раньше, что залежалось и что нужно сбыть побыстрее. Таким

образом, на эксклюзивном объекте от известного художника, стоящем гораздо больше, стоит цена дешевого шерпотреба, что напоминает грошовые суповые банки, которые впоследствии будут продавать за миллионы долларов.

Несколько раз Уорхол прибегал к серийному портрету при создании обложек музыкальных альбомов. В середине 1960-х годов он активно экспериментировал с фотографией, в том числе использовал кадры, сделанные в фотокабинке (или сфотографированные так, что имитируют такую съемку) для создания портретов из нескольких десятков изображений (например, портрет Этель Скулл, 1965 года, составленный из фотографий из фотокабинки и переведенный в шелкографию). Однажды он и при создании обложки прибег к такому методу. Это были два альбома 1964 и 1965 годов пианиста Джона Уолвича, брата фотографа и доверенного лица Уорхола Эдварда, названные «This is John Wallowitch!!!» и «This Is The Other Side Of John Wallowitch!!!». Передние стороны обложки у обеих пластинок одинаковые (Илл. 24), оборотные стороны различаются (Илл. 25, 26). На обложку Уорхол поместил 64 «портрета» музыканта, словно сделанные им на бегу в фотокабинке где-нибудь на вокзале или в метро: восемь вертикальных лент по восемь фотографий в каждой. При этом на всех «портретах» лицо музыканта обрезано сверху, будто он либо слишком высоко сел во время фотографирования, либо была неисправна техника. Мы не видим больше половины лица пианиста, что не позволяет нам его узнать, но названия альбомов говорят нам – это Волвич! Личность фотографируемого точно не установлена: может быть это сам музыкант, может быть его брат...

Начало сотрудничества группы The Velvet Underground с Энди Уорхолом относится к 1965 году, когда он предложил группе принять в свой состав свою знакомую Нико. Участники молодой группы понимали, что такое сотрудничество с известным художником может помочь им достичь известности, и они согласились. Через год, с новой вокалисткой и под протекцией Уорхола группа записала свой дебютный альбом. Нужно сказать,

что это сотрудничество дало группе не только обложку работы известного художника, но и свободу в действиях в музыкальном плане: он помог группе получить контракт с крупной звукозаписывающей компанией Verve, а также, являясь формально их продюсером, предоставил им полную независимость в творческом плане, занимался их видео и оформлением концертов. В итоге, под покровительством Уорхола в 1967 году вышел альбом с массой новаторского материала как в самой музыке, так и в поднимаемых в некоторых текстах темах, не типичных и новых для популярной музыки 1960-х гг.: наркомания, проституция, садомазохизм... В коммерческом плане альбом провалился: это была непривычная поп-музыка, и слушатель, видимо, еще не был вполне готов к подобному року, давшему жизнь таким направлениям как, например, лоу-фай и панк. Нужно сказать, что и сейчас звучание альбома «The Velvet Underground & Nico» воспринимается не без труда. Тем не менее, альбом вошел в историю рок-музыки как один из самых влиятельных, известно высказывание Брайана Ино, что, хотя мало кто купил альбом, те, кто купил – наверняка создал свои собственные группы. Обложка же альбома стала одной из самых узнаваемых и тиражируемых работ Уорхола (Илл. 27). На обложке – банан на белом фоне, выполненный в технике шелкографии. Справа внизу стоит подпись Энди Уорхола. Наверху, справа от банана надпись довольно мелкими буквами «Peel slowly and see» – «Снимай медленно и смотри» (Илл. 28). В первых изданиях была осуществлена оригинальная идея Уорхола, впоследствии упрощенная для понижения стоимости выпуска конверта: банан на самом деле бы наклеен поверх конверта, и при его отклеивании, можно было обнаружить под «шкуркой» розовый банан. Таким образом, достигалось некое интерактивное взаимодействие слушателей с музыкой. Возможно, это даже можно связать с содержанием альбома, обнаруживающим и обнажающим людские пороки: внутри может скрываться совсем не то, чего ожидаешь. Естественно, банан также выполнен шелкографией и эти слои напоминают нанесение краски

слоями во время печати. Интересно, что вследствие отсутствия названия на обложке, многие принимают надпись «Энди Уорхол» за имя альбома.

Прием, подобный тому, что был использован во время создания конверта для пластинки The Velvet Underground (возможность манипуляции с конвертом), Энди Уорхол использовал и при сотрудничестве с группой Rolling Stones в 1971 году, выполняя конверт для одиннадцатого студийного альбома группы «Sticky Fingers». На лицевую сторону обложки помещена фотография джинсов от пояса до середины бедра, облегающих мужскую фигуру. На оборотной стороне – обратная сторона «джинсов». Сейчас такой прием нам может показаться вполне очевидным, но здесь мы видим первый пример расположения видов «спереди» и «сзади» (Илл. 29, 30). Как и в случае с бананом, человеку, держащему пластинку в руках, предлагается взаимодействие с изображением: в конверт первых изданий была вставлена настоящая молния и макет пряжки ремня, и при их расстегивании можно было обнаружить внутренний целлофановый конверт пластинки желтого цвета, напоминающий белье (Илл. 31). В первое время некоторые крупные сетевые магазины даже отказывались выставлять альбом на своих витринах, посчитав его обложку непристойной. В каких-то магазинах ее выставляли в закрытом конверте, как это случилось в 1968 году с пластинкой «Unfinished Music No. 1: Two Virgins» – первым студийным совместным альбомом Джона Леннона и Йоко Оно, хотя конверт пластинки Rolling Stones выглядит намного безобиднее. В данном случае Уорхолу принадлежит только идея обложки, осуществлена же она была фотографом Билли Нэймом и дизайнером Крейгом Брауном, хотя зачастую можно встретить информацию о том, что якобы сам Уорхол сделал это фото. Также множеством мифов окутана личность позировавшей модели. Многие ошибочно считали, что это солист группы Мик Джаггер (возможно, поводом послужила фотография участников группы, позирующих с новым альбомом, и то, как фотография на конверте удачно ложится на фигуру Джаггера) (Илл. 32). Также возможными кандидатами называли нескольких моделей из «Фабрики» Урхола.

Через шесть лет после выхода «Sticky Fingers», в 1977 году, Rolling Stones вновь выпустят пластинку с работой Уорхола на обложке. На этот раз это двойной концертный сборник «Love You Live»<sup>23</sup>. (Илл. 33) Здесь мы видим портрет Мика Джаггера, кусающего руку ребенка, занимающий почти весь формат конверта. Сам портрет выполнен в черно-белой гамме, а окружают его пятна ярких, насыщенных цветов: розового, фиолетового, зеленого, кораллового... Название группы и альбома ярко-желтые. Но не вся «работа» выполнена Уорхолом. В его варианте не было толстых карандашных линий, в некоторых местах весьма неаккуратных, повторяющих контуры изображенного (совсем уж странной выглядит кривая линия, будто пририсованная ребенком, под подбородком Джаггера). Эти дополнения внес сам Мик Джаггер «к ужасу Уорхола»<sup>24</sup>.

На протяжении двух десятилетий вышло немало музыкальных альбомов с портретами работы Уорхола: Пола Анки (Илл. 34), Даяны Росс (Илл. 35), Rolling Stones (Илл. 36), Ареты Франклин (Илл. 37), Джона Леннона (Илл. 38) и т. д. Но в большинстве случаев это не специально разработанный Уорхолом дизайн под определенную пластинку, несущий какой-то смысл, связанный с текстами и музыкой, а просто использование портретов исполнителей его авторства вместо обычных фотографий.

### **Энди Уорхол и музыкальная индустрия**

Почему же Уорхол оказался настолько вовлечен в мир музыкальной индустрии? Здесь можно обратиться к тому, что с самого начала, только переехав в Нью-Йорк, он претендовал на роль именно коммерческого художника, а обложку пластинки можно по праву назвать одним из самых массовых и растражированных объектов, случайно оказавшись вовлеченным в эту индустрию, он оставался в ней до конца жизни. Позже,

---

<sup>23</sup> Двойным сделать этот альбом было решено, вследствие того, что Кит Ричардс и Мик Джаггер не могли прийти к единому мнению о том, какие песни стоит туда включить. В итоге, каждому из авторов песен было выделено по отдельной пластинке.

<sup>24</sup> Wyman R. Rolling with the Stones. DK Publishing, 2002. P. 444.

перейдя в своей «основной деятельности» от графики к использованию продуктов массового потребления и шелкографии, он и обложки начал оформлять по-новому в тот же самый момент. То есть для него не было разницы, создает он изображение для музыкального альбома или для выставки в галерее и последующей продажи. При этом нужно отметить, что в смысловом отношении работы графические оказывались лучше продуманы в плане соотнесенности с музыкой.

Привлекательным в этой сфере для Уорхола было и то, что по своей массовости она может сравниться разве что с рекламой и плакатом, при этом плакат остается далеко позади, а вот с рекламой обложка конверта по количеству адресатов вполне может посоревноваться. Пластинки выпускались для всего мира и легко «путешествовали» через океан, не только обеспечивая увеличение прибыли, но и способствуя «культурному» обмену. Вспомним интерес англичан к американской рекламе в середине 1950-х годов и ее влияние на искусство Англии: «в Европе интерес вызывает прежде всего рекламная упаковка американского “сегодня”»<sup>25</sup>. Яркий пример проникновения американской культуры в Англию – коллаж Ричарда Гамильтона «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?» 1956 года и коллажи Питера Блейка, несомненно повлиявшие на внешний вид обложек виниловых пластинок, выпущенных примерно через 10 лет. Так что эти обложки были для Уорхола, скорее всего, в первую очередь лицом товара, тем, что будет рядами выставляться в витринах и на полках магазинов США и Европы, как бутылки колы или банки супа.

Сами музыканты шли навстречу образам, способным привлечь внимание, а яркие поп-артовские обложки могли успешно привлекать покупателей, что было немаловажно с коммерческой точки зрения. Здесь можно заметить, что как раз такие обложки Уорхола стали лицом альбомов

---

<sup>25</sup> Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с. с ил. С. 78.

популярной музыки, а не джазовой, например. То есть массовое соединилось с массовым, и каждый, кто покупал пластинку, мог приобрести и «картину» Уорхола, выпущенную тиражом в десятки, а то и стони тысяч экземпляров за относительно небольшие деньги. Хотя, конечно, для некоторых групп, как, например, для The Velvet Underground даже узнаваемое имя на обложке и модный дизайн не помогли стать популярными в связи с музыкальной сложностью. При этом обложки не являются примерами «standard package», а остаются оригинальными в этой сфере, не выделяясь как-то по-особому в творчестве художника в целом. Однако то, как Энди Уорхол был вовлечен в музыкальную индустрию, так что она оставалась важной частью его жизни, можно почувствовать, узнав, что именно дизайн обложки пластинки – его последнее произведение, хотя, конечно, он и не предполагал, что оно станет таковым. Над своей последней обложкой он работал в больнице, в 1987 году, где ему сделали операцию, после которой он и скончался во сне вследствие остановки сердца. Обложка предназначалась для сборника песен популярных артистов MTV – High Priority (Илл. 39). Считается, что он успел окончить рисунок, так как поставил под ним свою подпись. Окончательный дизайн обложки и две цветные версии (с красным и желтым прямоугольником в правой части) были завершены его коллегами с «Фабрики».

Несмотря на то, что в большинстве текстов об Уорхолое про обложки пластинок ничего или почти ничего не сказано, интерес к этой части его творчества все же существует и сейчас: в августе 2008 года в музее шведского города Питео состоялась выставка, посвященная восьмидесятилетию со дня рождения Энди Уорхола, на которой были представлены все обложки, к созданию которых он имел отношение. В 2015 году подобная выставка была проведена в Нью-Йорке, а в 2016 – во Флориде.

Хотя Энди Уорхол оформил довольно много обложек, и на еще большем количестве таковых размещены портреты его работы, как мы говорили, это не было основной его деятельностью. Второй же персонаж, о котором мы будем говорить, посвятил оформлению музыкальных альбомов

всю свою жизнь, и был вовлечен в мир музыки, для которой создавал визуальное сопровождение, как никто другой.



## Глава 2. Сторм Торгерсон

В апреле 2013 года, неделю спустя после смерти Сторма Торгерсона, журнал *The New Yorker* опубликовал статью под названием «Сторм Торгерсон и конец искусства оформления обложек», в которой с первых строк заявлено о том, что с его уходом наступил конец целой эпохи. Музыкант Дэвид Гиллмор рассказал: «Впервые мы встретились, когда были ещё подростками. Мы часто собирались в *Sheep's Green* – это такое место у реки в Кембридже, и он постоянно разглагольствовал, производил больше всех шума, фонтанировал идеями и энтузиазмом. Таким он и оставался всю жизнь. Он всегда присутствовал в моей жизни – и на работе, и вне её. И всегда был мне прекрасным другом, которому можно было открыть душу. Его работа – начиная с 1968 года и до последних дней – неотъемлемая часть нашего творчества. Мне будет очень не хватать его»<sup>26</sup>. Многочисленные интервью тех, кто был знаком со Стормом Торгерсоном, подтверждают слова Гиллмора, и отчасти объясняют количество и разнообразие работ этого дизайнера и арт-директора: за 45 лет творческой деятельности (с 1968 по 2013 гг.) около 270 музыкальных альбомов, 25 музыкальных видео и 5 фильмов, связанных с популярной музыкой.

### Образование и окружение.

Сторм Элвин Торгерсон родился 28 февраля 1944 года в городе Поттерс Бар, графство Миддлсекс, Англия. Учился сначала в школе Саммерхилл, затем в начальной школе Браунсвик в Кембридже и в Старшей Школе для мальчиков Кембриджшира, где познакомился с основателями группы *Pink Floyd* Сидом Барреттом и Роджером Уотерсом. Примерно в то же время стал близким другом Дэвида Гиллмора, так же присоединившегося затем к группе *Pink Floyd*, а также Обри «По» Пауэлла, вместе с которым проработает 15 лет. С

---

<sup>26</sup> Arhsam A. Storm Thorgerson. [Электронный ресурс] // URL: <http://arhsam.blogspot.ru/2014/06/storm-thorgerson.html> (доступ: 22.03.2017).

1963 по 1966 гг. учился в престижном университете Лестера, известном, в числе прочего, открытием возможностей генетической экспертизы, посредством которой было подтверждено, что найденные в 2012 году в нескольких километрах от университета останки принадлежат Ричарду III. Здесь Торгерсон изучал английский язык и философию, получил диплом бакалавра, и сейчас его имя можно увидеть в списке почетных выпускников университета. Затем он окончил магистратуру в Королевском колледже искусств в Лондоне, в котором занимался кино и телевидением с 1966 по 1969 г. В это время он снимал жилье в Лондоне вместе с Обри Пауэллом. О времени, проведенном в учебных заведениях, Торгерсон вспоминал: «Это было прекрасное время. Все происходило в городке Лестер, и это было довольно необычное место, но не то чтобы нестандартное. Для меня это было потрясающее место, к счастью, там было много девушек, а большинство мужчин были бывшими инженерами, решившими поменять профессию. В этом колледже я провел замечательное время, как и в следующем, в Лондоне. Это был очень престижный Королевский Колледж Искусств, куда я поступил, чтобы научиться снимать кино»<sup>27</sup>. В это же время Обри Пауэлл учился в Лондонской киношколе в Ковент-Гардене, где тогда же учился режиссер Майкл Манн<sup>28</sup>. В 1968 году Торгерсон и Пауэлл основали дизайнерскую группу Nirgnosis, к которой в 1974 году присоединился музыкант, художник-дизайнер, фотограф и режиссер Питер Кристоферсон, ставший одним из самых влиятельных музыкантов британского постпанка. Кристоферсон обучался в Нью-Йорке компьютерному программированию, театральному дизайну и видео. Группа Nirgnosis просуществовала до 1983 года. После распада группы Торгерсон продолжил создавать обложки для музыкальных альбомов, а Пауэлл сосредоточился на музыкальных видео и

---

<sup>27</sup> Rosenberg T. An Interview with Photographer Storm Thorgerson, Part One. [Electronic resource] // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/24/an-interview-with-photographer-storm-thorgerson-part-one> (доступ: 02.05.2017).

<sup>28</sup> «Полиция Майами», 1984-1990; «Охотник на людей», 1986; «Последний из Могикан», 1992; «Схватка», 1995 и др.

фильмах, как и Кристофенсон, продолжавший помимо музыки заниматься видео и коммерческим дизайном.

Изначально Сторм Торгерсон хотел посвятить себя кино, судьба же связала его с музыкальной индустрией, но увлеченность кино оставила свой след: «Я учился в киношколе, вы знаете. Во многих моих вещах есть черты нарратива. Я совмещаю работу режиссера и дизайнера. Снимаю фильмы для Pink Floyd. Я делал концертные фильмы, видео, документальные фильмы и рекламу. Последняя реклама, которую мы сделали для Pink Floyd, получилась очень странной. Этот ролик транслировался в Англии и рекламировал каталог к выставке, на которой выставлялись обложки альбомов Pink Floyd. Люди в рекламе говорили об этих работах, но они говорили на исландском, хинди и японском. Не думаю, что кто-то в Англии вообще понял, что они говорят, но получилось забавно»<sup>29</sup>. Действительно, хотя желание Торгерсона стать режиссером и снимать кино сбылось не вполне (он снял достаточно музыкальных клипов, все же известность принесли ему не они), склонность к режиссированию отразилась на его работах в качестве дизайнера во время воплощения его замыслов в жизни, о чем мы расскажем далее. Если говорить коротко, то для осуществления его задумок зачастую нужно было проводить большой объем организационных подготовительных работ и координировать множество людей, как съемки фильма. При этом совмещение функций режиссера и дизайнера, создание визуальной части выпускаемых музыкальных альбомов, дает право называть его арт-директором, художественным руководителем, реализовывавшим свои же идеи.

Более мы не будем вдаваться в подробности биографии Торгерсона и других участников группы Nirgnosis, так как вышеперечисленных фактов достаточно, чтобы понять, в какой среде формировались эти люди как художники и дизайнеры. Много о личности Сторма Торгерсона можно

---

<sup>29</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

узнать из фильма и интервью, из того, что он сам рассказывает о своих работах, что даст больше, нежели простое перечисление фактов.

Работы Сорма Торгерсона с 1968 по 2013 год можно было бы разделить на два периода – в составе группы Nirgnosis и после ее распада, а также поделить первый период еще на два: до прихода Кристоферсона и после. Однако это не имеет смысла, так как существенных перемен с приходом и уходом людей, сотрудничавших с Торгерсоном, не происходило: сохраняется общее настроение, стилистика, специфический юмор, отсылки к одним и тем же художникам и подражания одним и тем же художественным течениям XX века, ряд излюбленных приемов... Учитывая то, какую творческую активность знакомые приписывали именно Торгерсону, можно предположить, что так было вследствие того, что именно он являлся движущей силой всех проектов, соавторы же были необходимы для итоговых обсуждений и решения технической стороны дела (помимо указанных Пауэлла и Кристоферсона часто для выполнения финального варианта работы привлекались различные другие художники), и в статьях как правило фигурирует именно его имя, а соавторы лишь упоминаются, и то не всегда (в основном Пауэлл, в интервью же, взятых у Пауэлла, Торгерсон выступает самым активным участником проекта).

Сорм Торгерсон работал со многими пионерами рок-музыки, теми, кто привнес много нового в нее, группами, ставшими впоследствии культовыми для миллионов молодых и остающимися таковыми по сей день. Таким образом, эти работы видели огромное количество людей, и если мы признаем их произведениями искусства, то можно будет посчитать их чуть ли ни самым массовым произведением искусства, причем активно тиражируемым до сих пор.

Некоторые обложки музыкальных альбомов кажутся вообще никак не связаны с музыкальным содержанием, но есть дизайнеры и художники, которые считают, что обложка должна отражать «содержание конверта», став медиумом между музыкантом и слушателем. Такого мнения придерживался

и Торгерсон, писавший, что всегда требовал от музыкантов записи с нового альбома, хотя бы демонстрационных, сырых, ему было важно понять, что именно придется оформлять. «Я не говорю много о музыке. Обычно она мне нравится, и я просто впитываю ее. Мне особо и не хочется говорить, да и сами музыканты меня не спрашивают. Они говорят: “Ради Бога, Сторм, не порть нашу музыку. Не убивай наш настрой”. Так что я действительно никогда ничего не говорю о музыке. Моя действительная задача – интерпретация. Так что не важно, что я думаю, важно – что получится в итоге»<sup>30</sup>. Таким образом, этот художник-дизайнер, визуализируя свои ощущения от музыки, выступал для слушателей посредником между ними и музыкантами. Конечно, эти его индивидуальные ощущения, но, зная, как тесно он общался с музыкантами, как долго вращался в их среде, можно предположить, что одобряемые в итоге многими группами обложки отражают именно то, что авторы и/или исполнители как раз хотели сказать (или, возможно, то, что они сами обнаружили в своей музыке, когда увидели вариант ее визуализации). Далее мы часто будем встречаться с примерами такого взаимодействия дизайнера и музыкантов.

Уместным будет сказать несколько слов о развитии музыкальной индустрии в 1960-е годы, в частности, о том, как в целом новая эра популярной музыки отразилась на упаковке записей, продаваемых в магазинах, так как именно в это время происходило становление Сторма Торгерсона как дизайнера, и выработались основные принципы, которым он следовал до конца жизни.

В 1960-е годы обложка пластинки обрела новый вид и кардинально новое качество: рок- и поп-музыка развивались стремительно, и звукозаписывающим компаниям пришлось пойти на некоторые уступки исполнителям, постепенно становившимся хозяевами своего положения, что повлекло участие музыкантов в оформлении своих записей. Группе больше

---

<sup>30</sup> Thorgerson St. How I Designed the Cover of “Dark Side of the Moon”. September, 2011. [Electronic resource] // Rolling Stone. 2015. URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/storm-thorgerson-how-i-designed-the-cover-of-dark-side-of-the-moon-20110928>. (доступ: 10.04.2015).

«не нужно было создавать несколько хитов, прежде чем она сможет сделать альбом. Им было дано больше власти, и это стало видно по тому, как их образ подавался публике»<sup>31</sup>. Действительно, проявление большего интереса групп к обложкам привело к тому, что они сами стали нанимать дизайнеров, художников и фотографов по своему выбору, а также участвовать и даже полностью создавать обложки (Кит Стивенс, Джон Леннон, Боб Диллан и др.). «Звукозаписывающие компании не противились им, так как было замечено, что такая стратегия приводит к коммерческому успеху»<sup>32</sup>. Хотя, конечно, некоторые музыканты получали такую свободу только после обретения популярности, а вместе с ней и независимости.

Один из авторов, писавших о визуализации рок-музыки, в том числе (немного) и об обложках, сказал: «До конца 1960-х главной целью обложки альбома популярной музыки было продемонстрировать исполнителя. Однако обложка поразительно изменилась к концу 1960-х гг. Как и в других аспектах, главными новаторами здесь были The Beatles. Начиная с альбома 1967 года “Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band”, искусство обложки альбома стало использоваться для передачи концепции альбома»<sup>33</sup>. Да, конечно этот альбом, оформленный Питером Блейком, сыграл важную роль в истории музыки и ее оформления, но существуют и более ранние примеры, когда музыканты и дизайнеры, работая вместе, создавали нечто новое и необычное, направленное на расширение полноты впечатлений от музыки, нечто предваряющее ее прослушивание, вводящее слушателя в нужную атмосферу.

Одной из самых революционных работ начала 1960-х можно считать обложку альбома «Undercurrent» 1962 года, записанного джазовыми музыкантами – пианистом Биллом Эвансом и гитаристом Джимом Холлом (Илл. 40). Обложка выглядит весьма современно и могла бы подойти

---

<sup>31</sup> Dean R. Thorgerson S. Album... P. 31.

<sup>32</sup> Ibid. P. 3.

<sup>33</sup> Macan E. Rocking the Classics. Oxford University Press, 1997. P. 58.

музыкальному альбому наших дней, и это было бы вполне актуально<sup>34</sup>. Фотография, использованная в ее оформлении, сделана американкой Тони Фриссел, известной по работам для модных журналов, а так же военным репортажам. Впервые это фото было опубликовано в журнале «Harper's Bazaar» в декабре 1947 года. Изображение отсылает нас к названию пластинки, которое можно перевести как «Скрытая сила», «Подводное течение», нечто, противопоставленная тому, что на поверхности. На черно-белом фото, сделанном под водой, девушка в белом платье, словно «зависла» у поверхности воды, лишь ее лицо едва выглядывает на водной глади. У Фриссел есть еще несколько работ, сделанных под водой, но именно в этой, в отличие от других, на мой взгляд, не просматривается явной коммерческой составляющей. От мира моды и рекламы это фото еще больше отдаляет концепция альбома (хотя до выхода первого по-настоящему концептуального альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» оставалось еще 5 лет). На развороте альбома Undercurrent помещено «эссе» Барри Дж. Тита, озаглавленное самими музыкантами как «Подождите быстро» (Wait Quickly), представляющее собой набор бессвязных, ломанных как джазовый ритм фраз и сочетаний, в соединении с фотографией и записанными треками, производящее на слушателя-читателя-зрителя сильное впечатление. Вот одна из «строф»:

Танец глаз – инструмент правды.

Сито, серп и планка,

Красная грязь и серая плесень

Разделили оболочки, избородили ткань криков живых скелетов.

Длинно-коричневый камень поднял тупой нос.

«Голой день?» пыхтели ломтики звука, краснея<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> В 1996 и 1999 гг. это фото было вновь использовано в оформлении двух записей: «Oceana» американского композитора Освальдо Голихова и «Whispering Sin» американской инди-рок группы The Beauvilles.

<sup>35</sup> Eyes dance truth's instrument. // Sieve, sickle and sloat, // red grimes grey molds // parted skins furrowed tissue lives skeletal screams. // Longbrown stone blunt nose raised. // "Naked day?" puffed sound slices blush.

Подобное оформление конверта выбивается из общих тенденций (как и оформление джазовых записей в целом, начиная с 1940-х гг., представляющее отдельный феномен, так как в оформлении именно джазовой, а также «расовой» музыки раньше всего проникало модернистское искусство и новые направления в фотографии), но, возможно, именно эта пластинка положила начало тому, что мы увидим в конце 1960-х гг., вследствие развития психоделики в музыке – соединение звука и «картинки», некие цельные аудиовизуальные проекты.

Рок-музыка в целом в это время развивалась весьма стремительными темпами, и практически сразу новые направления получали особую визуализацию, в том числе в связи с довольно тесной связью музыкантов и художников. Психоделика черпала вдохновение в числе прочего в сюрреализме, отвечавшего музыке и текстам, порожденным стремлением передать состояние сознания, в том числе, и измененного, а так же дадаизма, давшего начало психоделическому коллажу. Конечно, по своему настрою, к работам дадаистов ближе обложки панк-групп с их изначальной анархической направленностью, некоторые из которых даже напоминают берлинские дадаистские коллажи. Обложки же Торгерсона призваны сообщить зрителю положительный настрой, эстетическое удовольствие, иногда заставляя задуматься не над тем, «что это значит», а «как это сделано».

Как уже было сказано, для создания обложек привлекалось достаточно много людей, помимо непосредственных участников группы Nirgnosis. Например, несколько раз в их проектах участвовал графический дизайнер и иллюстратор Джордж Харди, но даже эти работы приписывают Торгерсону, как главному генератору идей, непосредственному автору, что является весьма существенным для создания нового, яркого произведения массового искусства, всех остальных упоминают лишь как побочных героев истории. Также с 1973 по 1999 год, сначала с Nirgnosis, а затем и отдельно с Торгерсоном, довольно много работал художник-ретушер Ричард Мэннинг,



участвовавший в создании многих обложек, ставших впоследствии достаточно известными. Он вспоминал: «Иногда незначительные встречи и мимолетные разговоры могут стать самыми драматичными моментами вашей жизни. Это были именно эти моменты. <...> Я понимал, что мне выпала большая честь работать со Стормом и По, и я полностью отошел от работы в рекламе. <...> Не всегда всё было гладко. Были и очень горячие дискуссии, и Сторм всегда оказывался прав. Я имею ввиду, что Сторм и По были дизайнерами, а я просто ретушером. “Заткнись и продолжай работу”. Я очень многому научился у них, много узнал о композиции, и конечно, мне хорошо платили за мою работу, но главным для меня было осознание важности того, что мы делаем. Мне действительно было чем гордиться, независимо от денег; эти изображения будут еще долго обсуждаться и останутся навсегда»<sup>36</sup>.

Пробуем разобраться в том, кто такой Торгерсон – создатель двух с лишним сотен обложек музыкальных альбомов, многие из которых вошли в историю музыки, в том числе, и благодаря обложкам. Мы рассмотрим, к каким художникам, фотографам и режиссерам мог обращаться этот дизайнер и арт-директор многих проектов, с какими художественными направлениями можно связать его творчество, и являются ли результаты его работы – произведениями искусства, хотя, в современном мире это понятие приобретает все более причудливые очертания и представление о критериях произведения искусства получает постоянно новые формулировки уже не один десяток лет. Очень важна информация, как создавались эти работы, так как в данном случае это может стать определяющим фактором в ответ на вопрос, являются ли обложки музыкальных альбомов, подписанные именем Торгерсона, результатом сложных художественных процессов.

---

<sup>36</sup> Manning R. A Brief Intro. [Electronic resource] // Richard Manning. 2017. URL: <http://www.richardmanning.co.uk/hipgnosis-album-cover-artwork> (доступ: 15.03.2017).

## Торгерсон – дадаист?

Многие работы Торгерсона, на первый взгляд, хочется назвать отголосками дадаистских практик межвоенного периода, в частности, фотографии и коллажа, но при ближайшем рассмотрении в них можно увидеть отсылки к более современным ему течениям, например, к поп-арту. Однако в интерпретации Торгерсона объекты и приемы поп-арта обретают несколько иной оттенок в связи с музыкой, связанной с этими обложками. Рассмотрим некоторые из них.

Первая же обложка, созданная Торгерсоном в 1968 году, стала заметной вехой в истории развития дизайна, в том числе и потому, что такая крупная звукозаписывающая компания как EMI впервые позволила музыкантам самим выбрать, кто будет делать для них дизайн пластинки. Это был второй альбом группы Pink Floyd «A Saucerful of Secrets» (Илл. 41). В первый момент, пока мы еще не фокусируемся на изображении, а лишь бегло его осматриваем, оно может напомнить несколько фотограмм Ман Рэя, наложенных друг на друга, но выполненных в цвете. При более внимательном рассмотрении мы начинаем видеть, что это коллаж, собранный из различных элементов, но все эти элементы перенесены так, что выглядят полупрозрачными, будто каждый из них нанесен на кальку, что создает эффект слияния слоев. Самые четкие изображения – планеты слева и часть фигуры некоего персонажа справа. Сейчас не все смогут идентифицировать этот фрагмент, но для молодежи 1960-х гг. такая манера изображения была вполне узнаваемой, так как при создании этой обложки Торгерсон воспользовался «кадром» из популярных комиксов компании Marvel, по которым в последние десять лет снято несколько фильмов. Эта компания создала так называемую «вселенную Marvel» – целую систему миров и персонажей, фигурирующих в их комиксах. С 1951 по 1968 год компания выпускала серию комиксов «Strange Tales». Воспроизведенный Торгерсоном фрагмент относится к выпуску 158 за 1967 год и выполнен иллюстратором

Мари Северин (Илл. 42). Фигура, которую мы видим лишь частично – главный герой этого комикса, нейрохирург Доктор Стефан Стрэндж, обнаруживший после пережитой автокатастрофы скрытый мир магии и альтернативных измерений, и ставший главным защитником Земли от различных мистических угроз. В момент, выбранный Торгерсоном, персонаж комикса говорит (на обложке текст обрезан): «Это ужасное зрелище кажется таким реальным...таким неизбежным... Хотя я знаю, что это всего лишь тень тени... Может быть это потому, что мой мир изрядно устал... и моя мистическая борьба обречена на провал?». Несмотря на кажущуюся психоделичность подобного изображения, сам Торгерсон называет ее «квази-психоделической», а именно психоделической лишь по форме. «Здесь еще остаются психоделическая логика, сопровождающая работу. Психоделика здесь – это манера, способ работы с сильными цветами и узорами, размывание границ предметов»<sup>37</sup>.

С этого альбома в музыке Pink Floyd начинают появляться «мрачные и повторяющиеся импульсы»<sup>38</sup>, которые будут переходить из альбома в альбом на протяжении нескольких последующих лет, композиции становятся все длиннее и сложнее в музыкальном отношении. Эта обложка «представляет попытку представить вещи, которые на тот момент интересовали группу, всех вместе и каждого по отдельности, при этом так, чтобы всё это сочеталось с музыкой. Кружащиеся, несколько размытые формы, сливающиеся образы, находятся в миллионах миль от определенных фармацевтических опытов»<sup>39</sup>. В центре обложки мы видим неидентифицируемого персонажа, в длинном одеянии, с бородой, похожего на друида, на фоне деревьев. Над его головой – круг с изображениями мифических животных, напоминающий круг восточного календаря или знаки зодиака. В нижней части изображения угадываются очертания полупрозрачных, будто из зеленого стекла, объектов, сквозь которые видны

---

<sup>37</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

некие архитектурные формы, напоминающие аркаду с дверьми в проемах. Откуда эти изображения заимствованы, что они могут означать, угадать очень сложно, а каких-либо комментариев по поводу этих фрагментов нет. Таким образом, несмотря на то, что при первом взгляде на обложку вспоминаются фотографические опыты дадаистов и сюрреалистов 1920-х гг., при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем связь с вполне современными автору поп-артом и «комиксами» Роя Лихтенштейна.

Помимо этой обложки, фотограммам Ман Рэя также близки работы 1971 и 1972 годов – для альбома «Pilgrimage» группы Wishbone Ash и «Obscured by Clouds» Pink Floyd. Первая напоминает цветную фотограмму, пока, опять же более внимательно к ней не приглядишься (Илл. 43). Вторая также может напомнить фотограмму, на которой рассыпаны мелкие полупрозрачные предметы или результат макросъемки без фокусировки, но на деле – это расфокусированное фото человека, сидящего на дереве (Илл. 44), что не имеет, в конечном счете, ничего общего с рэйограммами и другими подобными практиками, направленными на создание «следа» объекта.

«A Saucerful of Secrets» – не единственная обложка, которую относят к психоделическому направлению по внешним признакам, но которая для самого автора, как было сказано, психоделической не является. «Недавно мы немного переработали обложки “Saucerful” и “Meddle”. Эти работы я не считаю психоделикой. Корова – едва ли психоделична<sup>40</sup>. Это всего лишь проклятая корова – не так ли? Что можно найти более непсиходеличного? “Ummagumma” довольно многослойна и даже наркотична, но я не думаю, что это психоделика»<sup>41</sup>. О первой обложке, упомянутой в этом отрывке из интервью Торгерсона журналу «Second Magazine» 1998 года, мы уже сказали, остальные три упомянутые работы также относятся к оформлению альбомов

---

<sup>40</sup> Имеется в виду альбом Pink Floyd 1970 года «Atom Heart Mother».

<sup>41</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

группы Pink Floyd: «Ummagumma» 1969, «Atom Heart Mother» 1970 и «Meddle» 1971 года.

Обложка альбома «Ummagumma» – пример использования старинного приема мизанабим, известного еще со времени Средних Веков – помещения изображения в изображение, а, точнее, его разновидности – «эффекта Дросте», при котором следующее изображение, помещаемое в предыдущее, повторяется, и так до бесконечности (Илл. 45). Единственное отличие от классического использования этого приема в данном случае – отличие каждого нового изображения от предыдущего, заключающееся в изменении положения участников группы, что не сразу бросается в глаза. Также на фотографиях присутствуют два предмета: пластинка с саундтреком к американскому музыкальному фильму 1958 года «Gigi» и демиджон или сулея, то есть стеклянная бутылка, предназначенная для изготовления вина, внутрь которой помещена ткань розового цвета, а горлышко перевязано розовой лентой.

На большинстве американских и канадских копий этого альбома, в отличие от британских, пластинка с музыкой из фильма закрашена белым в связи с необходимостью соблюдения авторских прав, и превращена, таким образом, в белый квадрат. При этом изображение не может не вызвать у любителей музыки ассоциаций с другим альбомом, вышедшим за год до «Ummagumma», – «белым» альбомом The Beatles, дизайн обложки которого выполнил Ричард Гамильтон. Что касается смысловой составляющей помещения именно пластинки «Gigi», то она вряд ли имеется, и те, кто пытался объяснить ее появление на фото, в итоге приходят к версии о том, что она оказалась на месте съемок случайно, и ее поместили туда лишь для того, чтобы заполнить пустое место. В целом, этот коллаж из фотографий, где на каждой последующей в центре оказывается последовательно каждый из участников группы, несет смысловую нагрузку. Альбом состоит из двух пластинок, одна из которых является концертной записью, вторая же студийной и составлена так, что каждая композиция представляет одного из

музыкантов. Таким образом, будучи представленными на одном изображении, каждый из них по очереди оказывается на первом плане. Именно об этой многослойности и говорит Торгерсон в интервью. Не менее интересной и более оригинальной оказывается оборотная сторона конверта, являющаяся первым опытом создания Торгерсоном фотокомпозиции на открытом воздухе. Перед нами пейзаж лондонского аэропорта Biggin Hill, на рулежной дорожке которого расположились вместе с различной музыкальной аппаратурой и инструментами члены технического персонала группы – Алан Стайлз и Питер Уотс (Илл. 46). Композиция из предметов, придуманная барабанщиком группы Ником Мейсоном, напоминает силуэт истребителя, и, таким образом, Стайлз и Уотс словно занимают в нем места пилотов. Таким образом, обложка представляет нам не только самих музыкантов, но также их инструменты и тех, кто участвует в создании музыки.

Следующая упомянутая Торгерсоном обложка, на которой изображена корова, действительно, очень далека от какой-либо психоделики (Илл. 47). Сами участники попросили дизайнера сделать «что-нибудь простое». «Pink Floyd работали в экспериментальном режиме. Не было названия для альбома, определенной темы или концепции, так что я решил создать “анти-обложку”. Не что-то шокирующее, а просто неожиданное»<sup>42</sup> – вспоминал много лет спустя Торгерсон. В итоге, он поехал за город и сфотографировал корову. При этом, на обложке, как спереди, так и сзади, где мы видим еще трех коров, вставших в ряд, отсутствуют какие-либо надписи, но пластинка притягивает к себе внимание своей яркостью (явно усиленной посредством ретуши) и невольно вызывает ассоциации с уорхоловскими коровами. Здесь мы видим редкий пример создания Торгерсоном обложки, изначально не соотнесенной с музыкой, при этом направленной на коммерческий эффект. С другой стороны, если музыканты просили о «простоте» в обложке во время

---

<sup>42</sup> Pink Floyd's Album Sleeves Explained. [Electronic resource] // NME. 2017. URL: <http://www.nme.com/photos/pink-floyd-s-album-sleeves-explained-1406656> (доступ: 15.04.2017).

или уже после записи альбома, то это вполне объяснимо, так как запись первой стороны далась очень тяжело, начиная с взаимоотношений с приглашенными классическими музыкантами до трудностей с новым звукозаписывающим оборудованием. В итоге, связь у обложки с музыкой появилась: музыкантам, судя по всему, так понравилось изображение, предложенное Торгерсоном, что названия нескольких композиций приобрели «коровьи» отсылки.

Обложка 1971 года для последнего упомянутого альбома Pink Floyd «Meddle» сначала может напомнить часть макрофотографии некоего, возможно, морского существа или снимок «найденного объекта» Брассая (Илл. 48). На развороте конверта мы обнаружим, что этот «объект» – сфотографированное под водой ухо, повернутое на 90 градусов (Илл. 49). Таким образом, вторая версия оказывается ближе к истине, но вместо морской раковины или свернутого куска бекона было избрано человеческое ухо. Круги от воды – метафора звуковых волн. Сами авторы – Пауэлл и Торгерсон – считали эту обложку худшей своей работой. Изначальная идея Торгерсона была намного радикальнее: сфотографировать макросъемкой анус бабуина, но участники группы оказались более консервативны и попросили изобразить ухо под водой с кругами от капель. Этот случай показывает, что, возможно, и в других случаях Торгерсон мог выдвигать довольно смелые идеи, но осторожность и страх оттолкнуть потенциальных покупателей ставили крест на воплощении подобных замыслов.

Среди работ Торгерсона можно найти еще немало примеров, в большей или меньше степени напоминающих работы дадаистов и художников, с дадаизмом связанных. Так, довольно часто мы видим осознанные или не осознанные отголоски творчества Ман Рэя. Обложка группы Cochise для одноименного альбома 1970 года – будто одна из фотографий женского тела, трактованная через «найденный объект» Брассая (Илл. 50): зритель не сразу понимает, что перед ним, и лишь приглядевшись, развернув конверт, идентифицирует изображенный объект (Илл. 51). В том же году было

выполнено оформление пластинки Pretty Things «Parachute», в которой использован еще один мотив, довольно широко примененный Ман Рэем – соляризация (Илл. 52). И если в обложке Cochise можно лишь догадываться о влиянии Ман Рэя, то в работе 1983 года для группы UFO «Making Contact» перед нами предстает практически прямая цитата из одной из его самых известных фотографий-ню – «Скрипка Энгра» 1924 года, дополненная фотомонтажом: у модели появляется шесть рук, словно она – многорукое индийское божество (Илл. 53). Но эта женщина – современное «божество»: перед ней виден огромных размеров телефонный коммутатор и множество проводов, с которыми она, судя по всему, справляется с довольно большой скоростью, соединяя людей из разных концов мира, что отсылает к названию альбома.

С 1946 по 1966 год Марсель Дюшан создавал работу под названием «Дано: 1) водопад; 2) осветительный газ», выставленную после его смерти, и представляющую собой распростертый обнаженный манекен с газовым светильником в руке, на фоне диорамы, который можно увидеть лишь через специальные отверстия, проделанные в двери, ведущей в помещение, где находится эта «живописная композиция». Отголоски такой композиции можно найти в работе Торгерсона 1974 года для группы Humble Pie «Thunderbox»: основную часть поверхности обложки занимает имитация деревянной поверхности, посредине – замочная скважина, через которую мы видим часть бедра и живот обнаженной женщины, сидящей на унитазе (Илл. 54). Замочная скважина – реальное отверстие в поверхности наружного конверта, если извлечь внутренний конверт, взору зрителя предстанет все изображение целиком (Илл. 55). Возможно, более удачным в данном случае был бы распашной конверт, что имитировало бы открывание дверей, но, возможно, дизайнерское решение оказалось именно таким по техническим причинам. Слово «thunderbox», использованное в названии альбома, на жаргоне XVII века означало как раз предмет, на котором и сидит модель на фото. Судя по всему, никакой, помимо юмористической и развлекательной,



цели это название и оформление, не несет, впрочем, оставаясь удачным дизайнерским ходом.

Довольно большое количество работ Торгерсона является коллажами, так что иногда напрашивается сравнение их с дадаистскими и поиск возможных отсылок к ним, но коллажи эти ближе к поп-арту. На фоне «большого» искусства того времени они, возможно, и не выглядят оригинальными, но в рамках индустрии оформления музыкальных пластинок остаются довольно яркими примерами дизайнерской работы, послужив развитию этой области массового искусства – например, «Musical Chairs» гитариста Сэмми Хагара 1977 года (Илл. 56) и сборник группы 10cc 1972-1978 годов (Илл. 57).

Таким образом, между коллажами, фотографией и в целом искусством дадаистов и работами Сорма Торгерсона, несмотря на подражание некоторым приемам, пролегает пропасть, заключающаяся в отношении к предметам и миру в целом. Дадаизм не видит смысла ни в предметах, ни в их сочетаниях в коллажах или в иных композициях, порой намеренно случайных, отчего смысл предметов еще больше утрачивается. Придавая смысл каждому изображенному предмету (даже если мы не видим ясного значения у какого-то изображения, и даже если сам автор не всегда признавал наличие этих значений), Торгерсон оказывается ближе к сюрреалистам, нежели к дадаистам, именно по своей работе с объектами. В сюрреалистских произведениях, «абсурдах» возникает новый контекст, появляется смысл. Так, в обложках Торгерсона можно отыскивать и придумывать новые смыслы, чему способствует и наличие аудиозаписей, которые эти обложки сопровождают, будучи дополнительным материалом, способом их коммерческой реализации и, казалось бы, вообще побочным явлением. Также в его работах нет присущей дадаистам разочарованности в мире, тем более, цинизма. Наоборот – в его коллажах, фотографиях – предельный интерес к миру во всем его многообразии, отсюда, скорее всего, и стилистическое, и техническое разнообразие самих работ. При этом,

абсолютная китчевость многих работ, расширяет понятие о хорошем и плохом искусстве, отменяя вкус, как это делали сюрреалисты, реабилитируя стиль модерн (к которому также прибегали некоторые оформители психоделической рок-музыки). Коллажи Торгерсона оказываются ближе к коллажам Ричарда Гамильтона, нежели к дадаистским, с той разницей, что Гамильтон использовал в своих работах готовые изображения.

В работах также присутствует ирония, но не всегда ее можно опознать, не владея отдельными подробностями. Например, одна из ранних работ 1969 года, оказывается «художественной шуткой над людьми, использующими старые фотографии из альбомов и называющими это “дизайн”»<sup>43</sup> (Илл. 58). Вспоминая много лет спустя работу над этой вещью, он говорил: «Я стараюсь не заниматься наглым заимствованием. Думаю, только однажды я использовал старое фото. Мы всегда сами делаем наши фото и иллюстрации. Это всегда новое.»<sup>44</sup>

### **Торгерсон – сюрреалист?**

*«- Магритт явно повлиял на ваши работы. А повлияли ли работы еще каких-нибудь старых сюрреалистов?»*

- Я точно не знаю. Наша первая книга называлась «Уходи, Рене», потому что мы думали, что отошли от этого влияния, но люди продолжают называть нас сюрреалистами. Я думаю, наши работы не такие странные, как его. Не думаю, что корова, «Ummagumma» или «Division Bell» хоть отдаленно похожи на Магритта»<sup>45</sup>.

Если рассматривать работы Торгерсона как самостоятельные «картины», даже безотносительно музыкального содержания, зачастую создается впечатление, что автор хочет перенести нас в мир, в котором физически

---

<sup>43</sup> Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

возможно то, что невозможно в нашем мире, туда, где предметы могут обретать совершенно неожиданные формы. В таких его обложках чувствуется влияние Сальвадора Дали, Рене Магритта, Макса Эрнста, фотографа Филиппа Халсмана, а также других сюрреалистов; в некоторых работах даже можно проследить прямое цитирование. Домини Гамильтон в введении к альбому «Album Cover Album» в главке, название которой можно перевести как «Выход за грани разумного», где речь идет о психоделике в плакатах и обложках, связанных с психоделической музыкой 1960-х гг., подтверждается предположение о влиянии на дизайнеров обложек и другой полиграфической продукции, связанной с музыкой, в числе прочего, и этих художников. С одной стороны, на обложки влияла сама природа психоделической музыки, звучание которой частично связано с изменением сознания под действием наркотических веществ (тянущиеся по-особому звуки, тональные переходы, напоминающие восточную музыку, тексты, кажущиеся порой абсурдным результатом автоматического письма), что нашло отражение в искаженным изображениях и психоделических коллажах (Илл. 59). С другой стороны, «заимствования из сюрреализма Магритта, Эрнста и Дали обеспечило другую линию развития. Поколение, совершившее подрыв привычных понятий о реальности, радовалось этим противоречиям, воплощенным в крайне иллюзионистическом духе»<sup>46</sup>. Так, в мире, созданном Торгерсоном, птеродактили вполне комфортно чувствуют себя в пространстве «городских джунглей», лавируя между небоскребами (Илл. 60), а человек может спокойно прогуливаться по поверхности моря (Илл. 61). Происходит перемещение фантазийных, сказочных и сюрреалистических мотивов в пространство реального мира посредством очень тонкого и мастерского фотомонтажа. Иногда физика сюрреального пространства соединяется с тенденциями современного искусства, и «полки» Дональда Джадда получают физические свойства книг с «Атомной Леды» Дали (Илл. 62).

---

<sup>46</sup> Dean R. Thorgerson S. Album Cover Album... P.13.

Одна из самых известных работ Hipgnosis, выполненная Торгерсоном и Пауэллом – оформление конверта для пятого студийного альбома Led Zeppelin «Houses of the Holy» 1973 года (Илл. 63, 64). Это изображение частично связано книгой Артура Чарльза Кларка «Конец детства». В книге пришельцы прибывают на Землю и зависают над городами на своих огромных кораблях (думаю, создатели «Дня независимости» позаимствовали его идею). Финал книги «Конец детства» о детях и резонанс, вызванный ею, похож на реакцию, произведенную «цеппелинами». «<...> Это было в Ирландии, что обнаруживает связь с кельтами, которая была у Led Zeppelin»<sup>47</sup>. Кстати, это уже не первое обращение группы к кельтским мотивам: во внутреннем конверте четвертого альбома 1971 года можно увидеть фигуры, напоминающие руны, и символически обозначающие каждого из членов группы. На этой обложке мы видим пейзаж необычной местности: вся поверхность земли покрыта камнями странной конфигурации с круглыми полостями в некоторых из них, поднимающимся холмом, а на вершине холма – будто бы руины некой старинной постройки. Небо залито ирреальным оранжевым светом, что не похоже на то, каким бывает небо на закате. По камням карабкаются, ползут обнаженные дети со светлыми кудрявыми волосами и сиреневым оттенком кожи, что создает несколько инфернальное впечатление.

О произведениях художников-сюрреалистов могут напоминать пустынные пейзажи, во множестве встречающиеся в работах Торгерсона, часто дополненные повторяющимися, одинаковыми, удаляющимися к горизонту объектами в духе художника-минималиста Уолтера де Марии. Первый пустынный пейзаж относится к 1971 году: это обложка для последнего альбома английской арт-рок группы The Nice – «Elegy» (Илл. 65). На фото, сделанном к югу от Марракеша, мы видим барханы Сахары, на гребне одного из которых разложены большие красные шары. Фото сделано вечером, при заходе солнца, шары отбрасывают длинные тени. Шаров видно

---

<sup>47</sup> Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

около двадцати трех, но было их сорок. Изначально же планировалось еще больше – сто двадцать, но уже на месте съемок возникли проблемы, так как везли шары в сдутом виде, а у Торгерсона и Пауэлла было лишь два велосипедных насоса, и в помощь были наняты около двадцати молодых людей, которые смогли надуть лишь около 40. «Я начал расставлять шары в то время как Сторм контролировал композицию через объектив камеры, и у меня была метла, которой я стирал следы с песка. В наши дни это показалось бы маразмом, потому что сейчас можно просто щелкнуть мышкой в фотошопе и всё лишнее исчезнет. Но это был магический момент. В небе не было ни облачка. Совершенство. Неподвижность. И цвет этих шаров, и солнце, и глубина синего неба, и прекрасные оранжево-желтые дюны – всё обеспечило этот спокойный щелчок затвором камеры. И альбом, конечно, назвали “Elegy”. Так или иначе, он подвел итог всему»<sup>48</sup>. О подведении итогов напоминает внутренняя сторона конверта: перед мезой или плато, на плоской, усыпанной мелкими камнями поверхности, разбросаны фотографии участников группы, вырезки из журналов и газет, конверты от предыдущих альбомов, в том числе и выполненный Hipgnosis конверт для альбома 1970 года «Five Bridges»...

Еще один пример обращения к сюррализму, а точнее, к сюрреалистическому фотоколлажу, – обложка для альбома 1977 года джаз-фьюжн группы Brand X «Livestock» (Илл. 66). В этом изображении – будто пересечение реальностей, когда два параллельных мира сходятся в одной точке, и мы видим лишь их части: пейзаж принадлежит одному, а фрагмент автомобиля с выходящей из него женщиной из другого. Или, возможно, мир один, но время разорвано, и в этой точке некий временной портал, что напоминает кадр из фантастического фильма. На оборотной стороне еще одна деталь автомобиля – хромированный обвес с задней части автомобиля, словно зависший в воздухе, что усиливает ощущение ирреальности (Илл. 67).

---

<sup>48</sup> Grow K. Hipgnosis' Life in 15 Album Covers: Pink Floyd, Led Zeppelin and More. [Electronic resource] // Rolling Stone. 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/hipgnosis-album-covers-from-pink-floyd-to-led-zeppelin-w475109/the-nice-elegy-1971-w475111> (доступ: 08.05.2017).

Нынешние «фотографы-сurreалисты» запросто создают подобные коллажи в компьютерных редакторах, но тогда подобные работы полностью делались вручную путем кропотливой работы. Ретушью для обложки занимался упоминавшийся в начале главы Ричард Мэннинг, скальпелем вырезавший изображение и проделавший довольно сложные манипуляции для достижения финального эффекта реалистичности происходящего. И если мы можем вспомнить здесь работу Доры Маар 1934 года с рукой и раковиной, то обложка 1983 года для альбома с говорящим названием «Bent Out of Shape» группы Rainbow отсылает нас к серии искаженных фотографий начала 1930-х гг. фотохудожника Андре Кертеса, изданной в виде альбома в 1976 году (Илл. 68, 69).

Во многих работах Торгерсона, совместных ли с группой Hipgnosis или сделанных отдельно от нее, мы часто наталкиваемся на то, что не можем понять, что изображено, найти рациональное объяснение, почему это так, в каком мире происходит то, что мы видим. Таковыми являются, например, обложки для Pink Floyd 1988 года (Илл. 70) и для Wax 1989 года (Илл. 71). Так, по поводу обложки «Delicate Sound of Thunder» Торгерсон вспоминал: «Так как это был концертный альбом, мне хотелось, чтобы обложка отражала специфику Pink Floyd, делающую их концерты особенными: это словно союз света и звука. Мы видим здесь встречу господина Света (Mr. Light) и господина Звука (Mr. Sound)»<sup>49</sup>. В одном из интервью Торгерсон вспоминает, что вдохновением для образа господина Света частично послужила работа художницы-сurreалиста Марет Оппенгейм «Меховой завтрак» и «тревожные сновидения» Сальвадора Дали. Что означает загадочный «продавец ракушек» с обложки альбома «A Hundred Thousand in Fresh Notes», вызывающий ассоциации с продавцами поддельных «роликсов» из фильмов, можно лишь догадываться.

Два альбома недолго просуществовавшей группы Toe Fat 1970 и 1971 годов получили странные, тоже несколько сurreалистические обложки. На

---

<sup>49</sup> Quontroversy and Aggression. The Amazing Pudding fan magazine, issue 60, 1993. P. 13.

первой представлены некие существа с телами людей, головы у них заменены на часть тела, в честь которой названа группа – большой палец ноги (Илл. 72). На второй мы вновь встречаем этих существ, но чтоб их увидеть, нужно пристальнее приглядеться к обложке, так как размером они не больше сантиметра. Эта композиция в целом воспринимается сначала как сюрреалистическая картина, но при ближайшем рассмотрении оказывается натюрмортом из объедков, словно взятых с инсталляции Даниэля Спёрри, и образующих формы, напоминающие огромных, в сравнении с маленькими карабкающимися людьми-пальцами, монстров (Илл. 73). Если бы в книге 1973 года «Дали: обеды Галы» была глава о том, что остается после этих обедов, то подобная иллюстрация могла ей вполне подойти.

Несмотря на утверждения Торгерсона, что он отошел от влияния Рене Магритта и сюрреалистов в целом, от начала до конца, с его работ 1970-х гг. до самых последних, прослеживается влияние этого и других художников-сюрреалистов. Это могут быть как прямые цитаты, так и легкие намеки на них, такие как уже упомянутые пустынные пейзажи. Несколько раз при создании образов, которые отсылают нас к горящим предметам Магритта, в связи с нежеланием пользоваться фотомонтажом, а затем и графическим редактором, дело доходило до абсурда, превращая процесс съемки в опасный перформанс для тех, кто в ней участвовал. «Когда они снимали горящего бизнесмена для обложки альбома Pink Floyd 1975 года “Wish You Were Here” (Илл. 74), возможно у них не было выбора, кроме как поджечь костюм из асбеста и парик; но был выбор, когда создавали горящего человека для обложки 2007 года для Biffy Clyro (Илл. 75), но “это все реально” – говорит Торгерсон»<sup>50</sup>. Фотография для обложки «Wish You Were Here» была вдохновлена идеей, что люди склонны скрывать свои истинные чувства, боясь «обжечься». По поводу этой и других обложек в одном из интервью автор сказал: «Я думаю, мои изображения провоцируют на обдумывание.

---

<sup>50</sup> Somerset G. An Interview with Designer Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Noted. The Listener. 2016. URL: <http://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/an-interview-with-designer-storm-thorgerson/> (доступ: 01.05.2017).

Иногда меня критикуют за лишнюю претенциозность и перегруженность значениями, но я не думаю, что это так. Горящий человек на обложке – это горящий человек. Он действительно горит. Просто возникла такая странная мысль, и вы можете найти множество значений этому, и другие могут, но это не значит, что оно должно что-то значить»<sup>51</sup>.

Менее опасной, но все же рискованной для участников была съемка 1993 года для альбома Алана Парсонса «Try Anything Once» (Илл. 76), на которой людей подвешивали вниз головой в пустыне, и им приходилось пребывать в таком положении достаточно много времени. «Название отсылает нас к чему-то безрассудному, или, по крайней мере, к отступлению от нормального поведения. У нас появилась эта идея после того, как увидели по телевизору прыжок с высокого моста с банджи, и задались вопросом – что люди могут предпринять для получения острых ощущений»<sup>52</sup>. На внутреннем конверте «Wish You Were Here» мы видим магриттовского человека, в костюме и котелке, стоящего посреди пустыни на желтом песке, под чистым синим небом, у него нет лица, и словно отсутствует и тело, так как заретушированы кисти рук и лодыжки (Илл. 77). Левой своей «ногой» он опирается на небольшой чемодан, обклеенный какими-то изображениями, а правой «рукой» протягивает нам пластинку из прозрачного винила. На оборотной стороне внутреннего конверта зависла в воздухе на фоне аллеи деревьев полупрозрачная красная ткань (Илл. 78). Если как следует приглядеться, можно увидеть призрачные очертания обнаженной девушки, державшей ткань, которую заретушировали. Оба изображения редактировал Мэннинг, довольно подробно описавший процесс ретуши фотографий. «Темой этого альбома было отсутствие. Мы не могли сделать обложку пустой, так как у The Beatles уже была такая обложка. Так что мы поместили наш конверт в черную непроницаемую целлофановую упаковку. Многие

---

<sup>51</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>52</sup> Cover ups: Storm Thorgerson's Iconic Album Artwork – In Pictures. [Electronic resource] // The Guardian. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2009/may/20/storm-thorgerson-album-artwork> (доступ: 21.04.2017).



фанаты разрезали этот пакет по краю и никогда не видели нашего горящего человека»<sup>53</sup>. После выхода альбома была опубликована книга с нотами и словами песен. К песне под названием «Meaning of Life» была сделана фотография, на которой человек в шапочке для бассейна «плывет» сквозь пески пустыни Юма (Илл. 79). «Это изображение – об отсутствии цели. Он плывет в никуда»<sup>54</sup>.

Есть еще ряд работ, в которых присутствуют прямые цитаты или отсылки к Магритту и другим сюрреалистам, при этом зачастую сложно поверить в то, что фотографии настоящие, что объекты на них реальные, порой даже встречается критика в адрес Торгерсона по поводу некоторых таких работ, так как считают, что он отошел от своих принципов и стал пользоваться графическим редактором для создания новых изображений. Однако если найти упоминания об этих работах в интервью и воспоминаниях участников творческого процесса, все они окажутся результатами настоящих арт-проектов, порой довольно масштабных, и лишь слегка подвергнуты ретушированию. Одним из самых неожиданных открытий такого плана является обложка 2009 года для альбома «Only Revolutions» группы Biffy Clyro (Илл. 80). Зная год создания работы и глядя на нее, зритель, скорее всего, даже не задумывается над тем как это сделано, мысленно говоря себе, что изображение получено на компьютере и в таком случае в нем нет ничего особенного для современного мира графического дизайна, но эта работа является опять же результатом натуральных съемок. «Мы верны своей философии делать все по-настоящему,» – говорил Торгерсон, – «и придерживаемся ее, потому что результат оказывается намного лучше. Мы используем фотошоп по мелочам: для очистки изображения или внесения незначительных изменений. <...> На этой фотографии изображены гигантские флаги, на компьютере так не сделаешь, и мы сделали настоящие

---

<sup>53</sup> Pink Floyd's album sleeves explained...

<sup>54</sup> Ibid.

флаги: огромные, больше дома. Это было потрясающе»<sup>55</sup>. И если кто-то не верит в то, что такое возможно, то доказательством может послужить музыкальное видео Pink Floyd «High Hopes» 1994 года, режиссером и постановщиком которого выступил Торгерсон, и в котором мы видим живую, без использования какой-либо компьютерной графики, подобные же циклопические флаги, развевающиеся на ветру так, как это было нужно автору.

Мы коснемся еще нескольких работ, связанных с сюрреализмом, но не будем пускаться в подробное их описание, они будут важны для нас с точки зрения понимания того, насколько сильно было влияние данного направления на Торгерсона и тех, кто с ним работал. В 1979 году была создана еще одна работа с «изъятием» частей изображения в духе Магритта, но здесь «изъята» не голова, а другие фрагменты изображения: часть шляпы, солнцезащитные очки, перчатка, причем наручные часы остаются и т. д. (Илл. 81). Следующая обложка воспринимается по-разному, мнения диаметрально противоположны: кто-то включает ее в список «самых ужасных музыкальных обложек», кто-то числит среди «лучших обложек всех времен». Как правило, первые люди считают ее результатом работы в графическом редакторе, но по доступным сведениям, это не так, хотя в это и сложно поверить. Речь об обложке 1999 года для альбома ирландской группы The Cranberries «Bury the Hatchet». И снова мы видим пустынный пейзаж – опаленную солнцем красноватую землю Долины монументов в Юте – и синее, чистое небо, создающее ощущение безвоздушного пространства. В левом нижнем углу, согнувшись, закрыв голову руками, сидит обнаженный мужчина. Над ним навис огромный глаз, словно сошедший с картины Магритта, – именно этот предмет обычно смущает критиков изображения, воспринимающих его как добавленный в графическом редакторе (Илл. 82). «Это глаз Большого Брата, некоего наблюдателя, полицейского государства. Даже на просторах Аризоны наш несчастный герой не может спрятаться от

---

<sup>55</sup> Somerset G. An Interview with Designer Storm Thorgerson...

него. Для усиления впечатления мы задвинули человека в самый угол. Этот глаз – паранойя»<sup>56</sup>. Но и этот глаз – настоящая скульптура, которую сделали специально для съемок: «мы ехали два часа к Долине монументов. Снег прекратился, и вид был потрясающий. Мы снимали обнаженного мужчину, с огромным глазом, висевшим над ним. <...> Глаз для The Cranberries – скульптура, и мы привезли ее с собой на место съемок»<sup>57</sup>. Еще одна обложка для этой группы также вызывает сомнения в своей реалистичности, но и это были натурные съемки. Речь об альбоме 2001 года «Wake Up and Smell the Coffee». Опять мы видим пустынный пейзаж и синее небо, но теперь это берег моря, по которому навстречу персонажу изображения – человеку, только проснувшемуся в своей постели – летят десятки огромных красных шаров, символизирующие молекулы аромата кофе (Илл. 83,84). Торгерсон рассказывал много лет спустя: «Это был ивент, и это было так прекрасно, что мы сначала забыли сделать фотографию. Я спросил: “Это невероятно! Как фотография?”, а Руперт Труман – “Какая фотография?”. Он просто стоял и смотрел, как и все мы. Хорошо, что была возможность всё повторить и сделать снимок»<sup>58</sup>.

Подобные съемки сам Торгерсон называл «ивентами»: это были целые мероприятия, к которым долго готовились, и которые для присутствующих были не просто съемкой, но и неким художественным актом, разворачивающимся в реальном времени, для которых иногда художниками и скульпторами создавались полноценные произведения искусства, бесследно исчезающие после съемок и запечатленные лишь на обложках музыкальных альбомов. Например, в 1997 году для обложки Phish «Slip Stitch and Pass» был создан огромный клубок из веревок, выглядевший как моток шерсти, который на снимке вот-вот покатится по берегу, когда бегущий на

<sup>56</sup> About Buru The Hatchet. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/bury-the-hatchet> (доступ: 15.03.2107).

<sup>57</sup> Johns M. Storm Thorgerson interview – November 2011. [Electronic resource] // Brain Damage – Pink Floyd News Resource. 2017. URL: <http://www.brain-damage.co.uk/storm-thorgerson-interviews/storm-thorgerson-interview-november.html> (доступ: 10.02.2017).

<sup>58</sup> Ibid.

первом плане мужчина сильнее дернет за конец клубка (Илл. 85). Торгерсон рассказывал о том, сколько трудностей возникло во время перемещения клубка в связи с его огромным весом, но, тем не менее, он и в этот раз не отступил от натуральных съемок. Все ирреальные ситуации, происходящие в основном в пустынных местностях с желтой или оранжевой землей под синим безоблачным небом, не могут не вызывать ассоциации с работами сюрреалистов. При этом подобные циклопические предметы можно поставить в ряд с гигантскими объектами Класа Олденбурга, с той лишь разницей, что Олденбург создавал их как скульптуры, которые останутся на улицах, в парках... Здесь же, после щелчка затвора фотокамеры, объекты просто исчезали. Возможно, какие-то вещи сохранились у участников съемок, но сам Торгерсон не стремился увековечить их как-нибудь. Так, возможно где-то еще стоит огромная кровать с обложки 1995 года для альбома Catherine Wheel «Happy Days» (Илл. 86) или «вечный огонь» с альбома 2002 года группы Audioslave (Илл. 87).

Еще две работы, отсылающие нас к вполне конкретным произведениям Магритта, – обложки 2003 и 2005 годов для групп Muse и The Mars. Глядя на первую, невольно вспоминается «Голконда» (Илл. 88), вторая же отсылает нас к «Влюбленным», хотя у последнего изображения совершенно иные коннотации (Илл. 89). Отчасти можно вспомнить бельгийского художника, и глядя на обложку 2013 года альбома североирландской группы New Horizon «The Answer», являющуюся одной из последних работ Торгерсона (Илл. 90). Но если у Магритта птичья клетка вместо торса, а прикормленные птицы сидят в ней, то у Торгерсона мотив клетки приобретает иное значение: клетка заменяет персонажу голову, а голуби, сидевшие в ней, вылетают на свободу, словно мысли, вырвавшиеся, наконец, из своего заточения.

Помимо связи с фотографиями и художниками-сюрреалистами, можно проследить общие черты с некоторыми режиссерами, в частности, с режиссером-постсюрреалистом Алехандро Ходоровски. Порой обложки Торгерсона напоминают кадры из его фильмов, например, из «Святой крови»

1989 года. Как было сказано в начале главы, помимо создания обложек для музыкальных альбомов, Торгерсон также занимался музыкальными видео. Многие из этих видео представляют собой полноценные короткометражные фильмы с сюрреалистическим оттенком, но в большей или меньшей степени смягченные по причине того, что предназначались они для максимально широкой публики – для показа по телевидению. Все наиболее яркие работы Торгерсона в этой сфере представляют собой смесь из вышеперечисленных отсылок с добавлением современных тенденций в развивающемся жанре музыкального видео. Особенно яркими, на мой взгляд, и заслуживающими внимания являются следующие видеоработы: два клипа для Ника Кершоу 1984 и 1985 годов на песни «The Riddle» и «Don Quixote», 1990 года для песни «Tattooed Millionaire» Брюса Дикинсона, 1991 года для песни Halloween «Kids Of The Century», 1993 года к песне Алана Парсонса «Turn It Up» и для песни Pink Floyd «High Hopes» 1994 года. Некоторые видео можно считать полноценным видео-артом, повлиявшим на более поздние музыкальные видео, наравне с работами режиссера, художника и аниматора Стивена Джонсона для Питера Гэбриела и группы Talking Heads. Более мы не будем вдаваться в подробности этой сферы деятельности Торгерсона, хотя данная часть современной музыкальной индустрии также заслуживает внимания. В этой области отмечались порой такие известные режиссеры, как, скажем, чешский художник, аниматор, скульптор и режиссер-сюрреалист Ян Шванкмайер, снявший в 1988 году клип на песню Хью Корнуэлла «Vor Deluxen».

## Торгерсон – поп-модернист

*«Есть искусство чрезмерно претенциозное и излишне символическое. Оно пытается притвориться чем-то более сложным, чем оно есть на самом деле, но я не думаю, что это относится к тому, что делаю я. <...> Мне нравится провоцировать, но я не считаю, что только это должно служить поводом»*

Сторм Торгерсон<sup>59</sup>.

Мы уже отмечали свободу смыслов в работах Торгерсона, о чем он часто сам говорил во многих интервью, когда его просили объяснить, что означает какая-либо из оформленных им обложек. Но действительно ли все люди, державшие в руках эти обложки, задумывались над такими значениями, скрытыми смыслами и метафорами? Едва ли это верно. Безусловно, такие люди были и есть, но для многих обложки – лишь обложки, упаковка. Однако для самого Торгерсона каждая работа была отдельным, большим проектом, что выделяет его из ряда многих других оформителей. Есть отдельные обложки, к созданию которых, помимо Энди Уорхола, привлекались другие известные художники, и, конечно, эти работы – исключения из тысяч «обычных» обложек. Так, в 1955 году Сальвадором Дали была выполнена обложка для пластинки американского комедийного актера и музыканта Джеки Глинсона «Lonesome Echo» (Илл. 91), на которой тот изобразил «одинокое эхо», воплотившееся в одинокой фигуре, идущей по пустыне, с тенями, отбрасываемыми на песок и камни. В 1973 году швейцарский художник Ганс Рудольф Гигер был привлечен для создания обложки к альбому «Brain Salad Surgery» группы Emerson, Lake & Palmer (Илл. 92), а в 1981 – для сольного альбома вокалистки группы Blondie Дебби Харри «КооКоо» (Илл. 93). Обе обложки выполнены в характерном для этого художника стиле фантастического реализма или, как его еще называют,

<sup>59</sup> Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

«некроготики». А конверт для ограниченного тиража пластинки группы Talking Heads «Speaking in Tongues» 1983 года (Илл. 94) работы Роберта Раушенберга даже удостоился премии Grammy «Award for Best Recording Package»<sup>60</sup>. Раушенберг создал довольно необычный дизайн, близкий его коллажам. Сама пластинка сделана из прозрачного винила, конверт выполнен из прозрачного пластика и открывается как книга. Внутри размещены две «обманки» в форме тех же пластинок из прозрачного пластика, с нанесенным на них рисунком, с одной стороны оранжевого цвета, с другой – синего. В закрытом состоянии эти слои накладываются друг на друга и создают интересный эффект. Сейчас такая пластинка, новая, еще в упаковке, с автографом Раушенберга и одного из музыкантов стоит \$5000. Однако для повседневного использования эта упаковка оказалась не слишком удобной: ее трудно хранить на полке с другими пластинками и к тому же легко повредить, так как сделана она из тонкого пластика.

В наши дни известные дизайнеры и художники продолжают активно привлекаться для работы в этой сфере. Например, Дэмьен Хёрст создал несколько обложек: для группы The Hours к альбому «Narcissus Road» в 2007 году (Илл. 95) и для группы Red Hot Chili Peppers к альбому 2011 года «I'm with You» (Илл. 96). На первой он изобразил один из своих знаменитых черепов, а вторую придумал вместе с участниками группы, и, по их словам, она не имеет заданного смысла, каждый должен найти его сам. Однако количество подобных оформлений обложек «профессиональными художниками» ничтожно мало в сравнении с работами Торгерсона, при этом по тому, как сам он рассказывает о создании своих работ, можно понять, что каждая превращалась в отдельный проект, не являясь чем-то проходным. Помимо описанных влияний, в работах Торгерсона можно найти отражение и многих других художественных направлений XX века.

---

<sup>60</sup> Одна из премий Grammy Award. Вручается ежегодно, начиная с 1959 года, за лучшую обложку альбома. Вручается, как правило, арт-директору.

Одна из самых впечатляющих и даже шокирующих работ Торгерсона была выполнена в 1971 для третьего одноименного альбома английской психоделической рок-группы Edgar Broughton Band, прозванного впоследствии «мясным альбомом», благодаря обложке. Фотография была сделана в ангаре-холодильнике, где висят рядами десятки туш, среди них – подвешен за ноги обнаженный мужчина (Илл. 97). «Группа хотела, чтобы на обложке отражалась идея того, что капитализм дегуманизирует индивидуум»<sup>61</sup>. Такая фотография вполне могла появиться в качестве документации акции в духе венского акционизма, или она может отсылать нас к тушам Фрэнсиса Бэкона.

В 1973 в свет вышел легендарный альбом группы Pink Floyd «The Dark Side of the Moon», сразу же возглавивший рейтинг Billboard, и продержавшийся в музыкальных чартах 741 неделю. Альбом вошел в историю музыки благодаря не только своим песням, но и необычной, минималистической обложке. В качестве разработчиков дизайна выступили Торгерсон и Пауэлл, а выполнил ее художник и график Джордж Харди. На этой обложке мы видим призму на черном фоне, через которую проходит, преломляясь, луч света (Илл. 98). Этот луч раскладывается на цвета радуги, но не семь, а только шесть – отсутствует синий. Конверт распашной, внутри мы видим продолжение «радуги», которая пересекает конверт по горизонтали, причем полоса зеленого цвета превращена в линию сфигмографа – аппарата, для записи пульса, – или напоминает показания на кардиомониторе (Илл. 99). Этой линией визуализируется звук биения сердца, который присутствует на всем протяжении звучания альбома. Эта обложка довольно необычна для творчества Торгерсона, в некотором смысле, это был эксперимент. Клавишник группы Ричард Райт предложил отойти от обычной стилистики и сделать нечто более графическое, он хотел, чтобы новая

---

<sup>61</sup> Ellen M. Judging an Album by Its Cover. [Electronic resource] // The Economist. 1843 magazine. 2017. URL: <https://www.1843magazine.com/culture/the-daily/judging-an-album-by-its-cover> (доступ: 05.02.2017).



обложка была «остроумная, изящная – самая лучшая»<sup>62</sup>. В работе воплощены три элемента: сценический свет, сложная лирика и лаконичный дизайн, о чем и просил Райт. Мы уже говорили об обложке, на которой изображена встреча света и звука, здесь же это сделано впервые, за 10 лет до альбома «Delicate Sound of Thunder». Сложность лирики Сторм Торгерсон решил отобразить в призме, которая «является символом мысли и стремлений, что гармонирует с лирикой Роджера Уотерса»<sup>63</sup>. Отсутствие одного из цветов радуги можно связать с инструментальной композицией «Any Colour You Like», посвященной ограниченности человеческого выбора, несмотря на внешнее кажущееся разнообразие. В одном из интервью Уотерс, рассказывая об этой композиции, вспоминает уличного торговца в Кембридже, продававшего различные дешевые вещи. Этот торговец выкрикивал короткие фразы, которые должны были привлекать покупателей. Про какие-то из своих вещей он говорил: «Есть на любой вкус! Любого цвета, какого пожелаете!», но все они были синими... Он зазывал покупателей возможностью выбора, но, на самом деле, выбора не было. Уотерс сравнивает его с Генри Фордом, произнесшим известную фразу об автомобиле Форд модели «Т»: «Вы можете выбрать автомобиль любого цвета, если этот цвет – черный»<sup>64</sup>. Так и этот продавец: «Вы можете выбрать товар любого цвета, если этот цвет – синий». Уотерс критикует подобную иллюзорность выбора, и, таким образом, этот синий цвет, ассоциирующийся с обманом, исключен из спектра.

Помимо гигантских арт-объектов, близких поп-арту, на обложках, выполненных Торерсоном и Пауэллом, можно найти и объекты, вполне соотносимые с модернистской скульптурой. Одна из таких «скульптур» – загадочный черный объект, стоящий в центре обеденного стола, вокруг которого собралась семья из четырех человек – по-видимому, все члены семьи очень рады этому объекту (Илл. 100). Эта работа 1976 года входит в

---

<sup>62</sup> Harris J. *The Dark Side of the Moon: The Making of Pink Floyd Masterpiece*. Da Capo Press, 2006. 191 p. P. 142.

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 144.

<sup>64</sup> Rose Ph. A. *Which One's Pink? An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Ontario: Collector's Guide Publishing Inc., 1998. 192 p. P. 54.

список самых известных и загадочных у группы Hipgnosis. Альбом называется «Presence» – присутствие. Торгерсон рассказывал: «Черный объект в центре репрезентирует некую первоначальную силу»<sup>65</sup>. При этом представленный объект довольно странный: он не отражает свет, на нем нет бликов, хотя его форма кажется такой, что он имеет грани, и блики должны быть, он не отбрасывает тени – «это говорит о том, что объекта здесь нет вовсе. Это “отсутствие”, названное “присутствием”»<sup>66</sup>. Мы видим здесь воплощенное «присутствие отсутствия», почти концептуальное искусство!

В четырех работах Торгерсон обращается к объектам, имитирующим архаичную скульптуру Африки и Океании, что также может содержать отсылки к подражанию скульптуре модернистов первой трети XX века. Для трех из этих обложек скульптуры были созданы художниками специально по проектам Торгерсона, на одной мы видим моаи с острова Пасхи, и это был единственный случай, когда съемочная группа не ездил на натурные съемки ввиду дальности поездки. В 1978 г. вышел альбом группы Styx «Pieces of Eight», на обложку которого помещены четыре женщины, лишь у одной из которых мы видим лицо. На всех надеты серьги в виде скульптур острова Пасхи, а на дальнем плане – пейзаж с одной из таких скульптур (Илл. 101). Торгерсон назвал это изображение «зрелым глумуром»<sup>67</sup>: обложка в этом отношении, действительно, необычна, так как редко в массовой продукции используют образы женщин в возрасте – если это не лекарство от артрита, конечно. Следующие две обложки явно вдохновлены либо африканкой скульптурой, либо малланганами Новой Ирландии, упоминаемыми Розалинд Краусс в разговоре о Джжакометти в ее книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Несмотря на внешнюю схожесть в плане источника вдохновения, обложки сильно различаются, и критика в их адрес также была диаметрально противоположной: если о работе 1989 года для

---

<sup>65</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>66</sup> Rosenberg T. An Interview with Photographer Storm Thorgerson, Part One.

<sup>67</sup> About Pieces of Eight. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/hipgnosis/pieces-of-eight> (доступ: 20.04.2017).

группы Ellis, Beggs, & Howard под названием «Homelands» можно найти нейтральные и положительные отзывы (Илл. 102), то по непонятным причинам обложку 1992 года для альбома «Laughing on Judgement Day» группы Thunder называют ужасной, удивляясь тому, что Торгерсон мог иметь отношение к ее созданию (Илл. 103). Однако при знакомстве с тем, что сам Торгерсон рассказывал о процессе создания обложек, из интервью в интервью прослеживается мысль, что этот дизайнер был достаточно настойчив в своей работе и не заканчивал ее, пока не получал тот результат, который бы полностью его устроил. Так что, на мой взгляд, эта критика вполне может быть справедлива, как критика в адрес любого художественного произведения, но она никак не связана с тем, что для автора это была проходная работа. Как правило, результат, который мы видим, – это именно то, чего хотел достичь дизайнер. Конечно, учитывая то, что все скульптуры и различный реквизит, использовавшиеся во время съемок, собственноручно Торгерсон не создавал, но вещи эти рождались в плотном сотрудничестве с художниками и скульпторами, это значит, что окончательный результат, опять же, полностью соответствовал его замыслу. На первой упомянутой обложке изображены в виде трех тотемов какого-нибудь племени сами музыканты: «Эта группа из 80-х состояла из трех очень разных людей: Стива Эллиса – белого с севера Англии, Ника Бегса – белого с юга и Остина Ховарда – темнокожего из Лондона, но родом с Ямайки. Мы придумали три тотема или маски, каждая из которых символизировала каждого из группы, и Кит Бриден<sup>68</sup> начал делать их из старых кастрюль и деталей от мотоцикла. Получились современные скульптуры из металлолома, совмещающие в себе современность и этничность»<sup>69</sup>. На заднем плане – горы и небо, занимающее почти весь фон. Название альбома отсылает нас к смыслу изображения: хотя все люди и очень разные, у всех – общие корни в первобытной древности. На второй обложке мы видим также некий тотем

---

<sup>68</sup> Кит Бриден (р. 1956) – графический дизайнер и портретист. Участвовал в создании как минимум десяти обложек музыкальных альбомов, три из которых в сотрудничестве со Стормом Тогерсоном.

<sup>69</sup> Cover ups: Storm Thorgerson's Iconic Album Artwork...

или идола из металла, но выглядит он так, будто очень древний: металл полностью заржавел и местами уже начал крошиться. Но при этом формы объекта, элементы, расположенные по бокам идола отсылают к чему-то техническому, будто это не древняя скульптура, а созданная в постапокалиптическую эру из старых механизмов, и с этого момента прошло уже несколько сотен лет. Фоновое изображение разделено на две части: слева мы видим небольшой участок берега и море, над водной гладью которого парит смутный силуэт бледной женщины в черном платье, создавая несколько тревожную атмосферу. В правой половине – часть комнаты, сквозь обои на стене просвечивают огромные, напоминающие часовые, механизмы. В полу демонтировано несколько плиток и под ними также оказывается механизм. Часы на стене показывают почти 12 часов, на одном уровне с ними – солнце в левой части, и находится оно там, где может находиться в это время в северных широтах, а глаз-фара идола – в центре между часами и солнцем на одном с ними уровне. Для человечества настал судный день и древний, вечный идол, смеется над ним, а, может быть, он и есть существо, которое поглотит весь мир своей многозубой, словно бы бесконечной пастью...

Еще один крупный проект на грани модернистской скульптуры и ленд-арта, в котором принимал участие уже упомянутый Кит Бриден – обложка 1994 для альбома Pink Floyd «The Division Bell». «Статуи для “Division Bell” вызвали резонанс, но для меня они, главным образом, – элегантные скульптуры. Я надеюсь, что людям они нравятся за их элегантную форму»<sup>70</sup> (Илл. 104). Действительно, такие скульптуры могли бы появиться независимо от создания какого-либо музыкального альбома и стоять, скажем, у входа в некую галерею. Но именно благодаря тому, что они созданы специально для обложки альбома и запечатлены на носителе, тиражи которого исчисляются миллионами, эта композиция стала известна всему миру больше, чем скажем, работы Ники де Сен-Фалль, которые, по крайне

---

<sup>70</sup> Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album cover artist...

мере, в нашей стране, знает лишь тот, кто интересуется современным искусством.

На этой обложке нам представлены две огромные, высотой с даблдэkker, весом по тонне каждая, обитые металлическими пластинами головы, напоминающие маои, но в модернистской, даже несколько футуристской, благодаря своему металлическому блеску, трактовке. Эти головы обращены друг к другу, так что нам кажется, что эти головы либо говорят друг с другом, либо образуют одно большое лицо. «Они задуманы так, что зритель не должен видеть сразу и то, и другое. Он видит либо одно лицо, либо два профиля. Это именно то, что происходит, когда мы общаемся с изображением»<sup>71</sup>. Дэвид Гиллмор рассказал Торгерсону, что этот альбом о коммуникации и ее отсутствии. Дизайнер поставил себе задачу сделать изображение не о коммуникации, а коммуницирующее со зрителем, установить диалог с ним<sup>72</sup>. Сам Торгерсон считал эту работу – лучшей, что сделал для Pink Floyd, хотя на стадии обсуждения с группой возникли проблемы: «Иронично, что предполагалась фотография о коммуникации, но мы никак не могли объяснить это группе!»<sup>73</sup>. Также это «третье лицо, подразумеваемое, но неопределенное, в большей степени призрачное, нежели реальное, отсылает нас к ушедшим из группы Роджеру (Уотерсу) и Сиду (Баррету), но все еще невидимо присутствовавшим с оставшимися в группе музыкантами»<sup>74</sup>. Фотография сделана в английском городе Или, и в промежутке между головами (или сквозь рот лица) виден кафедральный собор XII–XIV вв. Сам Торгерсон был так доволен тем, как смотрятся фигуры, что хотел оставить их там, но фермер – хозяин поля – воспротивился этому. С 2001 года скульптуры находятся в зале Славы рок-н-ролла в Огайо, США. Также бы создан второй вариант – из камня. Эти статуи более монументальны, и, вместе с тем, более изящны, их линии – более плавные, и

<sup>71</sup> Pink Floyd's album sleeves explained...

<sup>72</sup> Matt Johns. Storm Thorgerson interview...

<sup>73</sup> Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album cover artist...

<sup>74</sup> About the Devison Bell – Metal Heads. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/division-bell-metal-heads> (accessed: 02.05.2017).

в целом скульптуры напоминают мраморные работы Константина Бранкузи, но только исполинских размеров, высотой с двухэтажный дом и весом в полтонны каждая (Илл. 105). Фотография с металлическими головами оказалась на обложке виниловой пластинки, а каменный вариант был помещен на аудиокассеты.

Среди работ Сторма Торгерсона и группы Hipgnosis есть несколько произведений, связанных с футуризмом. Это альбомы 1976 года Black Sabbath «Technical Ecstasy» и 1977 года Alan Parsons Project «I Robot». На первой обложке мы видим двух роботов, один из которых, белый с несколькими красными элементами, составленный из яйцеобразных форм, между которыми еще две круглые плоские формы и один шар; всё вместе напоминает футуристическую скульптуру. Это – «робот-женщина». Второй робот – «мужчина», он весь состоит из жестких прямоугольных форм и по своей форме и блеску напоминает небоскреб. Оба едут по эскалатору, один вверх, другой – вниз. Видят друг друга, и между ними возникает некая связь, они посылают друг другу сигналы с помощью луча и чего-то вроде машинного масла (Илл. 106). Стена с плиткой реальная, то есть это коллаж из графики и фотографии. Графическая часть выполнена Харди в довольно типичной для него техно-футуристической манере (уже встречавшейся в иллюстрации для яблока пластинки «Wish You Were Here», на котором он изобразил рукопожатие роботов, такое, как у людей на обложке). Название у альбома уже было, и, как вспоминал потом Торгерсон, «дизайн был полностью вдохновлен названием. Мне кажется, я тогда еще не слышал музыки, хоть мне и стыдно в этом признаться. Но само название было столь запоминающимся и многообещающим, что это было не так важно»<sup>75</sup>. Вторая обложка также является коллажом из настоящего фото группы, сделанного на эскалаторах первого терминала аэропорта Шарля де Голля, и нарисованного на первом плане робота, чья голова сделана из некоего прозрачного материала, а внутри нее стилизованное изображение атома

---

<sup>75</sup> Cover ups: Storm Thorgerson's iconic album artwork...

(Илл. 107). Музыкальная составляющая альбома основана на сборнике научно-фантастических рассказов Айзека Азимова, вышедшего в Америке в 1950 году. Эрик Вулфсон – второй участник группы Alan Parsons Project – даже общался на эту тему лично с Азимовым, и тот воспринял идею с большим энтузиазмом. Но название пришлось несколько изменить, убрав запятую после «I», так как оригинальное имя уже принадлежало одной из телекомпаний. На этом альбоме рассказывается о подъеме машин и упадке человека, сделавшего робота по своему подобию. Последняя песня названа «Genesis. Ch. 1, V. 32», как бы продолжая первую главу книги Бытия, в которой всего 31 стих. Робот на обложке и есть тот, кто однажды возьмет верх над человеком.

С научной фантастикой связано еще несколько обложек, причем цитирование довольно прямое. В двух работах Торгерсон и Nirgnosis обращаются к иллюстрации и плакатам 1950-1960-х гг., посвященным освоению космоса. Это работы 1973 года для альбома Electric Light Orchestra «ELO 2» и 1976 года для альбома «Deceptive Bends» группы 10cc. Первая обложка является практически копией многочисленных изображений, тиражированных в Америке и СССР во времена борьбы за первенство в космосе: черная космическая бездна, белые точки звезд, комета, загадочное свечение и летящий спутник в форме лампочки, во второй раз появляющейся на обложке группы, с названием альбома на ее основании (Илл. 108). Вторая обложка также обращена к массовой культуре 1950-1960-х гг. – фантастическим фильмам. На фотографии мы видим водолаза с девушкой на руках (Илл. 109). Такая композиция копирует довольно распространенный в сфере плакатов к научно-фантастическим фильмам мотив, но на плакатах к фильмам девушки на руках у различных монстров, а не спасателей (см. плакаты к «Роботу-монстру» 1953 года, «Существо из Черной Лагуны» 1954 года, «Мести существа» 1955 года, «Запретной планете» 1956 года и еще огромное число плакатов) (Илл. 110-112). Возможно, если бы Торгерсон использовал готовые изображения, то мог бы воспользоваться одним из

таких плакатов, и мы получили бы нечто вроде работ Лихтенштейна. Но среди его работ мы можем найти следы влияния и довольно прямое воспроизведение поп-арта. Три обложки особенно точно подходят под определение «поп-арт». Альбом 1979 года группы Brand X даже назван в соответствующем духе – «Product», а на его обложке мы видим коллаж, будто собранный из комикса и фотографий (Илл. 113). На обложке 1979 года концертного альбома группы UFO «Strangers in the Night», записанного на концертах в США и считающегося одним из лучших концертных альбомов в истории рок-музыки, словно совмещены черты главных американских поп-артистов – Уорхола и Лихтенштейна: путем смешения шелкографии первого, основанную на фотографии, с добавлением печатного раstra второго (Илл. 114). Третья подобная обложка – альбом Джона Уэттона 1980 года «Caught in the Crossfire» – является довольно явным подражанием Уорхолу, хотя вышла она на два года раньше похожей обложки последнего (Илл. 115). Оформление альбома 1977 года для группы Wishbone Ash отдаленно напоминает бассейны Дэвида Хокни (Илл. 116, 117).

Помимо поп-арта, можно найти и обращение к концептуальному искусству, приближенное к тому, что делал Джозеф Кошут с неоновыми трубками. Оформление обложки альбома ХТС 1978 года «Go 2» – текст, написанный белым по черному и занимающий всю площадь конверта и упаковки кассеты, а позже – и упаковки CD-диска, с немного измененным текстом. Текст гласит: «Это ОБЛОЖКА музыкальной ЗАПИСИ. Эта надпись – ДИЗАЙН на поверхности обложки. ДИЗАЙН помогает ПРОДАВАТЬ записи. Мы надеемся привлечь твое внимание и сподвигнуть выбрать именно эту запись. Когда ты это сделаешь, возможно, ты уговоришься послушать музыку – в данном случае альбом ХТС “Go 2”. И мы хотим, чтобы ты КУПИЛ ее. Идея состоит в том, что чем больше людей купит ее, тем больше денег получают Virgin Records, менеджер Ян Рид и сами ХТС. Все вышеупомянутое доставляет УДОВОЛЬСТВИЕ. Хороший ДИЗАЙН обложки привлекает больше покупателей и доставляет больше удовольствия.



Эта надпись пытается притянуть твое внимание сильнее, чем цепляющие глаз картинки. Она сделана, чтобы заставить тебя ПРОЧИТАТЬ ее. Это называется вовлечением в ЗАВИСИМОСТЬ, и ты ЗАВИСИМ. Но если твой разум свободен, ты ПЕРЕСТАНЕШЬ ЧИТАТЬ, СЕЙЧАС ЖЕ! и это как раз то, чего мы хотим добиться от тебя. Но это ЗАМКНУТЫЙ КРУГ, потому что и если ты остановишься, и если продолжишь читать – ты все равно сделаешь то, что мы тебе говорим. И чем больше ты читаешь, тем сильнее попадаешься на нашу удочку этого простого механизма и понимаешь, как работает хороший коммерческий дизайн...» (Илл. 118). Далее разворачивается еще несколько идей о том, как дизайн заставляет покупать пластинки, и что музыка-то может оказаться не так и хороша. На оборотной стороне мы видим текст, построенный по такому же принципу, и описывающий то, что обычно находится на этой стороне при «обычном» дизайне: перечень песен, фотография группы (фотография помещена на самом деле), информация об издателе и авторских правах и т. п. (Илл. 119) Этот дизайн, действительно, притягивает внимание, и в процессе чтения увлекает читателя, заставляя читать до конца, и «разоблачая» машину коммерческого дизайна. Таким образом, объект словно сам описывает себя, раскрывая то, над чем обычный покупатель редко задумывается.

Еще одно событие, превратившееся практически в художественную акцию – фотосъемка для обложки альбома Pink Floyd «Animals», состоявшаяся в 1976 году. На фотографии запечатлена ныне не действующая угольная электростанция Баттерси, расположенная на юге Лондона, за последние 50 лет появившаяся в пяти фильмах (в том числе фильме The Beatles «Help!») и на двух обложках музыкальных альбомов, что сделало это крупнейшее в Европе кирпичное здание еще более известным. Во времена проведения съемки станция еще работала и на снимке мы видим клубы черного дыма, выходящие из ее огромных труб. Это могла быть практически ничем не примечательная работа в ряду тысяч снимков различных городских фотографов, если бы не одна деталь: между стометровых северных труб над

суровым урбанистическим пейзажем летит огромная надувная свинья (Илл. 120). В одном из интервью с Торгерсоном журналист коснулся вопроса реальных и не реальных объектов, и был удивлен, узнав, что многие объекты, считавшиеся нарисованными, были реальными, в том числе и свинья: «Свинья, летящая над фабричными трубами – это свинья, летящая над трубами?» – «Да» – «Но ведь свинья – не реальная?» – «Нет, свинья реальная» – «Реальная? Но это же воздушный шар!» – «Ну, да. Это реальный воздушный шар» – «Так что это воздушный шар, летящий над трубами – не свинья» – «Скажем так: это шар в виде свиньи. Нет, она не настоящая. Естественно, не настоящая»<sup>76</sup>. Фотография обработана так, что мы не вполне уверены, фотография это или картина. Такой эффект также направлен на стирание границ между реальностью и иллюзией: фотография – иллюзорный мир живописи, летающая свинья, которая действительно там была, но не является свиньей. Если бы это была нарисованная картинка, то свинья могла бы восприниматься как «настоящая» свинья, летящая по небу, и десантирующаяся на Лондон как «Хрюшки» Робера Делоне на Париж. «Иногда то, что мы делаем, вызывает у людей экзальтацию, и свинья вызывала такие чувства у людей. Свинья – реальная вещь. Это не повседневная вещь, которую все время видят, например, пилоты, садившиеся и взлетавшие в это время в аэропорту Хитроу, видевшие ее в реальности. Это снова был ивент, и зрители – тоже часть этого ивента. Это как скульптура, но скульптура недолговечная. Многие вещи, которые мы делаем, приходится потом уничтожить, например, эту свинью, <...> или шары после съемок для “Smell The Coffe”, которые пришлось убрать с пляжа, чтобы не мусорить»<sup>77</sup>. Этот проект Торгерсона особенно напоминает работы голландского художника Флорентина Хоффмана с его плавающими по рекам гигантскими утками и циклопическими мягкими игрушками. Имеет ли свинья какое-то

<sup>76</sup> Rosenberg T. An interview with Photographer Storm Thorgeron, Part Two. [Electronic resource] // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/25/an-interview-with-photographer-storm-thorgeron-part-two> (доступ: 02.05.2017).

<sup>77</sup> Johns M. Storm Thorgeron Interview...

метафорическое значение? Едва ли: «Свинья оказалась над электростанцией только потому, что альбом назван “Животные” и группа собиралась использовать свинью в своем шоу. У нее нет какого-то более глубокого смысла, но каждый сам для себя может его найти, если захочет»<sup>78</sup>. При этом тот декабрьский день 1976 года, действительно, запомнился лондонцам, так как летающая свинья произвела больший переполох, чем мирно и санкционировано плавающие уточки: трос, державший шар, оторвался, и свинья полетела к аэропорту Хитроу. Все самолеты были экстренно посажены, а Пауэлл был арестован, в то время как для преследования свиньи были подняты полицейские вертолеты и королевские ВВС. В конце концов, она приземлилась в нескольких милях от Кента. Вечером того же дня Пауэллу позвонил человек, спросивший, не ищет ли тот свинью? И сообщил, что она пугает его коров на поле. Новости о полете гигантской свиньи вышли на первых полосах газеты, создав дополнительную рекламу. Таким образом, в отличие от многих других съемок, даже самых необычных, эта стала целым событием, «ивентом», как называл его Торгерсон. Это случайное происшествие создало в реальности абсурдистскую ситуацию, которую Торгерсон и его команда добивались на своих обложках, еще раз перемешав реальное и нереальное: что может быть страннее, чем надувная свинья огромных размеров, преследуемая королевскими ВВС? Возможно, этот случай послужил вдохновением при создании четыре года спустя обложки для альбома «Do They Hurt» группы Brand X, на которой женщина в крокодиловых туфлях и с крокодиловой сумочкой, выходя из дома, сталкивается с вползающим в калитку ее дома аллигатором (Илл. 121).

Сторм Торгерсон, вероятно, проявлял интерес к современным течениям в фотографии, судя, например, по работе для альбома Питера Гебриэла 1980 года, в которой он пользуется методом «кримсографии», названным так его создателем – американским фотографом-концептуалистом Лесли Робертом Кримсом (Илл. 122). Метод заключается в деформировании, сдавливании,

---

<sup>78</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

растягивании и размазывании еще не засохших фотографий при съемке на фотоаппарат-полароид. Из интервью Пауэлла точно известно, что именно метод Кримса был использован Торгерсоном после того, как тот увидел и показал Гебриэлу полароиды Кримса с деформированными пейзажами. Для деформации Торгерсон использовал «различные предметы и горящие спички, монеты и пальцы и много чего еще. Это был очень занимательный процесс, так как нужно было правильно выбрать время для воздействия на изображения, и мы получили множество прекрасных результатов этих манипуляций»<sup>79</sup>, вспоминал потом сам Гебриэл. В съемках участвовали 15 человек, занимавшиеся в течение одного дня этим процессом, используя все материалы, что находили в студии, и создав несколько десятков удачных экземпляров снимков, из которых и выбирали лучшие для использования на обложке. Подобная технология приносила элемент случайности в создание изображения, так как не всегда можно угадать, какое воздействие произведет та или иная манипуляция в определенный момент. Эта съемка также напоминает некий ивент или акцию, после которой осталась документация в виде сотен поврежденных фотокарточек. Это не единственная работа Торгерсона, где можно найти след Кримса: на обложке 1977 года для альбома Scorpions «Lovedrive» (Илл. 123) явно присутствует мотив с одного из полароидов этого фотографа под названием «Проверка жвачки» 1974 года (Илл. 124).

С группой Pink Floyd связан еще один, на этот раз, сверхмасштабный проект – обложка для альбома 1987 года *A Momentary Lapse of Reason* (Илл. 125). «Это был кошмар. Эти кровати были настоящими. Их было 750. И знаете что? Они все из кованого железа – адская тяжесть! Захваченные идеей сделать реальную арт-инсталляцию, мы взяли эти кровати и привезли их на пляж. <...> около тридцати человек таскало их в ручную. Их расставляли в течение шести часов. Выглядело потрясающе, но потом пошел дождь, и

---

<sup>79</sup> Peter Gabriel 3 – Melt. [Electronic resource]// Real World Galleries. 2017. URL: <http://realworldgalleries.com/melt/> (доступ: 02.05.2017).

ничего не было видно. Пришлось отложить съемку и грузить кровати обратно в грузовик, ждать две недели и делать всё заново. Тогда я думал, не схожу ли с ума... Когда мы всё это сделали, я сказал Дэвиду Гилмору: “Никто не поверит, что мы занимались такой глупостью”<sup>80</sup>. Так была создана одна из самых впечатляющих обложек Торгерсона, превосходящая по масштабам многие инсталляции, вроде работ Уолтера де Марии. Как и в случае с обложкой для The Nice, где показаны красные шары, выложенные в пустыне, Торгерсон мог прибегнуть к фотомонтажу, но для него было важно сделать эту инсталляцию в реальности – привезти и расставить несколько сотен железных кроватей на пляже в южном Девоншире и сфотографировать, как во всех случаях, где это было возможно. По рассказам самого Торгерсона об этой работе, обложка посвящена уходу из группы Роджера Уотерса и вдохновлена строкой из песни «Yet Another Movie»: «...the vision of an empty bed...» Торгерсон, общавшийся с участниками группы на протяжении многих лет, вспоминал, что «этот распад был омрачен горечью и язвительностью, и послекусие от этого оставалось еще много лет. Мне кажется, оно сохраняется до сих пор»<sup>81</sup>. Таким образом, эта работа стала глубоко личной для него и, возможно, отсюда и тот масштаб и то упорство, с которыми создавалась фотография. Справа на берегу лежат пять овчарок – именно столько участников было изначально в Pink Floyd...

В 2009 году была создана еще одна обложка, на которой мы видим десятки одинаковых предметов. На это раз объектами на фотографии стали плюшевые мишки. Но для оформления сингла группы Muse «Uprising» Торгерсон нашел им весьма необычное применение. Обращаясь к тексту песни, он создает сюрреалистическую картину, в которой 150 мишек из самого известного магазина игрушек Hamleys в Лондоне, каждый ростом в 60 см и стоимостью около 90 фунтов, словно восстают из-под земли как в фильме ужасов о зомби-апокалипсисе (Илл. 126). Их было действительно

---

<sup>80</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>81</sup> Pink Floyd's Album Sleeves Explained...

150, и они действительно были закопаны на поле в Бедфордшире. Картина создается «зловеще-милая, грустная и глубоко двусмысленная»<sup>82</sup>. Эта песня – о паранойе, консюмеризме, контроле над разумом и желании восстать, освободиться от зависимости и унижения. Возможно, услышав ее, он вспомнил песню Pink Floyd «Another Brick in the Wall» с хором детей, желающих освободиться от давления на их мысли, и так родился образ этой армии плюшевых медведей.

Мы уже говорили о том, что некоторые предметы, создававшиеся по замыслу Торгерсона, могли бы стать самостоятельными арт-объектами. Помимо упоминавшихся, есть еще ряд работ, которые неплохо вписались бы в залы музея современного искусства. Пространство, сконструированное в 2005 году для снимка на обложку для группы Yourcodenameis.milo, и представляющее собой две комнаты, стены которых полностью покрыты тысячами выключателей света, могло бы возникнуть в творчестве какого-нибудь художника-минималиста-концептуалиста (Илл. 127), а композиция 2009 года – лицо, составленное из старых чемоданов – напоминает аккумуляции Армана (Илл. 128). В последние годы достаточно популярным стало изготовление картин и инсталляций из липких листочков «post it», используемых для записи вещей, которые нужно не забыть. И в 2010 году Торгерсон тоже создает свой объект из этого материала – человека, полностью обклеенного этими желтыми квадратами: крупным шрифтом написаны названия песен, а остальные бумажки исписаны, скорее всего, текстами песен из альбома The Pineapple Thief под названием «Someone Here Is Missing» (Илл. 129). Последние 10 лет жизни Торгерсон особенно много работал с еще неизвестными, зачастую экспериментальными группами, и это был как раз такой случай. Возможно, сотрудничая с молодыми музыкантами, он надеялся найти новых Pink Floyd... Дизайнер из Kscope<sup>83</sup> встретил

---

<sup>82</sup> About Uprising. [Electronic resource]// Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/uprising> (доступ: 12.04.2017).

<sup>83</sup> Подразделение звукозаписывающей компании Snapper Music, специализирующееся на пост-прогрессив роке.

Торгерсона на выставке и спросил, не хочет ли тот поработать с группой, у которой множество идей, но она еще не оставила свой след в мире музыки. Торгерсон согласился, при условии, что ему их музыка понравится. Так как обложка за его авторством вышла, можно заключить, что дизайнеру музыка понравилась. Один из участников группы – Брюс Сурд – рассказывал, как создавалась обложка: «Он усадил нас и начал расспрашивать, о чем наши песни. Затем предложил нам шесть эскизов, но тот, который нам больше всего понравился, оказался нереальным для воплощения в жизнь: ни один фермер не позволил бы нам вырыть в его поле огромную яму. И мы выбрали этот вариант. Несмотря на то, что Сторм был против размещения музыкантов на обложке, он позволил мне на ней появиться. Правда, вы вряд ли меня узнаете...»<sup>84</sup>.

К теме манекена – человека-куклы или просто манекена в качестве художественного материала – неоднократно обращались с разной степенью серьезности многие художники – от Рауля Хаусмана, Ханны Хёх, Ханса Беллмера и целого ряда сюрреалистов, подготовивших к выставке 1938 года по манекену, до современных мастеров, таких как братья Чепмен, Дженифер Рубел, Лиза Лидо и другие, также манекены довольно часто используют для различных проектов (вроде акции 2012 года «Доверяй – не проверяй» в Липецке и недавней инсталляции у российского посольства в Лондоне). Торгерсон обращается к манекенам дважды: в 2005 году при создании обложки для группы Program The Dead, а в 2012 году для оформления дебютного альбома «Mode. Set. Clear.» новозеландской группы Villainy. По поводу первого альбома, на обложке которого мужчины в костюмах танцуют с обнаженными манекенами (Илл. 130), есть небольшая заметка участника группы, разместившего ее на сайте Pinterest.com: «Обложка была вдохновлена разработанным в начале 2000-х гг. “verichip” – микрочипом, имплантируемым под кожу и несущем идентификационную информацию о

<sup>84</sup> The Pineapple Thief. Someone Here Is Missing. Album info. [Electronic resource] // Kscope. Post-progressive sounds. 2017. URL: <http://www.kscopemusic.com/thepineapplethief/someonehereismissing/album-info.php> (доступ: 10.05.2017).

человеке»<sup>85</sup>. Также этот музыкант поделился оставшимися у него эскизами Торгерсона, предложившим группе несколько вариантов оформления обложки (Илл. 131). О процессе создания второй обложки, на которой сфотографированы реальные люди, но сфотографированы так, что сначала они воспринимаются как манекены, также есть воспоминания участников группы. Сначала они пытались сделать обложку сами, но это оказалось довольно сложной задачей, и они решили попробовать написать по электронной почте Тогерсону и были приятно удивлены, когда тот согласился. «Он ничего не знал о нас. Он попросил прислать ему музыку, слова песен и описание общей концепции альбома. Мы все отослали, и примерно через месяц он представил нам где-то шесть эскизов, из которых мы выбрали для нашей обложки один. <...> Результат оказался очень близок к эскизу. Он всегда был очень, очень верен своей концепции»<sup>86</sup>. Группа Villainy «не упустила свой шанс и в результате получила классический дизайн от Сорма – сюрреалистический, заставляющий задуматься и бесспорно увлекающий»<sup>87</sup>. Подобные примеры показывают, что этот дизайнер всегда находился в поиске, искал что-то новое, охотно сотрудничал с начинающими музыкантами, хотя и знал, что особой прибыли это ему не принесет, и притом, несмотря на разнообразие, сохранял свой собственный, узнаваемый стиль.

Мы говорили о некоторых работах, имевших все шансы превратиться в полноценные скульптуры. Помимо обложек альбомов, иногда Сорм Торгерсон участвовал в создании и других предметов, связанных с музыкальной деятельностью. В 2008 году он разработал дизайн для календаря на 2009 год, посвященного музыке Pink Floyd. Для обложки этого календаря, совпадающего по размеру с форматом 12-дюймовой пластинки,

---

<sup>85</sup> Taken By Storm, the Album Art of Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Pinterest. 2017. URL: <https://ru.pinterest.com/pin/485966616012990499/> (доступ: 01.05.2017).

<sup>86</sup> Alexander M. Villainy Enlist Legendary Artist. [Electronic resource] // Stuff. 2014. URL: <http://www.stuff.co.nz/entertainment/music/8115807/Villainy-enlist-legendary-artist> (доступ: 14.05.2017).

<sup>87</sup> Villainy Releases Debut Album “Mode. Set. Clear.” [Electronic resource] // New Zealand Music Commission. 2017. URL: <http://nzmusic.org.nz/news/artist/villainy-release-debut-album-mode-set-clear/> (доступ: 10.05.2017).



была создана очередная скульптура по его замыслу, уместно смотревшаяся бы в парке Гиббса в Новой Зеландии среди работ Ричарда Серры, Сола Левитта, Ричарда Томпсона и других. Торгерсон вспоминал, что он «уже давно был захвачен идеей огромного черного куба, словно случайно оброненного посреди неопределенного, словно пустынного, пространства»<sup>88</sup>. Наконец, дизайнеру представилась возможность притворить свою идею в жизнь, и «бросить» этот гигантский куб посреди огромного, зеленого, ровного поля под синим небом, несколько усложнив его форму: в центре каждой из сторон – круглое отверстие и канавки, расходящиеся кругами, обозначающие паузы между песнями, записанными на пластинке. Куб сделан, скорее всего, из пластика, и отполирован так, что в нем отражается весь окружающий пейзаж, и его поверхность выглядит как поверхность новой виниловой пластинки. У куба словно вынут маленький куб, который куда-то несет человек в белой спецодежде (Илл. 132). Календарь и эта инсталляция в поле были названы «Chip Off The Old Block», что можно перевести как «весь в отца». Примечательно, что человек в белом – сын Торгерсона. Каждому месяцу в календаре соответствует один сингл Pink Floyd, таким образом, этот куб, возможно, и есть символ песен, из которых состоит «массив» музыкального наследия группы. «Он создал очень сильный образ, вызывающий в памяти ранний дизайн Hipgnosis для “Presence” Led Zeppelin»<sup>89</sup>.

Помимо описанных влияний современного искусства и, в том числе, фотографии, среди работ Торгерсона можно найти и отголоски других новых направлений того времени, например, перформанса. В 1972 году в Венеции, Лос-Анджелес, Калифорния, группой художниц-феминисток (Джуди Чикаго, Сюзанна Лейси, Сандра Орджел, Авива Рамани) был исполнен коллективный перформанс «Омовение», посвященный «проработке экстремального опыта связывания, жестокого обращения, изнасилования, погружения, физической

<sup>88</sup> About “Chip Off The Old Block”. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/chip-off-the-old-block> (доступ: 18.03.2107).

<sup>89</sup> Ibid.

тревоги и заточения»<sup>90</sup>. Конечно, в обложках Торгерсона мы не найдем таких смыслов, которые были призваны передать подобные феминистские перформансы. Имеется в виду лишь формальное заимствование, копирование визуальных составляющих для создания эффектных обложек, и отражающих несколько другие идеи (если вообще что-то отражающих), хотя также связанные со скованностью и подневольным состоянием человека. Таких обращений к мотиву связанности, скованности, среди работ Торгерсона насчитывается пять, причем если первая работа 1981 года довольно проста (Илл. 133), то четыре других были созданы в последние восемь лет жизни, и их появление можно связать с биографическими фактами. В 2003 году у Торгерсона случился инсульт, в результате которого он был частично парализован, позднее диагностирована скрытая форма онкологического заболевания, приведшего его к смерти после нескольких лет борьбы. Эти фотографии визуализируют мысли автора о скованности, ограниченности человека, о том, как тот пытается вырваться из рамок, поставленных ему обществом и им самим, преодолеть какие-то жизненные сложности. Эти изображения очень разные. В первом случае человек бежит по полю, а шесть веревок обхватили его и натянулись, словно гитарные струны, на которых человеком играет судьба, создавая ему препятствия, не дающие двигаться вперед (Илл. 134). На второй обложке четыре фигуры, обернутые в коричневую упаковочную бумагу и перевязанные веревками, словно посылки с соответствующими почтовыми пометками «fragile», адресом получателя и надписью «eag mail» на одной из фигур стоят на пустынном пляже (Илл. 135). Таким образом, альбом, названный «Гимн планеты» становится своеобразным посланием, которое доставляется через слух. На третьей обложке мы видим людей, словно оказавшихся в ловушке у какого-то подводного монстра, ловящего жертв в огромную паутину (Илл. 136). Появление такой обложки остается несколько загадочным, так как она была

---

<sup>90</sup> Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, посмодернизм. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослит. /Пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с. с ил. (Совместная издательская программа с Музеем «Гараж»). С. 615.

выполнена для единственного альбома молодой инди-группы из Запорожья. В последней работе, вышедшей при жизни Торгерсона, и в которой также присутствует подобный мотив, нам представлен образ человека, обернутого полосками ткани с ног до головы, словно мумия или жертва страшной катастрофы. Эти бинты стягивают, сжимают тело, врезаются в него, словно кто-то невидимый тянет с огромной силой за свободные концы бинтов, а человек как марионетка, которая ничего не может с этим поделать (Илл. 137). Возможно, в этой обложке он выразил то, что чувствовал в последние годы жизни.

### **Мир Сорма Торгерсона.**

«Воображение ничем тебя не ограничивает. Можно придумать любые пейзажи, полные странных существ, но ты не сможешь воплотить эти задумки в жизнь» – говорил Торгерсон в 1998 году. Ознакомившись с чередой обложек, идейным вдохновителем и дизайнером которых он был, приходишь к пониманию того, почему журнал *The New Yorker* после его смерти объявил о конце целой эпохи. Аналогичный некролог вышел и в *New York Times*: «Сорм Торгерсон, британский графический дизайнер, чьи комичные, волнующие и полусюрреалистические работы для обложек альбомов, олицетворяют иллюстрации эры психоделического рока, ушел от нас <...> на 70-м году жизни»<sup>91</sup>. Многие люди, его вспоминавшие и вспоминающие отмечали чувство юмора, иронию, самоиронию, огромное количество идей, инициативность и настойчивость, проявившуюся во многих проектах: «На днях я прочитал в газете, что сделал одну из лучших обложек семидесятых. Некоторые оказались в списке худших. Это действительно рок-

---

<sup>91</sup> Weber B. Storm Thorgerson, Album Designer, Dies at 69. [Electronic resource] // *The New York Times*. 2017. URL: <http://www.nytimes.com/2013/04/21/arts/music/storm-thorgerson-69-pink-floyd-album-cover-artist-dies.html> (доступ: 10.04.2017).

н-ролл: ничего, кроме крайностей!»<sup>92</sup>. Конечно, многие вещи он не делал собственноручно, а лишь подготавливал цветной или черно-белый эскиз углем и руководил процессом создания объектов и съемками, привлекая для этого других фотографов или фотографируя сам. Изучая интервью с ним и то, что рассказывали о нем другие, создается ощущение, что самым главным для этого дизайнера было созидание чего-то нового и воплощение идей в реальность. Несмотря на множество заимствований, среди тысячи обложек музыкальных альбомов его работы запоминаются и узнаются. Поэтому многие группы, работавшие с ним, так гордятся обложками за его авторством, а Pink Floyd на своем официальном сайте даже посвятили ему целый блок, равный по объему информации тому, что рассказано о самой группе, в том числе, разместив тридцать эскизов Торгерсона, видимо, оставшихся у членов группы, по которым можно судить о справедливости его высказываний, что он не умел рисовать. Тем не менее, эти зарисовки являются ценным материалом для понимания изначальных идей дизайнера, и осознания того, насколько он был настойчив в исполнении задуманного. При этом, даже достигнув успеха, и являясь желанным дизайнером для многих музыкантов, он оставался самокритичным и стремился добиваться максимальных результатов в своей работе. На вопрос, всегда ли он доволен достигнутым, он ответил так: «Если вы спросите меня, каким количеством своих работ я доволен, возможно, их окажется больше, чем мне казалось ранее. Возможно, я излишне самокритичен. Не знаю, является ли это просто отражением моей “английскости”, но я иногда бываю слишком суров и склонен думать, что все получилось не так, как должно было»<sup>93</sup>. Возможно, художественные критики, занимающиеся «большим искусством» и не обращающие внимания на такие «мелочи» как обложки пластинок, могут раскритиковать его работы как китчевые, излишне подражательные и предположить, что если бы он, действительно, был таким ярким,

---

<sup>92</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

<sup>93</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

оригинальным дизайнером, его работы выставлялись бы в галереях, не говоря уже о том, что как художник, своими руками, он ничего не делал (не считая набросков и процесса фотосъемки), но ведь Сезар, к примеру, который сам не прессовал машины, считается автором этих работ. И работы Торгерсона успешно выставляются: чуть ли ни ежегодно проходят выставки, посвященные либо его творчеству вообще, либо обложкам Pink Floyd, а репродукции его работ, напечатанные в большом формате ограниченными тиражами с автографом, продаются за сотни фунтов. Но эта сфера была его сознательным выбором, следствием вовлеченности в мир музыки. При этом его работы знают и любят миллионы людей, обсуждая до сих пор значение созданных им изображений, занимаясь поиском скрытых деталей. На мой взгляд, только удачное массовое произведение искусства способно вызвать такую реакцию. В числе прочего, такой успех объясним и тем, как был организован сам процесс придумывания обложек, состоявший в том, чтобы сделать обложку не просто картинкой на конверте, а создать атмосферу. «То, что я иллюстрирую или с чем пытаюсь резонировать – это набор художественных заявлений, мечты, философия, выражение чувств. Не думаю, что это всегда заметно. Иногда я делаю одну вещь: спрашиваю у музыкантов, о чем в целом их песни. Я не говорю о глубоких смыслах, хотя бы самое простое: эта песня о машине? О морковке? О девушке? А, может быть, о смерти? Так, я недавно проделал с группой из Лос-Анджелеса, и они были очень удивлены, когда оказалось, что все их песни об одном и том же»<sup>94</sup>. В книге «Album Cover Album» 1977 года во всех подробностях описан процесс создания оформления обложек, некоторые примеры были приведены и в этой главе, но все они являются вытекают из принципов, которые установил для себя сам Торгерсон в самом начале творческого пути.

Сторм Торгерсон, на мой взгляд, был одним из дизайнеров, понимавших силу влияния на людей столь массовой продукции, как обложки музыкальных альбомов и музыкальные видео, зрителями которых

---

<sup>94</sup> Rosenberg T. An Interview with Photographer Storm Thorgerson, Part One...

становились миллионы людей, преимущественно молодых. Это влияние он отразил на оборотной стороне обложки 1978 года для альбома группы Velvet Underground «Drastic Plastic», где мы видим людей с телевизорами вместо голов, словно это существа с какой-то сюрреалистической картины (Илл. 138). Метафора для наших дней простая, но именно, начиная с середины 1960-х гг., когда он начинал свою деятельность, новая массовая культура, благодаря развитию современных медиа, получила столь широкое распространение и сильное влияние как в культурном, так и в социально-политическом плане. При этом он хотел создавать свою продукцию на уровне произведений искусства современных ему художников, о чем говорит масштаб и качество конечного продукта. В его работах, «полностью настоящих», как он сам о них говорил, сталкивается это «настоящее», выглядящее ирреальным, с миром «реальным», который сам порой оказывается менее реальным, сфабрикованным газетами, радио и телевидением.

Одной из главных черт Торгерсона, отмечаемых многими, было чувство юмора, воплощенное во многих его работах. Когда его спрашивали о том, как он обрел свой стиль, он удивлялся: «У меня есть стиль?»<sup>95</sup>. При этом тут же говорил, что, хоть и пытался это понять, но осознал, что задача слишком сложная, и что «художники порой оказываются худшим оценщиками своих работ. Они либо параноики и думают, что хуже всех в мире, либо их эгоцентричность выходит за всякие рамки, и они считают себя лучшими, что, конечно, не всегда так... если это, конечно, не Пикассо. Хотя не думаю, что он интересовался категоризацией и какими-то оценками. Для него главным было созидание. И он создавал»<sup>96</sup>. Однажды его спросили, откуда он берет свои идеи. «Из гиппокампа» – ответил он. Таким образом, перед нами предстает образ весьма плодовитого, изобретательного и успешного дизайнера, несмотря на известность, не стремившегося работать

---

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid.

лишь с крупными состоявшимися группами, а постоянно находившегося в поиске новых решений и новых молодых исполнителей, в которых он видел будущее музыкальной индустрии.

Возможно, если бы Торгерсон занялся фотографией в чистом виде, он мог бы стать вторым Родни Смитом или Чемой Мадоза, с его специально созданными сюрреалистическими предметами, но именно визуализация музыки и работа над проектами, связанными с музыкой, в качестве арт-директора, позволила ему достичь успеха. Его спрашивали, кем он себя считает: арт-директором, дизайнером или фотографом? На что он отвечал, что «был всеми понемногу. Я начинал фотографом-любителем. Меня интересовали камера и объектив в связи с интересом к кино, а также потому, что я не умею рисовать. Некоторые называют меня арт-директором, но я не знаю, так ли это. Я дизайнер в том смысле, что я разрабатываю и изобретаю»<sup>97</sup>. Прежде обзора всех этих обложек мы ставили вопрос, являются ли они произведениями искусства, результатами художественных процессов. Да, Сторм Торгерсон практически не умел рисовать и его наброски больше напоминают детские рисунки. Но, возможно, эта неспособность абсолютно точно передать на бумаге то, что он хочет видеть в итоге, и отдает на исполнение другим, при этом умении четко представить всё в своем воображении, страсть к воплощению идей, упорный поиск решений для их реализации, приводили к тому, что каждый этап производства продумывался и контролировался им лично. Таким образом, в сфере создания музыкальных обложек проявился его режиссерский талант, ведь мы не возмущаемся тому факту, что кинорежиссеры сами не шьют костюмов для актеров.

---

<sup>97</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...

### Глава 3. Роджер Дин

Сторма Торгерсона иногда называют создателем «визуального стиля Pink Floyd», но это не единственный случай, когда на протяжении многих лет музыканты сотрудничают с одним и тем же дизайнером или художником. Для любителей музыки имя Роджера Дина связано, в первую очередь, с творчеством групп Yes и Asia. Творчество этого художника (а Дин в большей степени именно художник, нежели дизайнер), можно сказать, противоположно тому, что делал Торгерсон. Просто какие-то группы обращались к одному, а какие-то к другому. Причем есть музыканты, чьи альбомы в разное время оформляли и один и другой (так, например, для группы Yes Торгерсон оформил два альбома и снял одно видео). Более того, Торгерсон и Дин были знакомы и довольно тесно общались, начиная с 1969 года, а с 1977 года даже вместе выпускали альбомы, посвященные музыкальным обложкам, ими оформленным. 28 октября 2010 года в лекционном зале Logan Hall в Лондоне состоялся их совместный творческий вечер.

Однажды у Торгерсона спросили: «Что вы думаете о том, что делает Роджер Дин для Yes?» – «Каверзный вопрос!»<sup>98</sup>, засмеявшись, ответил тот. Через две недели после смерти Торгерсона, в начале презентации своих новых работ на неделе дизайна, ежегодно проводимой в Мельбурне, Дин назвал его «самым влиятельным и самым потрясающим дизайнером из тех, что он знал, человеком невероятно изобретательным, честным и веселым». Таким образом, будучи ровесниками, работая в одной сфере, тем не менее, они не были конкурентами, работая параллельно и уважая то, что делал другой. На официальном сайте перед краткой биографической справкой в качестве пояснения под его именем, значится: успешный (best-selling) художник, концептуальный дизайнер и архитектор (будущего)...

---

<sup>98</sup> Cerio St. Storm Thorgerson. Album Cover Artist...



## Роджер Дин против Ле Корбюзье

Роджер Дин родился 31 августа 1944 года в Ашфорде, графство Кент. Первые 15 лет своей жизни он практически не был в Англии, так как его отец служил военным инженером, и большую часть детства и юности Дин провел в Греции, на Кипре и в Китае. Также в это время он часто путешествовал по Северошотландскому нагорью и позже по Америке. В 1959 году его семья, наконец, вернулась в Англию, где, как он потом вспоминал, его сразу впечатлило то, что там было тихо в сравнении с теми местами, где он жил до того: «Гонконг был необычайно оживлен, наполнен музыкой. На улицах везде играла музыка: американское радио, китайская опера... музыка была везде». Учился в Ашфордской средней школе для мальчиков. Получил бакалаврский диплом в Колледже искусств Кентербери по специальности дизайн, а с 1965 по 1968 учился в Королевском колледже искусств, где, возможно, и познакомился с Торгерсоном. Здесь, под руководством профессора Дэвида Уильяма Пая, специализировавшегося на дизайне мебели, он защитил магистерскую работу на тему «Психология конструирования пространства» (The Psychology of the Built Environment), и получил за нее серебряную медаль как за особо отличившийся.

Задачу по поиску новых форм он поставил себе во время обучения дизайну в колледже Кентербери, будучи недоволен тем, чему там обучали и на каких принципах настаивали местные преподаватели. В это время у него появилась идея, как нестандартные дизайн и архитектура могут изменить наш образ жизни, мысли и взаимодействия с окружающим миром. Он ставил вопросы, почему у стула должно быть именно четыре ножки, а здания всегда прямоугольные? Он вспоминал: «Я обнаружил, что почти все считают, что наше будущее – это “коробка”, и это меня сильно разочаровало. Я не мог понять, почему они думали, что мы будем жить в коробке. Если я это оспаривал, мне твердили, что “форма следует за функцией” и отправляли к

Корбюзье»<sup>99</sup>. В учебном заведении с его идеями не соглашались, и через две недели после начала занятий в художественной школе колледжа, его выгнали с урока рисунка и отправили в кабинет администрации, где объяснили, что он оказался не на том курсе, и, так как в старшей школе изучал физику и математику, то его навыки больше подойдут для промышленного дизайна. Отстраненный от изучения искусства и живописи, Дин выбрал такие курсы, на которых у него будет возможность заняться проектированием будущего, но в колледже были не довольны и этим. «Когда я учился в колледже и ходил в художественную школу, я абсолютно не понимал, чем буду заниматься,» – рассказывал он, – «Но половину моих мыслей занимала невероятная идея о том, что я могу спроектировать будущее. Это была потрясающая, мотивирующая идея»<sup>100</sup>. Разочарованный в системе обучения в сфере дизайна, он решил действовать иначе – понять, «чего хотят люди, что им нравится и что делает их счастливыми, когда они находятся в определенном пространстве»<sup>101</sup>. Поэтому он и поступил в магистратуру, где была возможность изучать психологию пространственной среды. Он решил, что если сможет найти доказательства, или ему докажут, что люди действительно хотят жить в коробках, что им это нравится, то он сдастся и Корбюзье победит. Если нет, то он «вырвет кисть из мертвой руки Корбюзье и продолжить пытаться проектировать будущее таким, каким он его видел»<sup>102</sup>. В этом он полностью созвучен с архитектором Антти Ловаком<sup>103</sup>, говорившим, что «в связи с экономическими соображениями или недостатком технических решений, люди ограничили себя кубами, полными

---

<sup>99</sup> Lien T. How the Visionary Artist Fused Architecture, Art, Music, and Games into One Psychedelic Whole. [Electronic resource] // Polygon. 2017. URL: <https://www.polygon.com/features/2013/2/14/3768030/roger-dean-outside-the-box-psygnosis> (доступ: 01.05.2017).

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Антти Ловак (1920-2014) – архитектор венгерского происхождения. Автор «пузырчатого дома» Пьера Кардена.

тупиков и углов, которые мешают двигаться и быть в гармонии. <...> Прямые линии – это агрессия против природы»<sup>104</sup>.

Одним из первых проектов в этом направлении было создание идеального спального места. Во время работы над ним, он устроил небольшой эксперимент, попросив знакомых, преподававших в начальной школе, опросить детей, что им не нравится в их спальнях, и какое место было бы идеальным для сна. Оказалось, что сну мешает все, что воображение может превратить в нечто пугающее: длинные шторы, одежда, висящая на стуле, пространство под кроватью... Среди описаний надежного спального места Дина особенно вдохновило одно: защищенное пространство, которое можно полностью ощупать в темноте, с входом, который можно закрыть изнутри, и находящееся на уровне глаз взрослого человека. Эта идея легла в основу кровати «кокона-убежища» «Retreat Pod Chair», которую мы можем видеть в фильме Стенли Кубрика «Заводной апельсин». Примерно в это же время он разрабатывает кресло «морской ёж» (Илл. 139), способное подстраиваться под сидящего в нем человека, и даже получает на него патент (Илл. 140). Помимо разработки спального места, он придумывает и целые дома будущего, основанные на принципе защищенности. Существует множество эскизов выдуманных им домов будущего, некоторые из которых встречаются и на обложках музыкальных альбомов. Так же одна из его задумок – Cob House, Willowater или Дом для жизни – несколько раз воспроизводилась в качестве концептуального образца в натуральную величину из тех материалов, из которых по мнению Дина «дом будущего» должен состоять (Илл. 141-144). В доме воплощены мысли об идеальном жилом пространстве, в котором человеку будет комфортно, где он будет близок к чему-то природному, естественному, ведь в живой природе нет прямых линий (за исключением игл морских или обыкновенных ежей) и прямоугольников (за исключением зрачков козы). В его работах с пейзажами,

---

<sup>104</sup> Sveiven M. AD Classics: Palais Bulles / Antti Lovag [Electronic resource] // ArchDaily. 2017. URL: <http://www.archdaily.com/103991/ad-classics-palais-bulles-antti-lovag/> (доступ: 02.05.2017).

предназначенных для оформления пластинок, хотя и не рождается такого чувства защищенности, однако картины, чаще всего – пейзажи, скорее вовлекают в футуристические, научно-фантастические миры, чем отталкивают. «В большинстве моих картин я изображаю своеобразные дороги, тропинки, мосты – что-то, по чему можно идти. Всегда есть намек на то, что можно путешествовать по картине. Всегда есть какая-то путеводная нить, даже в тех работах, где кажется, нет ничего похожего на дороги или мосты, например, плавающие камни, всё еще есть намек на то, что можно оказаться там, и как по этому пространству путешествовать»<sup>105</sup>. В работах Дина нет прямых линий и углов за очень редким исключением, что создает впечатление некоего фантастического пространства, словно это пейзажи-впечатления путешественника, побывавшего на других планетах, а горы и скалы на многих изображениях будто вдохновлены китайскими пейзажами шань-шуй. Сам свои работы он делит на четыре периода: «Views» – «виды» (1968-1975 гг.), «Магнитная буря» (1976-1983 гг.), «Мечты дракона» (1985-2008 гг.) и «Пост-мечты дракона» (2008-... гг.). Каждая из сделанных им обложек – картина, написанная изначально в большом формате, на холсте. Всего, начиная с 1968 года и до настоящего момента, он оформил 120 музыкальных альбомов. Таким же образом, являясь изначально полноценным живописным произведением, его работы появились на упаковках около шестнадцати видеоигр с 1985 и по 2016 год, когда он был привлечен для создания динамической заставки к ремейку видеоигры «Shadow of the Beast» (упаковки для которой он оформлял еще, начиная с первой части, вышедшей в 1989 году), которую видит пользователь, пока находится в меню программы. Еще одна сфера деятельности – это логотипы, особенно большое количество которых он создал для группы Yes. В сферу видеоигр он также попал в 1985 году, начав именно с разработки логотипа для основанной годом ранее выпускавшей видеоигры компании Psygnosis.

---

<sup>105</sup> Lien T. How the Visionary Artist Fused Architecture...

Его Дом для жизни напоминает дома хоббитов из «Властелина колец», а пейзажи и летающие острова воспроизведены в фильме «Аватар» (хотя режиссер фильма это и отрицает, и Роджер Дин даже судился с ним по этому поводу). Его можно поставить в ряд с такими представителями «природных» направлений как архитекторы Петер Ветш, Юджин Тси, Кенлрик Келлог и дизайнер Луиджи Колани, создавший множество концепт-каров, органично смотревшихся бы припаркованными у построек этих архитекторов. При этом Роджер Дин разделяет понятия «дизайн», как переработку уже существующих образцов, и «изобретение», как создание чего-то нового. Таким образом, можно сказать, что «перестановке кубов», которой он противостоял в колледже, Дин предпочел именно создание нового, так как используя плавные линии и, словно вспенившиеся формы можно каждый раз получать новый, уникальный результат.

Любопытно, что именно заказ на создание мягкой, удобной мебели для джазового клуба Ронни Скотта, с 1965 года находящегося на Фритт-стрит, 47, и в 1968 году получившего возможность расшириться, волей случая, вовлек Дина в создание обложек для пластинок. Когда он показывал заказчикам эскизы своих «ландшафтных диванов», то те увидели в его альбоме для набросков очень понравившуюся им «адскую сцену», на которой присутствовало множество монстров из преисподней, но поданных в несколько шутливой манере (Илл. 145). В это время Дин еще учился в колледже и занимался исследованиями по поиску того, каким должно быть комфортное пространство, а этот рисунок был создан как противоположность состоянию внутреннего спокойствия. Хозяева клуба незадолго до того подписали контракт с группой The Gun, у которой вот-вот должен быть выйти сингл под названием «Race with the Devil», и они спросили Дина, как он относится к тому, чтобы его иллюстрация появилась на конверте пластинки. «Я сказал “да” и в итоге получил гораздо больше за эту обложку, чем за дизайн диванов, при этом приложив гораздо меньше

усилий!»<sup>106</sup> – рассказывал Дин много лет спустя. Такое предложение и такой результат были для него удивительны, так как он считал себя архитектором, промышленным дизайнером, разработчиком модных сидений... Да, он любил живопись, любил рисовать, но «никогда не думал, что его картины могут стать чем-то ценным для большого количества людей»<sup>107</sup>.

## Становление. 1968-1975

Из чего же сложился узнаваемый стиль Роджера Дина? Музыкальный журналист, обозреватель и критик Крис Уэлч рассуждает: «Что делает искусство Дина особенным, так это внимание к мелочам и воображение в духе романтиков. Смесь научной фантастики и романтизма XIX века. Это привлекает к его работам. Они обольстительны. Они пробуждают наше воображение. Искусство Роджера заставляет нас изучать его, а не просто быстро взглянуть. Как будто вы смотрите сцену из фильма. Вы ожидаете, что картина оживет и элементы начнут двигаться»<sup>108</sup>. Действительно, работы Дина довольно любопытны и провоцируют на долгое рассматривание, особенно если видишь их в реальном размере или на экране монитора минимум в 24 дюйма, так как в этом случае есть возможность увидеть изображения в формате, для которого они создавались. При этом изначально все картины, как было сказано, пишутся им на холсте, причем довольно большого формата – примерно 60 на 90 см и больше, а затем, при изготовлении обложки, выбирается нужный фрагмент, происходит своеобразное кадрирование, и, вследствие этого, некоторые части теряются и изображение становится несколько зажатым. В полных изображениях

---

<sup>106</sup> Interview with Roger Dean. [Electronic resource] // Zen Poinies. 2007. URL: <http://zenponies.com/yitp/2005/jun/060105.html> (доступ: 17.05.2017).

<sup>107</sup> Lien T. How the Visionary Artist Fused Architecture...

<sup>108</sup> Ibid.

намного больше воздуха, и порой при обрезке теряются довольно интересные элементы. Однако продающиеся сейчас репродукции этих картин, написанных для обложек, представляют собой именно полноценные работы. Стоит отметить, что большая часть обложек, на которых размещены работы Дина, – распашные, что дает возможность при раскрытии конверта увидеть картины в изначальном горизонтальном формате, и, помимо центральных изображений, воспринять в полном объеме и среду, в которой они находятся.

Уэлч пишет о научной фантастике и романтизме XIX века, но не говорит о других очевидных влияниях. Весьма существенным является то, что в первые 15 лет жизни Дин побывал в разных уголках мира, и, конечно, это не могло не отразиться на его творчестве. Из этих поездок он вынес и сохранил впечатления о самых грандиозных горных пейзажах, которые мог видеть в Китае, Америке и Шотландии, а на создание домов будущего его могли вдохновить глиняные дома, которые он встречал по всему миру. О горах, напоминающих модернизированную китайскую живопись, мы уже упомянули ранее. Также явное влияние не только на его трактовку архитектуры через природные формы, но и на деятельность в области графики оказали архитекторы и художники модерна, такие как Эктор Гимар, Виктор Орта и Альфонс Муха, а также постройки таких модернистов как Рудольф Штайнер и Эрих Мендельсон. В фантастических ландшафтах и неосуществимых зданиях Дина довольно отчетливо можно видеть вариации на тему рисунков и бумажной архитектуры немецкого экспрессиониста Германа Финстерлина, с конца 1910-х годов создававшего проекты домов будущего. Дин будто копирует его манеру рисунка: множество изогнутых линий, парабол, дома с футуристическим оттенком, будто вырастающие из земли, или, наоборот, напоминающие формы причудливых скал, образовавшихся вследствие воздействия на них ветров в течение тысячелетий. Даже цветовая гамма некоторых обложек напоминает болотно-лесную гамму ар-нуво. Тяга Дина ко всему природному провоцирует

некоторых авторов, говорящих о его творчестве, на упоминание архитектуры Гауди, как еще одного источника вдохновения.

Дин не первый, кто в области оформления обложек обращался к модерну. Раньше него это сделал американский дизайнер Рик Гриффин, создавший множество плакатов и обложек, связанных с психоделической музыкой, чье творчество ассоциируется, в первую очередь, с группой The Grateful Dead, хотя их альбомов он оформил всего два, в отличие от Стэнли Мауса, ставшего дизайнером пяти обложек. Несмотря на то, что рамку и стилизованные под ар-нуво буквы на дебютном альбоме группы в 1967 году выполнил Маус, а Гриффин первую обложку для них сделал только в 1969 году, все же последний считается тем дизайнером, который соединил психоделическую музыку и ар-нуво примерно на полтора десятка лет.

В первый период, определенный самим Роджером Дином как «становление», и продлившийся с 1968 по 1975 годы, им было создано 37 обложек. Действительно, за эти семь лет он нашел свой стиль и разработал ряд концепций, которые продолжал и продолжает развивать. Рассмотрим несколько самых ярких и показательных в этом плане обложек.

Впервые «инопланетная архитектура» появляется на обложке альбома канадской группы Lighthouse 1970 года, на пластинках, выпущенных в Европе. Грибообразная, цвета слоновой кости, башня, на вершине которой расположены жилые ячейки с овальными окнами, окруженная заостренными скалами, словно выросла сама по себе из воды посреди бушующего моря (Илл. 146). На обратной стороне изображена та же башня, но уже после того, как море утихло и взошло солнце (Илл. 147). От подножия башни поднимается своеобразный пандус, а в ее стволе окна расположены так, словно внутри нее винтовая лестница. Остается неясным, для каких существ построена эта башня, но из ее конструкции видно, что прибывают к ней вплавь и основные помещения расположены наверху, чтобы во время шторма их не залило водой.



В этот же период появляются работы, на которых мы можем увидеть неких фантастических животных, которые и в дальнейшем будут появляться в пейзажах Дина. Так, в 1971 году для двух пластинок британской афро-поп группы Osibisa, он создал летающего слона с перепончатыми как крылья летучей мыши ушами, лапами, как у хищной птицы и огромными, закругленными бивнями, охотящегося на гигантских ящериц с двумя рогами на носу (Илл. 148,149). Возможно, африканская специфика группы вдохновила его создать картину, отсылающую нас к древним временам, когда человека еще не было и миром правили животные, но вместо того, чтобы прибегать к банальным саблезубым тиграм, он создает своих доисторических псевдомонстров. Также он меняет и характер довольно спокойного и медлительного животного: здесь он стремителен, агрессивен, а глаза-щелочки придают ему несколько демонический вид. При этом крылья слона напоминают форму окон в некоторых постройках упоминавшихся выше архитекторов ар-нуво.

Под влиянием активно развивавшейся в литературе и кино 1950-х-1960-х годов научной фантастики в работах Дина появляются темы, характерные для этого жанра. К космическо-футуристическим деталям примешиваются мотивы средневековые. Например, в 1971 и 1972 годах были созданы две работы, соединившие в себе образы рыцаря и некоего космического воина будущего: обложка для пластинки Билли Кокса (больше известного как бас-гитарист, выступавший с Джимми Хендриксом) Nitro Function (Илл. 150) и для альбома «Charge!» группы Paladin (Илл. 151). На первой обложке всадник в довольно странном облачении, шлем которого напоминает шлемы-ведра тевтонских рыцарей из фильма Эйзенштейна, уходит на коне от погони. За ним летит нечто похожее на смесь истребителя и небольшого космического шаттла, рассчитанного на несколько человек, подобные которому появляются в фильмах и сериалах 1960-х годов вроде «Звездного пути». У этого летательного аппарата есть и биоморфные черты: продолговатые фары-глаза, под ними что-то вроде воздухозаборника в форме

рта, а крылья отдаленно напоминают крылья птеродактиля. Для оформления пластинки «Charge!» Дин также выбрал образ рыцаря, но если на первой обложке конь был вполне реалистичный (не считая злобных красных глаз), то здесь всадник, облаченный в скафандр, мчится на коне-роботе. Вопросы вызывает оружие рыцаря, выполненное не вполне понятно: то ли он держит в руке тройное копьё, то ли оно двойное, а верхняя пика представляет собой рог этого животного, и оно становится единорогом. Тона этой работы, рыцарский мотив, шрифт, стилизованный под готический, и намек на роботизированность коня – всё вместе создает некую смесь из отсылок к прерафаэлитам, модерну и научной фантастике. Вообще, обращение к стилизованным средневековым мотивам довольно часто встречается в научно-фантастических фильмах примерно с 1950-х годов. Так, например, в фильме 1965 года «Франкенштейн встречает космического монстра» одежда пришельцев напоминает модернизированные средневековые костюмы. Таким образом, создаются миры, в которых развились технологии, но одежда персонажей будто осталась средневековой. Возможно, таким образом, создатели фильмов хотели создать впечатление чего-то иного, далекого, предельно отличающегося от нынешней моды. Вероятно, такими же мотивами руководствовался и Дин при создании картины 1971 года, послужившей обложкой для альбома «Space Hymns» психоделического музыканта Ramases, изображенное на которой мы опознаем сначала как башню готического собора, но при дальнейшем рассмотрении оно оказывается взлетающим космическим кораблем (Илл. 152). Конструктивная особенность конверта состоит в том, что он не просто распашной, а разворачивается в полноценную картину 24 на 36 дюймов (то есть составляет 6 форматов стандартного 12-дюймового конверта) (Илл. 153). И здесь мы видим, что космический корабль – действительно, отсоединившаяся от готической церкви башня, что опять наводит на мысли о параллельных мирах, где люди ходят в средневековых костюмах, строят такие церкви, при этом владеют сверттехнологиями, возможно, предназначенными для

эвакуации в экстренном случае. А может быть, это просто фантазия, возникшая из отдаленного сходства формы космических кораблей и подобных башен, также сужающихся кверху, словно для лучшей аэродинамике при полете.

В одном из интервью у Дина попросили назвать любимые работы, созданные для Yes, и он упомянул две: «Fragile» 1971 года и «Close to the Edge» 1972 года. На первой мы видим стилизованную Землю, над которой летит некий деревянный аппарат гигантских размеров, а земной шар пересекает белая линия, похожая на раскол (Илл. 154). Сам он рассказал, что это «изображение довольно буквально. Группа назвала несколько альбомов в соответствии с их психологическим состоянием, и название “Хрупкость” отражает то, что было в тот момент. Я решил отразить это прямо, нарисовав хрупкий мир, который, в конце концов, распадется на части»<sup>109</sup>. Вторая названная им обложка кажется, на первый взгляд, полностью противоположной первой: весь формат занимает градиент от черного к зеленому, а в верхней части расположилось название альбома и разработанный Дином в это время логотип группы (Илл. 155). «Текстура обложки должна была напоминать кожаную книжную обложку. У меня есть сотни кожаных темно-зеленых альбомов с эскизами, и мне нравится, как они выглядят и каковы на ощупь. <...> Среди рекламодателей и арт-директоров бытует премудрость, что зеленое не продается, но я так не считаю», – рассказывает художник об этой работе, – «я хотел, чтобы буквы были выполнены серебряным теснением, но звукозаписывающая компания эту идею отклонила»<sup>110</sup>. Действительно, этот конверт с его обложкой, напоминающей книжный переплет, раскрывается, и перед нами предстает один из фантастических миров Дина: огромное плато над облаками, полностью заполненное водой, которая стекает водопадами с краев, словно

---

<sup>109</sup> Interview with Roger Dean...

<sup>110</sup> Smith S. Roger Dean: How I Designed the Yes Classic Close to the Edge [Electronic resource] // Team Rock. 2017. URL: <http://teamrock.com/feature/2016-10-17/roger-dean-how-i-designed-the-yes-classic-close-to-the-edge> (доступ: 10.05.2017).

это некий переполненный сосуд (Илл. 156). К плато нас ведет узкая дорожка – один из тех путей, вводящих в картину, о которых мы говорили в начале. «Этот пейзаж пришел с желанием нарисовать мир, который будет миниатюрным, волшебным и совершенно невозможным, но заслуживающим доверия»<sup>111</sup>. Также он рассказывал, что вдохновением послужили горные озера в Озерном краю Северо-западной Англии, поразившие его тем, что находились не в долинах, а на вершинах гор. Фантастичности пейзажу добавляет именно переливание воды через край, ведь нет никакого видимого источника. Разработанный Дином логотип для группы также связан с книгой: он был создан в подражание каллиграфическим колофонам – текстам на последних страницах старинных книг, в которых были данные об авторе и месте создания книги, часто завершающихся своеобразным логотипом.

Довольно отчетливо обращение Дина к стилю ар-нуво в еще одной работе для группы Yes 1973 года. Здесь рама для пейзажа с характерными архитектурно-природными объектами напоминают растительные элементы с фасадов или кованые решетки лестниц внутри зданий той эпохи (Илл. 157).

В то же время звукозаписывающая компания Virgin Records обратилась к нему за разработкой нового логотипа, на котором он изобразил сидящую обнаженную девушку, зеркально отображенную относительно центра, у ее ног расположился длинный красный дракон, похожий на мифических существ из Китая (Илл. 158). Цвета и манера рисунка в этой работе наводят на мысли о принадлежности этого изображения к своеобразному китчевому изводу смеси ар-нуво и прерафаэлизма.

---

<sup>111</sup> Ibid.

## «Магнитная буря» (1976-1983)

Второй период своей деятельности Дин связал с некими «магнитными бурями». За эти семь лет было создано не очень много работ, но в это время его изобразительная манера несколько изменилась, хотя общие приемы, темы и сюжеты остались. Одна из самых выразительных работ этого периода – обложка 1976 года для альбома «Cactus Choir» английского композитора и клавишника Дэйва Гринслейда, на которой мы снова видим белое здание, вырубленное из белой скалы, вырастающей из моря, на «фасадах» которого изображены коричневые линии, напоминающие фахверковые постройки, трактованные через представления Дина об архитектуре, в которой не должно быть квадратов (Илл. 159). Также эти линии напоминают нервюры готического собора, перенесенные на стены здания. На переднем плане – еще одна скала, на которой сидит загадочный многорукий персонаж, с красными глазами-щелками в длинном одеянии, какие часто изображают иллюстраторы книг о волшебниках. У него четыре руки (или рук две, но одна показана в трех фазах действия: сначала лежит на ноге, затем поднимается и показывает куда-то). На конверте изображение обрезано, но даже на плакатах, включавших всю картину, не раскрывается, на что он указывает. Зато на этих плакатах мы видим левую часть постройки, представляющую собой конструкцию, напоминающую пристань, с мостом, ведущим внутрь постройки. Пейзаж на этой картине соответствует «магическому» настроению этой обложки: свинцово-серые тучи, сквозь которые пробиваются лучи белого света, застилают собой все небо над изумрудно-зеленой водой, покрытой морской пеной, словно прошло совсем немного времени после того, как закончился шторм.

В этот же период он продолжает работать с группой Yes и создает очередную вариацию с горным пейзажем, небом неестественного цвета,

придающего картине инопланетность, летающими островами и скалами причудливой формы (Илл. 160).

В 1982 году начинается сотрудничество Роджера Дина с недавно образованной группой Asia, с участниками которой он уже работал, когда двое из них были в составе группы Yes, а один – в Uriah Heep, для которых он также сделал несколько обложек. В этот период он создал логотип группы, а также разработал новый стиль, ставший характерным и узнаваемым. Картины, написанные в 1982 и 1983 годах для оформления их альбомов, обладают большей графичностью, изображение будто сильнее сфокусировано (Илл. 161,162). Хотя сюжеты остаются фантастическими, сами объекты становятся более материальны, их фактура тщательнее проработана, что делает некоторые из них похожими на то, что позже стали создавать с помощью компьютерных программ. Возможно, такая манера была связана с тем, что и музыка группы Asia сильно отличалась от того, что делали Yes.

### **«Мечты дракона» (1985-2008)**

Роджер Дин продолжает создавать множество пейзажей, в которых всегда присутствуют горы и скалы, напоминающие самые необычные природные явления, встречающиеся в некоторых уголках мира, созданные временем и ветрами, как правило, в пустынях. И в эти места он продолжает помещать свою фантастическую архитектуру. В 1989 году он для обложки альбома четырех бывших участников группы Yes «строит» на самом краю выступающего в море клочка земли шестиэтажную, белокаменную круглую башню с множеством окон, у почти каждого из которых расположено нечто, напоминающее в профиль слоновий бивень, и обходной галереей под венчающим ее куполом (Илл. 163). Башня словно перекликается с

окружающими ее творениями природы – слоистыми скалами, напоминающими подобные образования у Оркнейских островов в Шотландии. Помимо пейзажей Шотландии, он обращается к необычным природным явлениям в Юте и Аризоне при создании картины для оформления обложки альбома 1991 года, ознаменовавшего воссоединение группы Yes и так и названного Union (Илл. 164). Эти скалы напоминают ребра, оставшиеся от доисторического гиганта. Имеет ли этот впечатляющий пейзаж какое-то отношение к музыке на альбоме? Едва ли, хотя сам Дин так не считает, часто говоря про соответствие атмосфере, создаваемой музыкой.

Еще один редкий случай, когда мы можем увидеть изначальную картину целиком, а не ее кадрированный вариант – оформлении серии из пяти пластинок «Supernatural Fairy Tales: The Progressive Rock Era», выпущенной в 1996 году. Если сложить все обложки серии в ряд, слегка накладывая каждое следующее изображение на предыдущее, то получится длинная картина, изданная позже виде плаката (Илл. 165).

Этот период можно охарактеризовать появлением большего количества оголенных скал замысловатой формы, часть из которых – будто вспенившийся материал, напоминающий монтажную пену, а часть – изогнуты как дуги. В целом он вполне созвучен тому, что Дин делал и до этого, ничего кардинально нового здесь не появляется.

### **«Пост-мечты дракона» (2008-...)**

Почему Роджер Дин выделяет еще один период, не совсем ясно, так как опять же каких-то перемен в манере, объектах изображения и технике у него не наблюдается. Возможно, это связано с тем, что в 2008 году он выпустил книгу-альбом своих работ «Мечты дракона», и, соответственно, все, что создается после нее, он называет «пост-». Периодически появляются новые

архитектурные формы, как на обложке 2012 года нидерландской группы Focus, где он изображает несколько башен, по форме снова напоминающих готические, но теперь собранные из различных кристаллообразных форм. Между башнями – переходной закрытый мост, расположенный под углом, что снова отсылает нас к готическим аркбутанам (Илл. 166). Изначально эти башни были спроектированы в 1993 году для постройки в Праге, и после выхода альбома Дин в одном из интервью выразил надежду, что этот проект, несколько им к тому времени измененный, будет осуществлен.

Последний на данный момент оформленный Роджером Дином музыкальный альбом – дебютная работа «Visions from the Present» инструментальной прогрессив-рок группы из Канады Art Griffin's Sound Chaser 2016 года (Илл. 167). Если не знать, в каком году выпущена эта запись, а судить только по обложке, то видимой разницы между тем, что он делал в 1980-е годы, и этой работой нет: та же цветовая гамма, та же манера, те же летающие острова и на фоне, вдали – те же «архитектурные скалы» с дугами-ребрами. Сами музыканты явно гордятся тем, что для их альбома написал картину сам Роджер Дин, чье имя связано с такими значительными группами, как Yes, Asia, Uriah Heep и др., и всячески это подчеркивают в интервью и релизах.

Уже упоминавшийся журналист Уэлч вспоминал, как впечатлили его в начале 1970-х «пенистые» ландшафтные диваны в клубе, созданный Дином стиль обложек Yes и сам художник: «Когда я впервые его (Дина) увидел, я был очарован, особенно его работой для Yes. Она сразу произвела на меня впечатление того, что дополнило музыку. Музыка была очень полнозвучной, почти оркестровой, со множеством аранжировок. Они создавали картины из звука, а Роджер творил на своих картинах такие изображения, что они дополняли эту музыку»<sup>112</sup>. Возможно, обложки Дина для Yes и создают такое впечатление, но при этом, оформив большое количество их альбомов, он никогда не слушал их музыку для извлечения из нее идей и получения

---

<sup>112</sup> Tracey Lien. How the visionary artist fused architecture...



вдохновения. Он беседует с музыкантами и спрашивает, куда бы они хотели взять свою музыку, где бы они хотели, чтобы она звучала, и создает изображение этого места. Однажды он попробовал присутствовать на записи их альбома, и вот, что он об этом вспоминает: «Я поехал с Yes в Ванкувер на запись альбома “The Ladder” и был там пять дней. И не услышал ни одной песни. Но прослушал партию барабанов и бас-гитары 35 раз. Но так и не послушал альбом. Так что я все же пытаюсь беседовать с музыкантами для получения вдохновения»<sup>113</sup>. В интервью 2004 года во время подготовки к туру Yes он повторяет эту мысль, сказав, что иногда обложки создаются до того, как был записан альбом. В связи с некоторой отстраненностью от музыки, обложки для разных групп выглядят очень похоже, что не умоляет их эстетической привлекательности.

---

<sup>113</sup> Interview With Roger Dean...

## Заключение

Мы провели краткий обзор творчества трех авторов, имеющих отношение к созданию обложек для музыкальных альбомов: Энди Уорхола, Сторма Торгерсона и Роджера Дина. Сравнивать их между собой достаточно сложно, ввиду сильнейших различий, но мы попытаемся это сделать, так как выполняли они одну и ту же задачу, хотя и различными методами. Если давать им некие сравнительные характеристики, то Уорхола можно было бы назвать тонким графиком, превратившимся в коммерческого художника, нашедшего еще одно применение своим работам и сделавшего из них новый продукт, что для нас, рассматривавших здесь, по сути, предметы массового потребления, не означает плохого качества этих его работ. Однако нельзя не отметить, что работы первого, графического, модернистского периода в этой части творчества Уорхола являются наиболее наполненными смыслами и продуманными. Работы же второго периода кажутся неким «придатком» к его основной сфере деятельности, и, как было сказано, каждая из них могла бы появиться и без цели оформления обложки музыкальной записи.

Сторм Торгерсон представляется «художником без кисти», но с большим желанием, сильным воображением и организаторскими способностями, позволившими ему, умевшему делать лишь самые примитивные наброски, создать целый ряд обложек, вошедших в историю музыки и повлиявшие на многих последующих дизайнеров. Он предстает в своих работах предельно свободным и разнообразным в выборе изобразительных приемов и способов их реализации. Если пытаться отнести его к какому-либо художественному течению, то, возможно, кто-то приписал бы его к «лоуброу-арт», но все же он оказывается ближе всего к массюрреализму с периодическими обращениями к минимализму и концептуализму. При этом черты массюрреализма проявляются в его работах задолго до провозглашения этого направления в 1992 году Джеймсом Сихейфером, причем все работы создавались Торгерсоном путем либо

реального помещения объектов в пространство, либо фотомонтажа снимков, выполненных аналоговой камерой, а не на компьютере, как это делают современные массюрреалисты, на которых, вероятно, повлияли и его работы.

Роджер Дин – художник в чистом виде, создавший свой неповторимый стиль почти пятьдесят лет назад и верный своим художественным принципам до сих пор. Такую верность можно воспринимать двояко: как отстаивание своих взглядов или как отсутствие новых идей. При этом он создает картины, предназначенные для обложек, но пишет их так, будто это не связанные ни с чем работы, которые затем кадрируются, то есть изображения, по сути, не создаются специально для формата 12 на 12 дюймов. Будто он пишет картины независимо ни от чего и потом просто предлагает их музыкантам как специально написанные. Но такое утверждение не может быть полностью справедливым, так как сам он говорит, что ориентируется на то, что рассказывают ему сами музыканты о своей музыке. «Думаю, он поднял оформление обложек до статуса творческого гения,» – сказал о Дине Крис Уэлч, – «его работы очень важны и стоят как произведения искусства»<sup>114</sup>. Последнее замечание является довольно важным. Вспомним теперь, что привлекло в сфере оформления обложек пластинок этого художника? Его удивило и обрадовало то, что за обложку для The Gun он получил больше денег, приложив меньше усилий. При этом, будучи в молодости ярким поборником новой архитектуры, он отошел от реального проектирования, дизайна и полностью перешел к написанию картин для обложек. И если в области технического дизайна он произвел радикально новые вещи, даже получив патент на свое кресло «Морской ёж», в области дизайна обложек он продолжал и продолжает повторяться снова и снова, при этом оставаясь оригинальным в этой сфере, успешно выставляясь в галереях, продавая свои книги и репродукции с автографами. То есть он делает то, что ему нравится, не прикладывая особых усилий и оставаясь значимым и узнаваемым художником в сфере оформления музыкальных альбомов. Возможно, именно

---

<sup>114</sup> Tracey Lien. How the visionary artist fused architecture...

по этой причине, Сторм Торгерсон, находившийся с ним в дружеских отношениях, на вопрос по поводу его мнения насчет творчества Роджера Дина, ушел от ответа. Хотя, возможно, ему действительно нравились эти работы, да и в целом он восхищался людьми, умеющими рисовать.

Несмотря на теплые отношения между самими дизайнерами, есть сторонники Торгерсона и те, кто предпочитает Дина, считая, что именно он совершил переворот в оформлении музыки. Уэлч был среди тех, кто полагал, что до появления Дина большинство обложек создавались звукозаписывающими компаниями только ради продажи пластинок, что часто приводило к размещению на конверте гламурной фотографии с «нашлепкой» с названием группы вверху. Уэлч называл их «шаблонными и прозаическими, будь то рок-группа, джаз-бэнд или поп-исполнитель. Только после того, как The Beatles выпустили “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” и “Revolver”, прорвало шлюзы и обложки стали другими. А Роджер Дин принес свое новаторское искусство в их дизайн»<sup>115</sup>. При этом обложки 1970-х годов едва ли отличаются от его последних работ.

Торгерсон создал именно новый тип обложки, предельно индивидуально отражающей смыслы записанной музыки, а Дин удачно пришел в этот мир с уже выработанными художественными приемами, которым он следовал бы и так, только в другой области. Как, собственно, и Уорхол. С другой стороны, нельзя сказать, что обложки Дина и Уорхола абсолютно не подходят к музыке, которую оформляют. Они просто соотносятся с ней иначе. В любом случае, все три автора создавали (и один продолжает создавать) обложки индивидуализированные и выделяющиеся на общем фоне десятков тысяч музыкальных альбомов, но каждый делал это по-своему: Уорхол и Дин – как художники, а Сторм Торгерсон – как арт-директор, дизайнер, идейный вдохновитель и любитель музыки, наиболее тесно из всех трех общавшийся с музыкантами и придававший тому, что скрывается под его обложками, наибольшее значение.

---

<sup>115</sup> Lien T. How the Visionary Artist Fused Architecture...

## Источники и использованная литература

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.: ил.
2. Аппиньянези, Ричард. Знакомьтесь: Постмодернизм / При участии Зияуддина Сардара и Патрика Карри. Рис. Криса Гэрретта. Пер. с англ. В.Правосудова. – СПб.: Академический проект, 2004. – 176 с., ил.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «Медиум», 1996. – / Под. ред. Ю. А. Здороваго. 296 с.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры/ Пер. с фр., послелсл. и примеч. Е.А.Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с. – (Мыслители XX века).
5. Бёрджер, Джон. Фотография и ее предназначения. – М.: Ад Маргинем, 2014. 175 с.
6. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, посмодернизм. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джослит. Пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с: ил. – (Совместная издательская программа с Музеем «Гараж»).
7. Краусс, Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. - М: Художественный журнал, 2003. 318 с.
8. Борисов Павел. Протри и переверни. Почему продажи виниловых пластинок бьют рекорды. [Электронный ресурс]. Meduza. 2017. URL// <https://meduza.io/feature/2015/09/29/protri-i-pereverni> (доступ: 20.05.2017).
9. About Buru The Hutchet. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/bury-the-hatchet> (accessed: 15.03.2107).
10. About Chip Off The Old Block. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/chip-off-the-old-block> (accessed: 18.03.2107).

11. About Pieces of Eight. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/hipgnosis/pieces-of-eight> (accessed: 20.04.2017).
12. About the Devison Bell – Metal Heads. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/division-bell-metal-heads> (accessed: 02.05.2017).
13. About Uprising. [Electronic resource] // Hypergallery. 2017. URL: <https://www.hypergallery.com/uprising> (accessed: 12.04.2017).
14. Amigo Arhsam. Storm Thorgerson. [Электронный ресурс] // URL: <http://arhsam.blogspot.ru/2014/06/storm-thorgerson.html> (доступ: 22.03.2017).
15. Benedict B. Phonographics: Contemporary album cover art & design. New York, 1977.
16. Bruce Weber. Storm Thorgerson, Album Designer, Dies at 69. [Electronic resource] // The New York Times. 2017. URL: <http://www.nytimes.com/2013/04/21/arts/music/storm-thorgerson-69-pink-floyd-album-cover-artist-dies.html> (accessed: 10.04.2017).
17. Cover ups: Storm Thorgerson's iconic album artwork – in pictures. [Electronic resource] // The Guardian. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2009/may/20/storm-thorgerson-album-artwork> (accessed: 21.04.2017).
18. Dean R. Thorgerson S. Album Cover Album. Limpsfield, 1977. 160p.
19. Guy Somerset. An Interview with Designer Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Noted. The Listener. 2016. URL: <http://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/an-interview-with-designer-storm-thorgerson/> (accessed: 01.05.2017).
20. Guy Somerset. An Interview with Designer Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Noted. The Listener. 2016. URL: <http://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/an-interview-with-designer-storm-thorgerson/> (accessed: 01.05.2017).
21. Interview With Roger Dean. [Electronic resource] // Zen Poinies. 2007. URL: <http://zenponies.com/yitp/2005/jun/060105.html> (accessed: 17.05.2017).

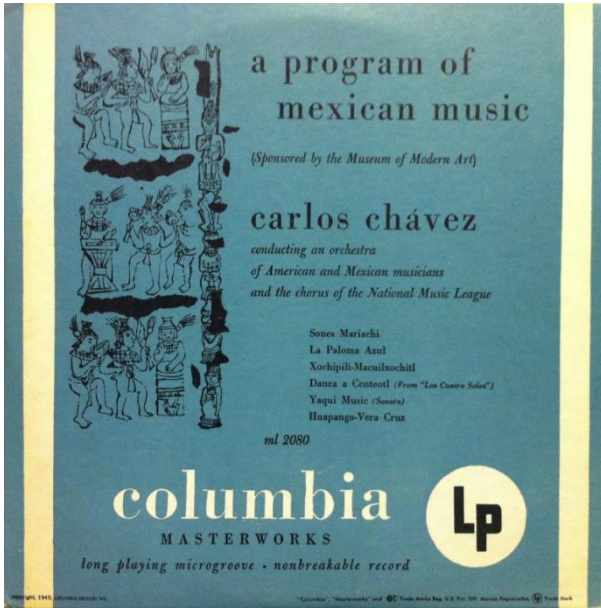
22. John Corbett. *Free, Single, and Disengaged: Listening Pleasure and the Popular Music Object*. October, Vol. 54 (Autumn, 1990), pp. 79-101.
23. John Harris. *The Dark Side of The Moon. The Making of Pink Floyd Masterpiece*. Da Capo Press, 2006. 191p.
24. Kory Grow. *Hipgnosis' Life in 15 Album Covers: Pink Floyd, Led Zeppelin and More*. [Electronic resource] // Rolling Stone. 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/hipgnosis-album-covers-from-pink-floyd-to-led-zeppelin-w475109/the-nice-elegy-1971-w475111> (accessed: 08.05.2017).
25. Macan E. *Rocking The Classics*. Oxford University Press. 1997. P. 58.
26. Mark Ellen. *Judging an Album by Its Cover*. [Electronic resource] // The Economist. 1843 magazine. 2017. URL: <https://www.1843magazine.com/culture/the-daily/judging-an-album-by-its-cover> (accessed: 05.02.2017).
27. Matt Johns. *Storm Thorgerson interview – November 2011*. [Electronic resource] // Brain Damage – Pink Floyd News Resource. 2017. URL: <http://www.brain-damage.co.uk/storm-thorgerson-interviews/storm-thorgerson-interview-november.html> (accessed: 10.02.2017).
28. Megan Sveiven. *AD Classics: Palais Bulles / Antti Lovag* [Electronic resource] // ArchDaily. 2017. URL: <http://www.archdaily.com/103991/ad-classics-palais-bulles-antti-lovag/> (accessed: 02.05.2017).
29. Mick Wall. *Frank Zappa: "People thought the Beatles were god! That's not correct"*. 7 November 2012. [Electronic resource] // Team Rock. 2017. URL: <http://teamrock.com/feature/2012-11-07/frank-zappa-people-thought-the-beatles-were-god-that-s-not-correct>. (accessed: 12.04.2017).
30. Mike Alexander. *Villainy enlist legendary artist*. [Electronic resource] // Stuff. 2014. URL: <http://www.stuff.co.nz/entertainment/music/8115807/Villainy-enlist-legendary-artist> (accessed: 14.05.2017).
31. Peter Gabriel 3 – Melt. [Electronic resource] // Real World Galleries. 2017. URL: <http://realworldgalleries.com/melt/> (accessed: 02.05.2017).

32. Philip Anthony Rose. *Which One's Pink? An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Collector's Guide Publishing, Inc. Ontario, Canada, 1998. 192p. P.54.
33. Pink Floyd's album sleeves explained. [Electronic resource] // NME. 2017. URL: <http://www.nme.com/photos/pink-floyd-s-album-sleeves-explained-1406656> (accessed: 15.04.2017).
34. Pollock B., Wagman J. *The Face Of Rock'n'Roll*. Holburn, London. 1978.184p.
35. Quontroversy and Aggression. *The Amazing Pudding fan magazine*, issue 60, 1993. P.13.
36. Richard Manning. A Brief Intro. [Electronic resource] // Richard Manning. 2017. URL: <http://www.richardmanning.co.uk/hipgnosis-album-cover-artwork> (accessed: 15.03.2017).
37. Sahagún B. de. *Historia general de las cosas de nueva España*. 1577.
38. Sid Smith. Roger Dean: How I designed the Yes classic *Close To The Edge*. [Electronic resource] // Team Rock. 2017. URL: <http://teamrock.com/feature/2016-10-17/roger-dean-how-i-designed-the-yes-classic-close-to-the-edge> (accessed: 10.05.2017).
39. Steve Jones, Martin Sorger. *Covering Music: a Brief History and Analysis of Album Cover Design*. *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 11-12, Issue 1, pp.68–102. P.68.
40. Steven Cerio. Storm Thorgerson. Album cover artist who founded the design studio known as Hipgnosis. [Electronic resource] // The Benevolen Art of Steven Ceiro. 2017. URL: <http://www.stevencerio.com/2010/05/interview-with-storm-thorgerson-seconds-46/>. (accessed: 20.03.2017).
41. Storm Thorgerson: How I Designed the Cover of 'Dark Side of the Moon'. September, 2011. [Electronic resource] // Rolling Stone. 2015. URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/storm-thorgerson-how-i-designed-the-cover-of-dark-side-of-the-moon-20110928>. (accessed: 10.04.2015).

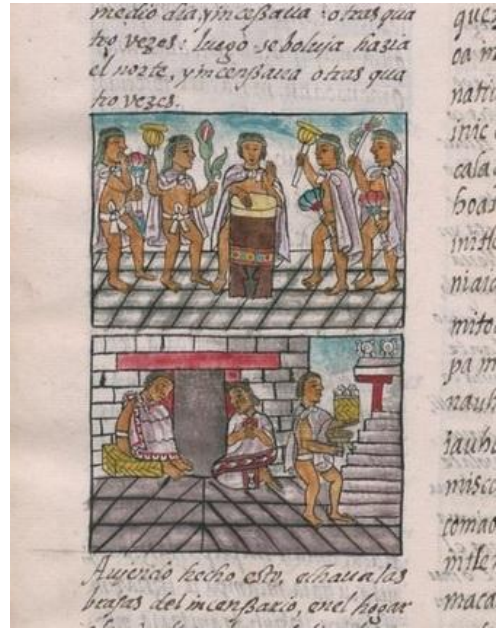


42. Taken By Storm, the album art of Storm Thorgerson. [Electronic resource] // Pinterest. 2017. URL: <https://ru.pinterest.com/pin/485966616012990499/> (accessed: 01.05.2017).
43. Tal Rosenberg. An interview with photographer Storm Thorgerson, part one. [Electronic resource] // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/24/an-interview-with-photographer-storm-thorgerson-part-one> (accessed: 02.05.2017).
44. Tal Rosenberg. An interview with photographer Storm Thorgerson, part one. [Electronic resource] // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/24/an-interview-with-photographer-storm-thorgerson-part-one> (accessed: 02.05.2017).
45. The Pineapple Thief . Someone Here Is Missing. Album info. [Electronic resource] // Kscope. Post-progressive sounds. 2017. URL: <http://www.kscopemusic.com/thepineapplethief/someonehereismissing/album-info.php> (accessed: 10.05.2017).
46. Tracey Lien. How the visionary artist fused architecture, art, music and games into one psychedelic whole. [Electronic resource] // Polygon. 2017. URL: <https://www.polygon.com/features/2013/2/14/3768030/roger-dean-outside-the-box-psygnosis> (accessed: 01.05.2017).
47. Villainy Release Debut Album Mode. Set. Clear. [Electronic resource] // New Zealand Music Commission. 2017. URL: <http://nzmusic.org.nz/news/artist/villainy-release-debut-album-mode-set-clear/> (accessed: 10.05.2017).
48. Wyman R. Rolling with the Stones. DK Publishing, 2002. p. 444.

Иллюстрации.



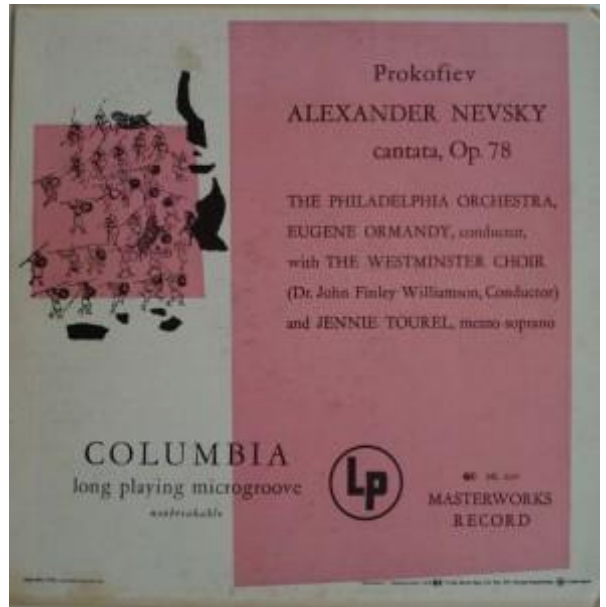
Илл. 1



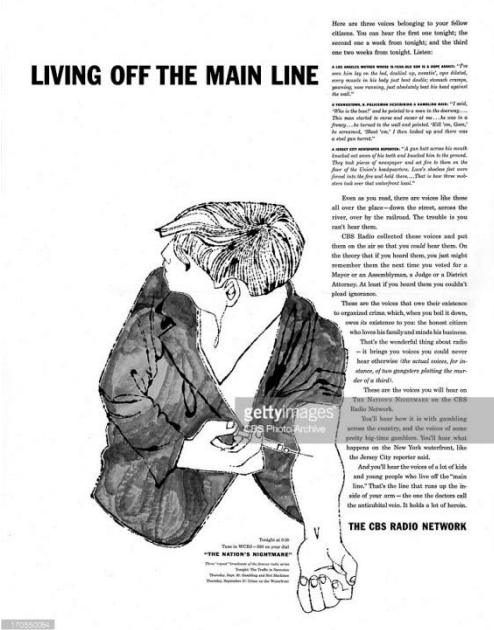
Илл.2



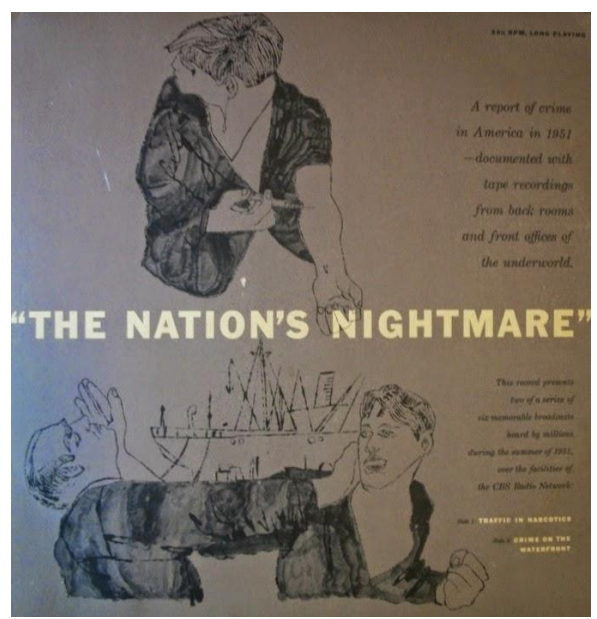
Илл.3



Илл.4



Илл.5



Илл.6



Илл.7



Илл.8





Илл.9



Илл.10



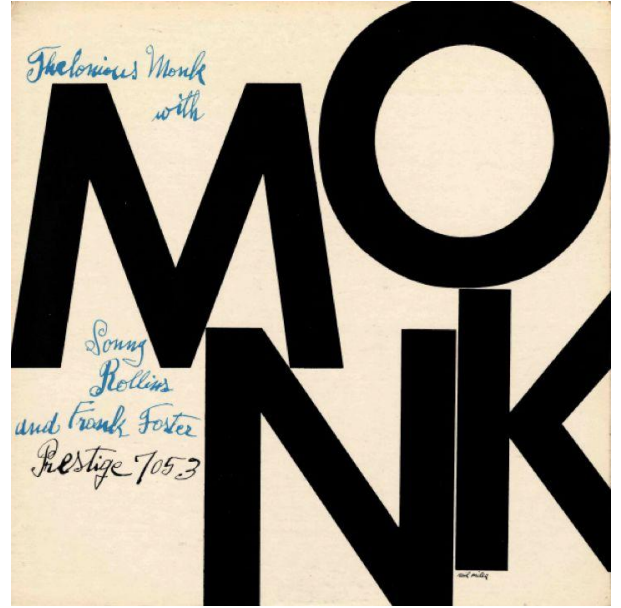
Илл.11



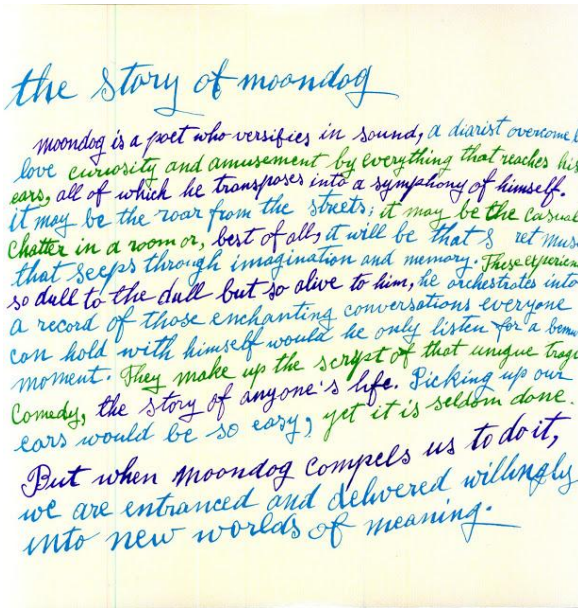
Илл.12



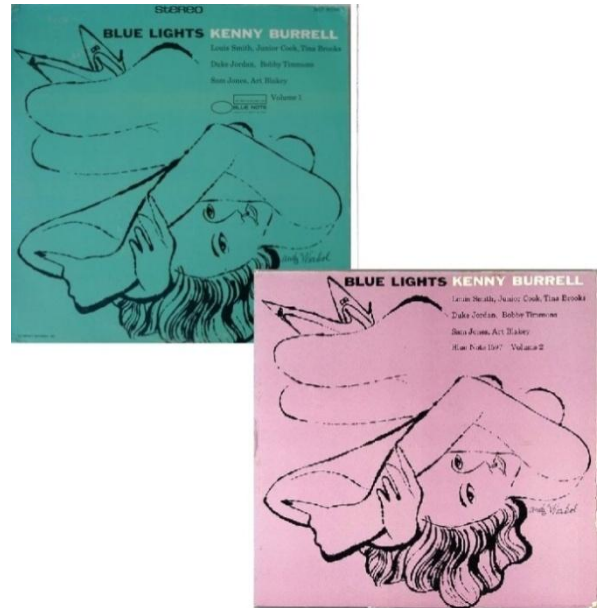
Илл.13



Илл.14



Илл.15



Илл.16





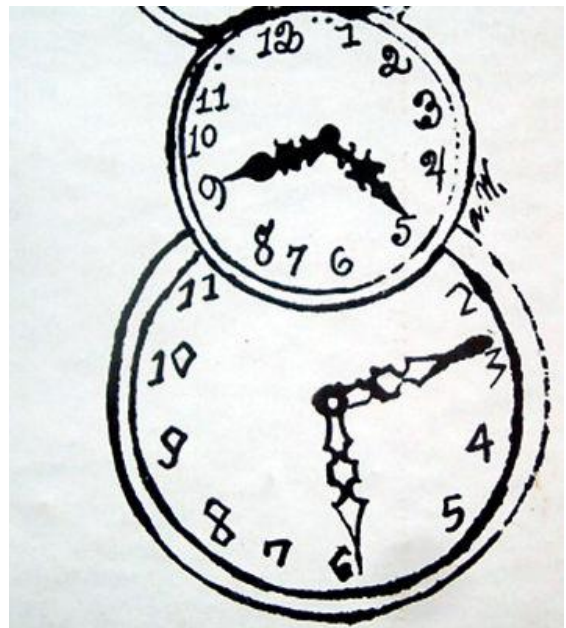
Илл.17



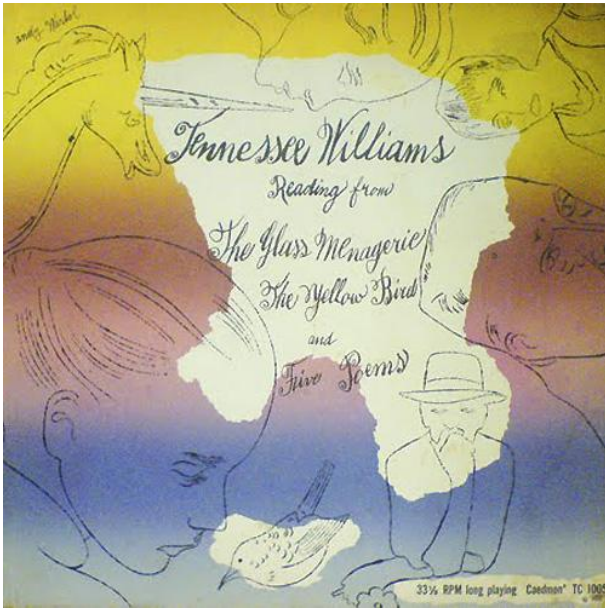
Илл.18



Илл.19



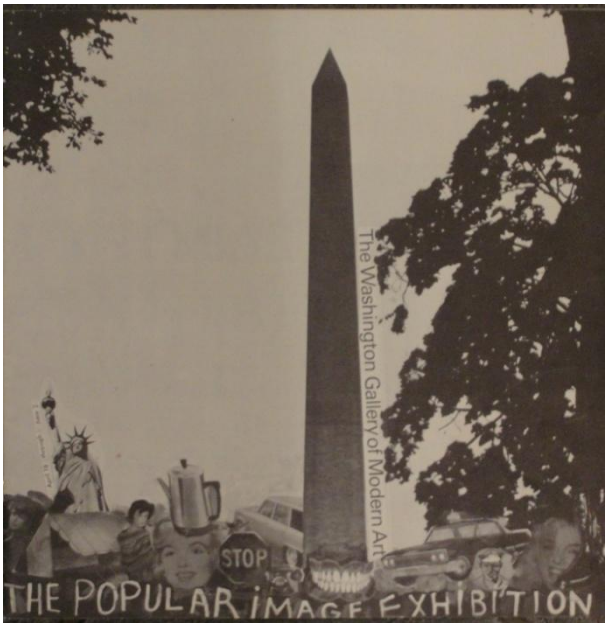
Илл.20



Илл.21



Илл.22

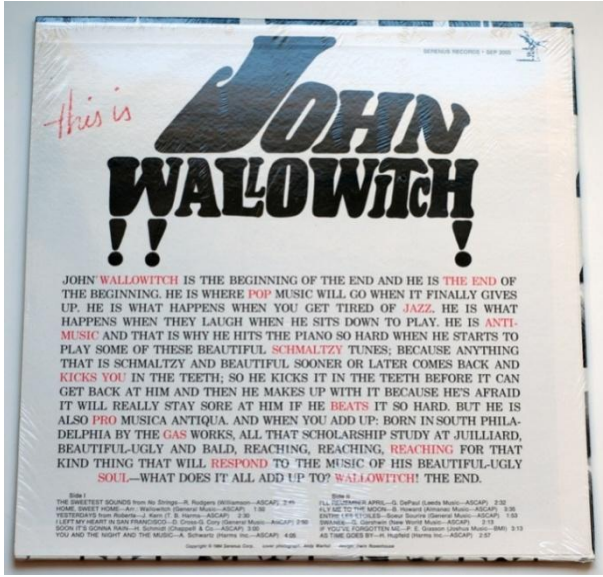


Илл.23

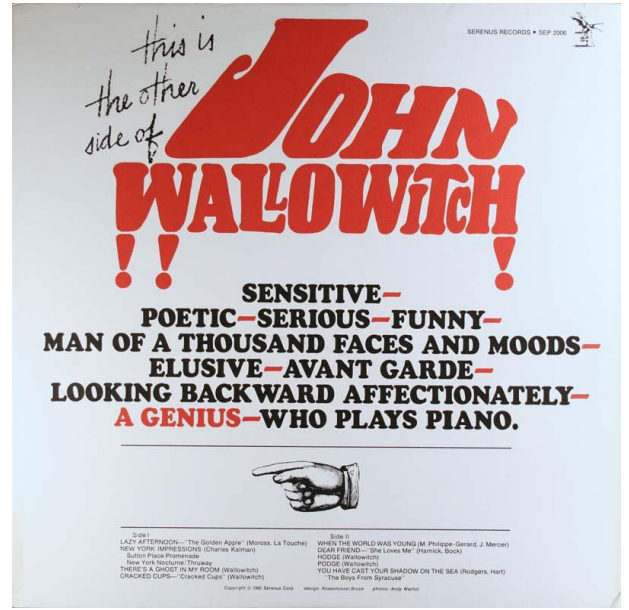


Илл.24





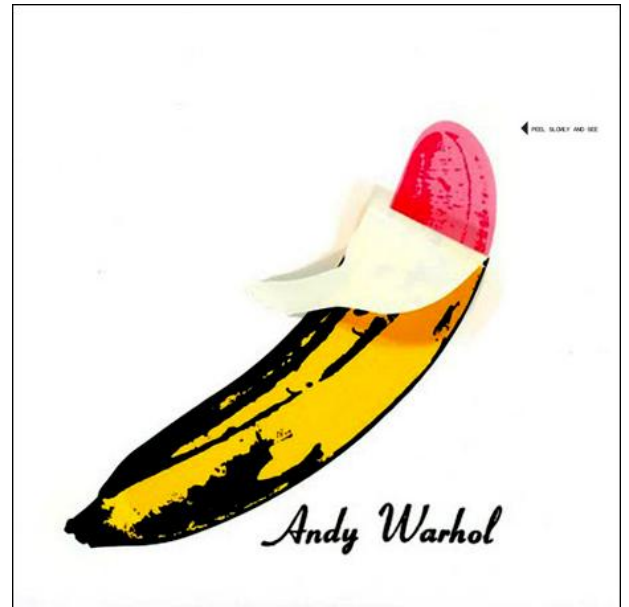
Илл.25



Илл.26



Илл.27



Илл.28





Илл.29



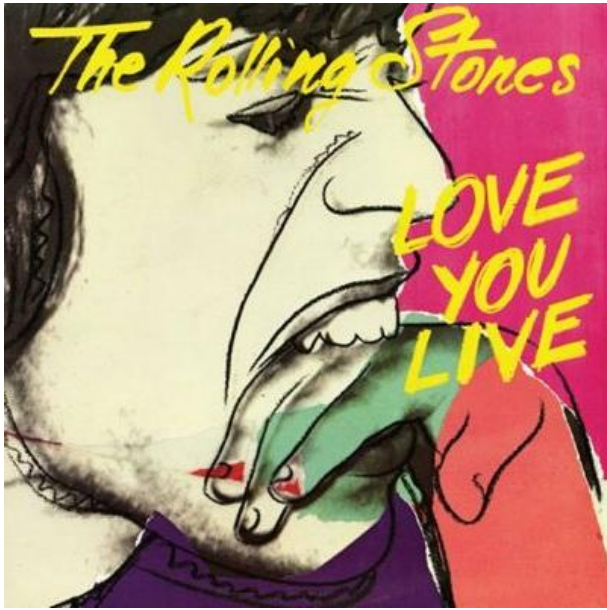
Илл.30



Илл.31



Илл.32



Илл.33



Илл.34



Илл.35



Илл.36





Илл.37



Илл.38



Илл.39



Илл.40

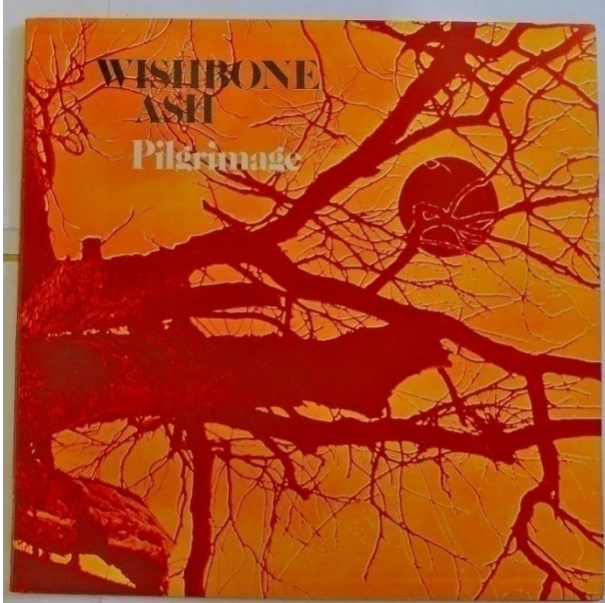


Илл.41



Илл.42

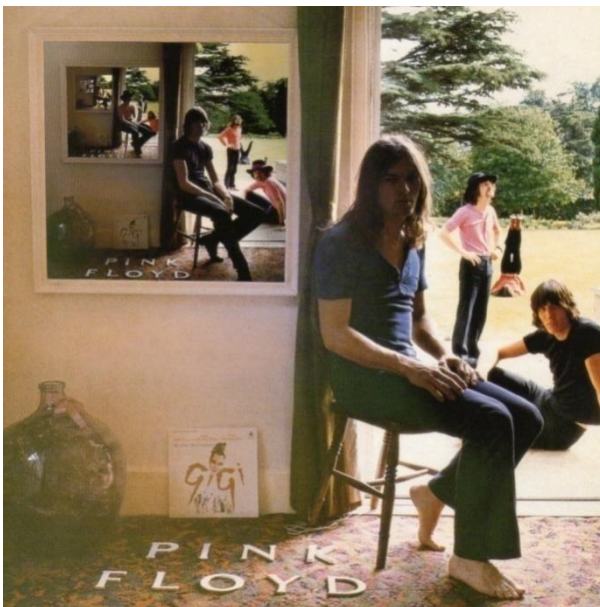




Илл.43



Илл.44

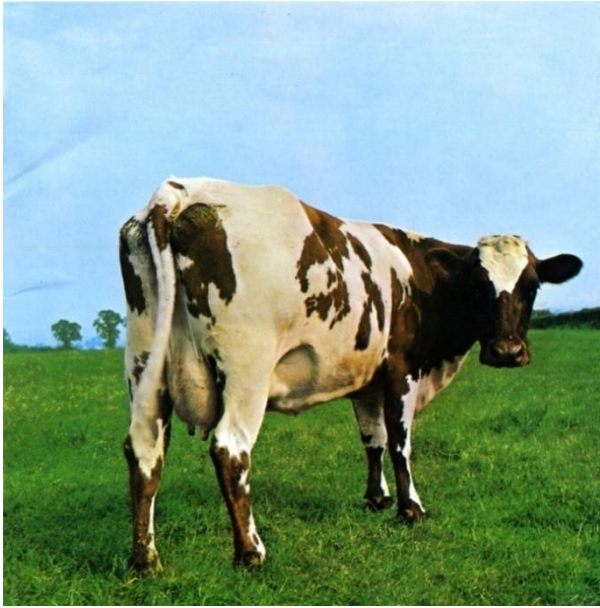


Илл.45



Илл.46

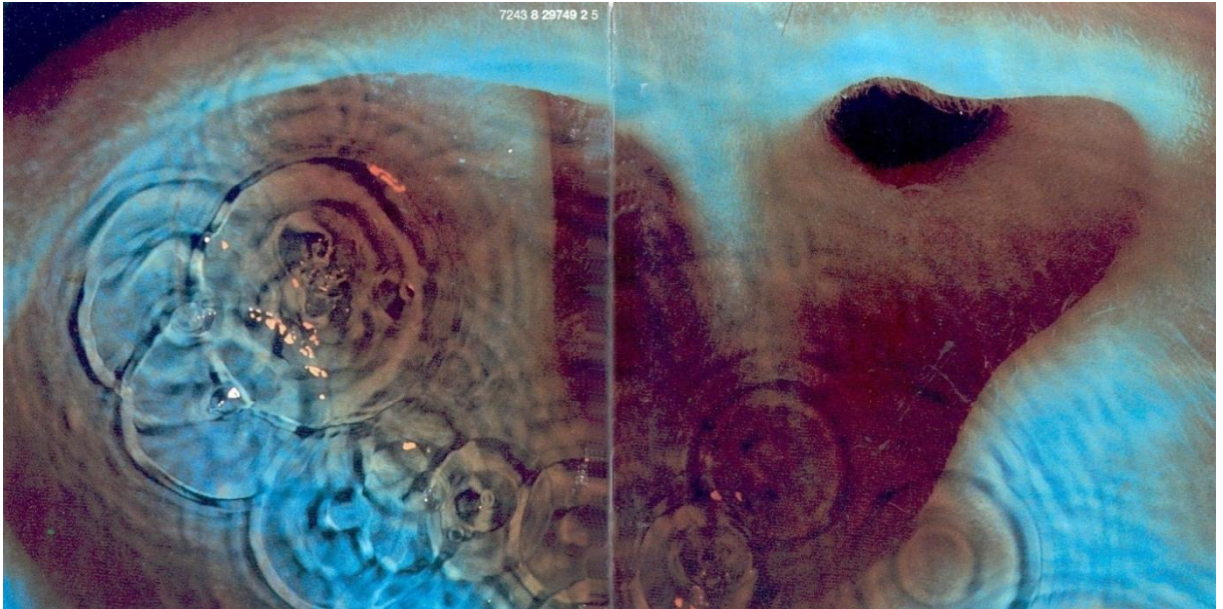




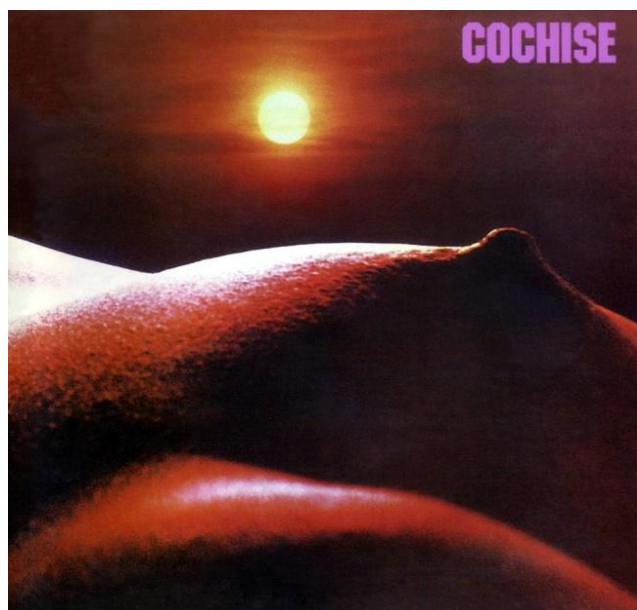
Илл.47



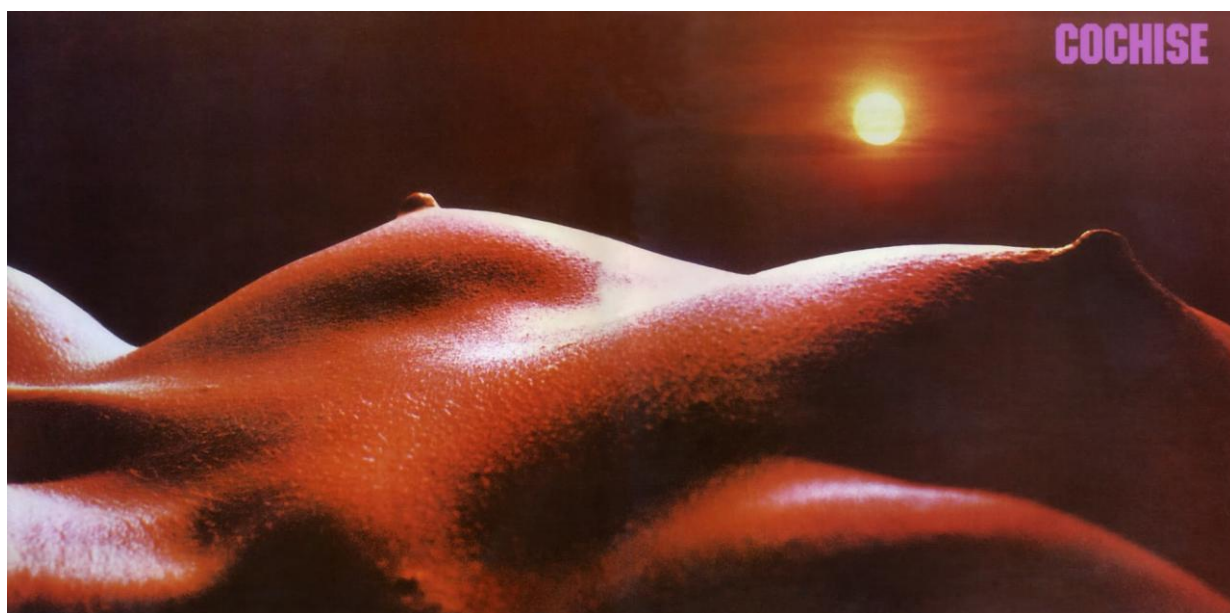
Илл.48



Илл.49



Илл.50

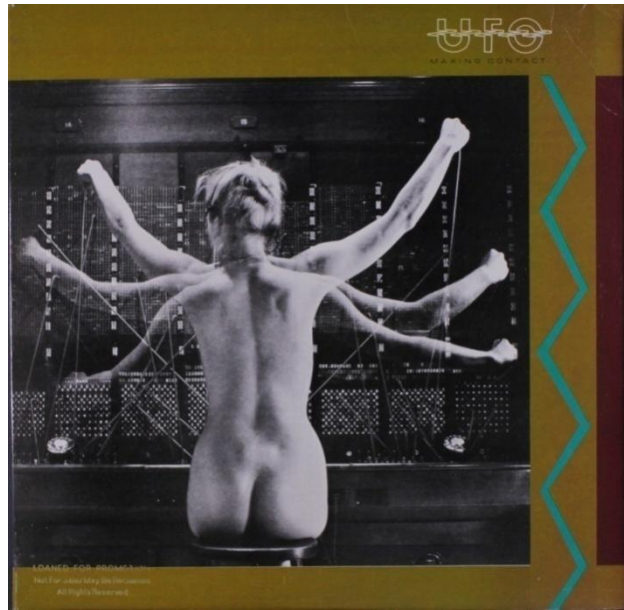


Илл.51



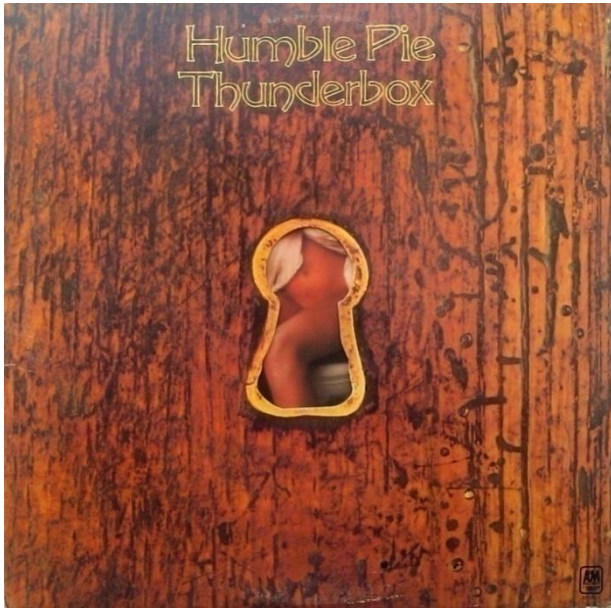


Илл.52



Илл.53

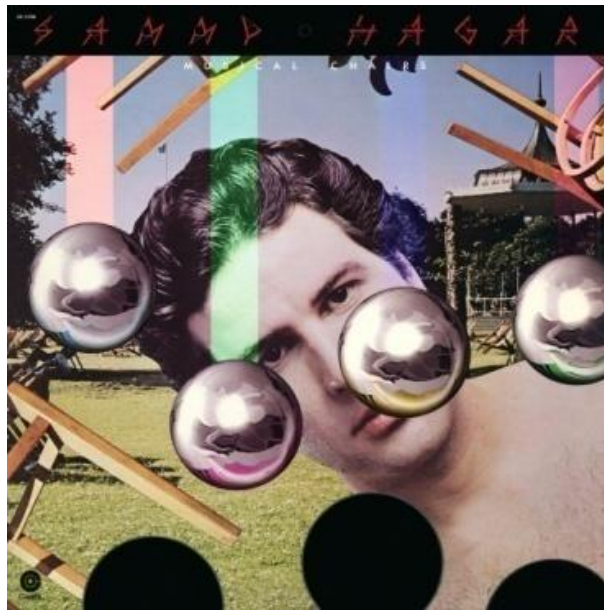




Илл.54



Илл.55



Илл.56



Илл.57

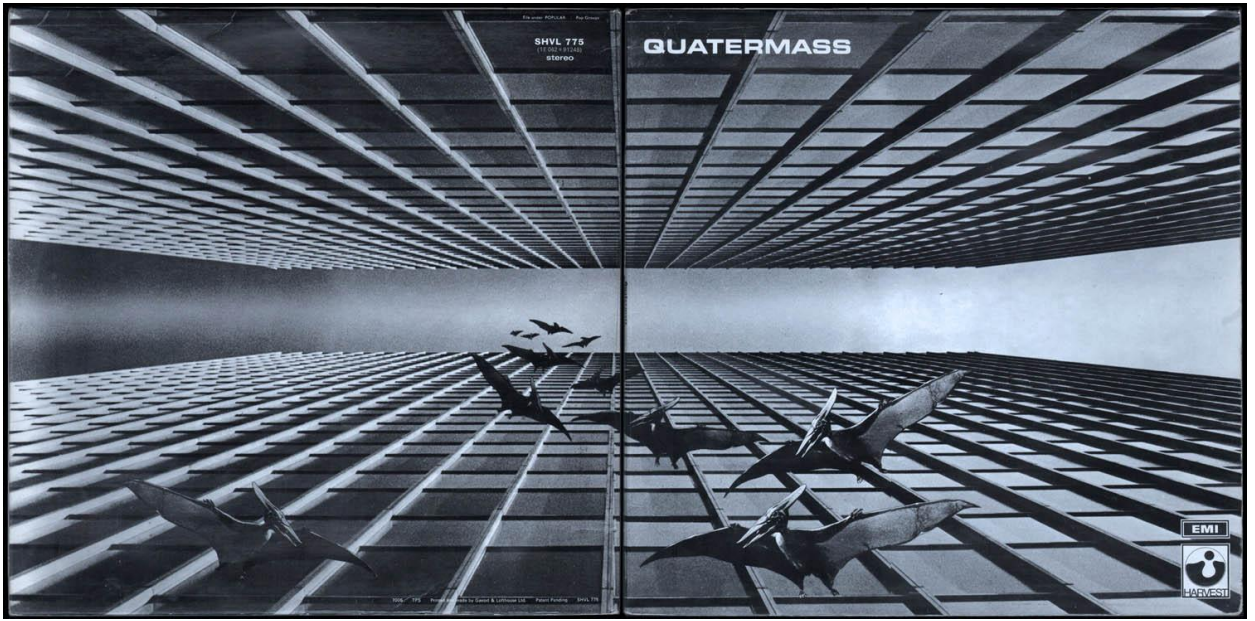


Илл.58

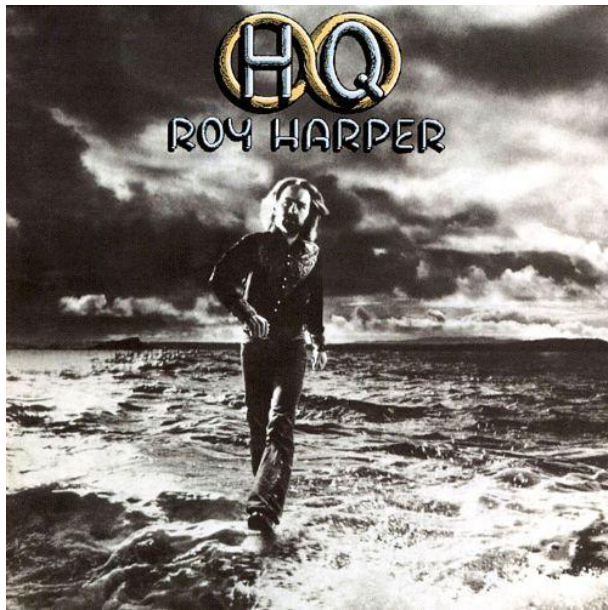


Илл.59





Илл.60



Илл.61



Илл.62





Илл.63



Илл.64



Илл.65



Илл.66



Илл.67

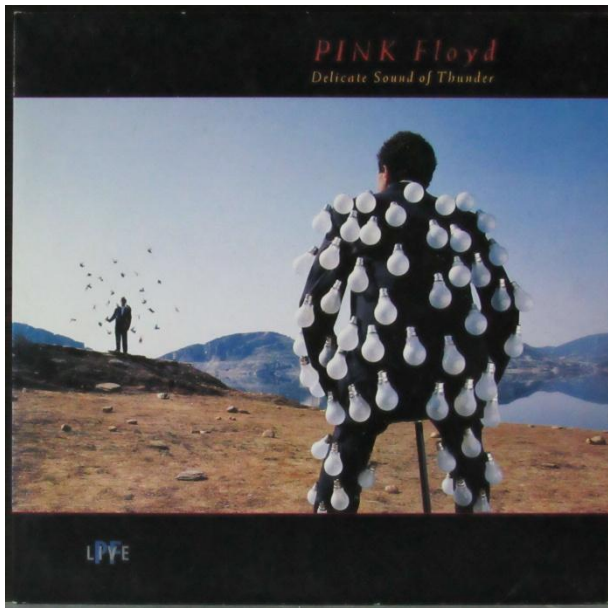




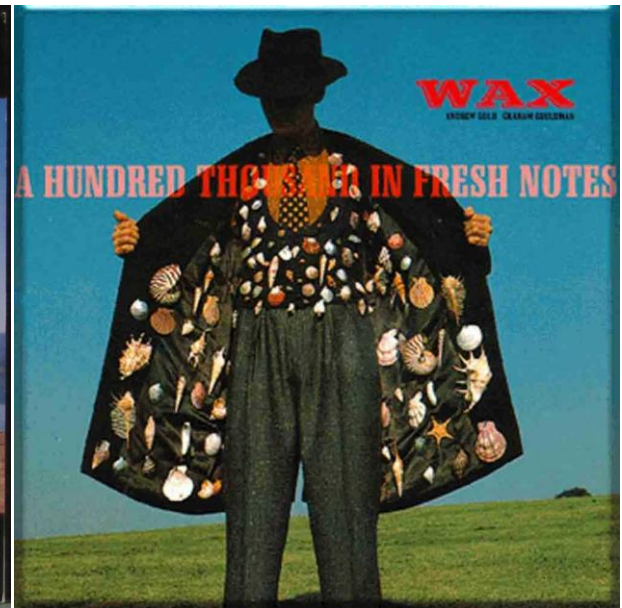
Илл.68



Илл.69



Илл.70



Илл.71



Илл.72



Илл.73

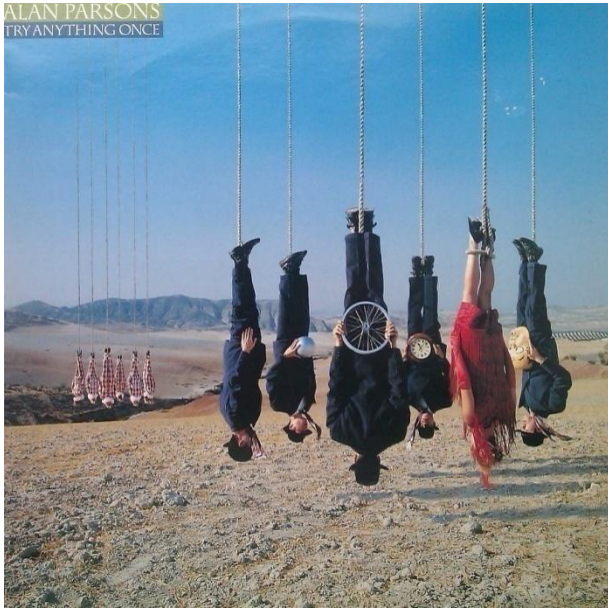


Илл.74



Илл.75





Илл.76



Илл.77



Илл.78

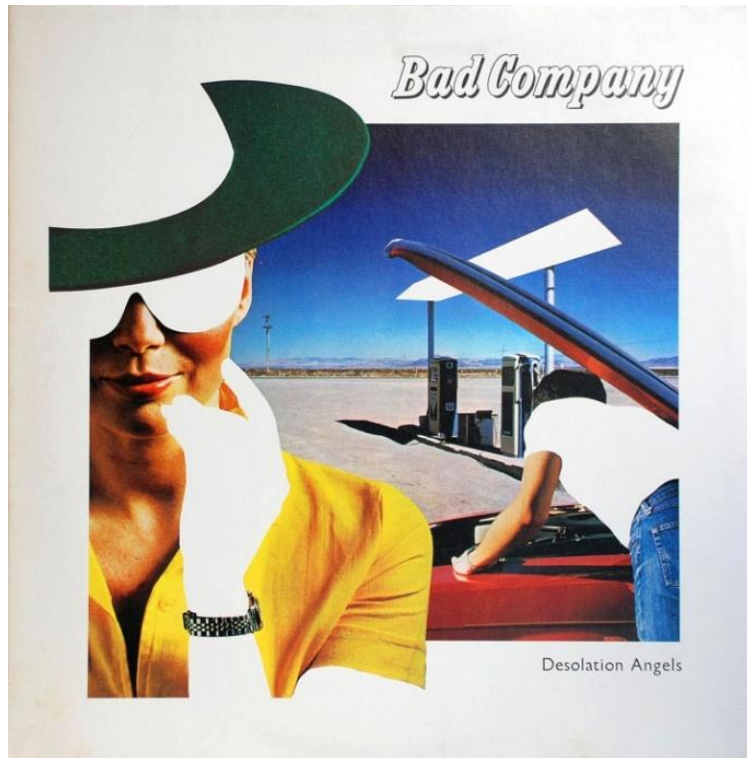


Илл.79





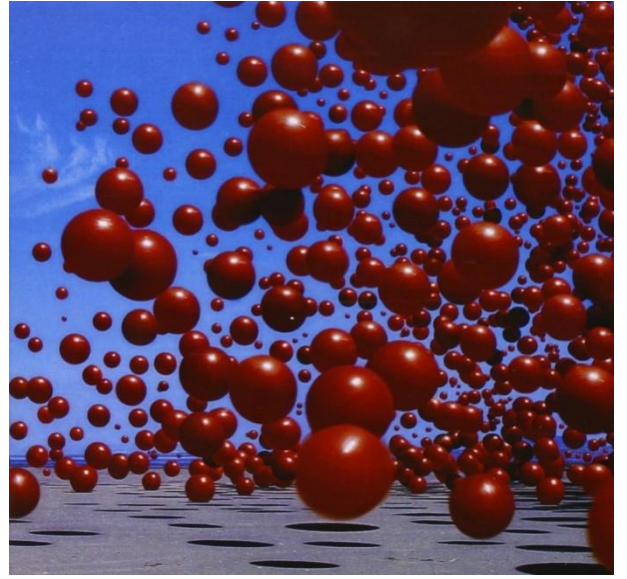
Илл.80



Илл.81



Илл.82



Илл.83



Илл.84





Илл.85



Илл.86



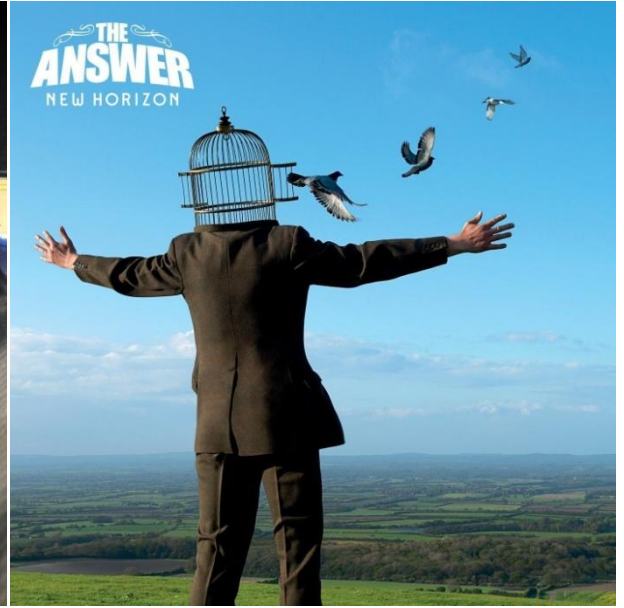
Илл.87



Илл.88



Илл.89



Илл.90



Илл.91



Илл.92

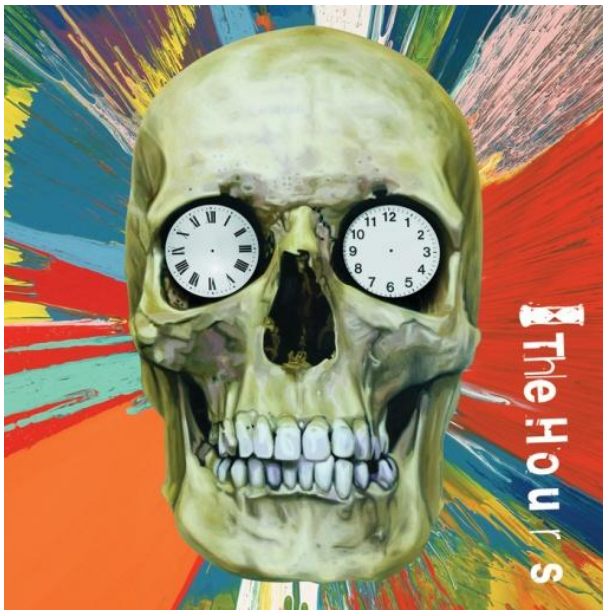




Илл.93



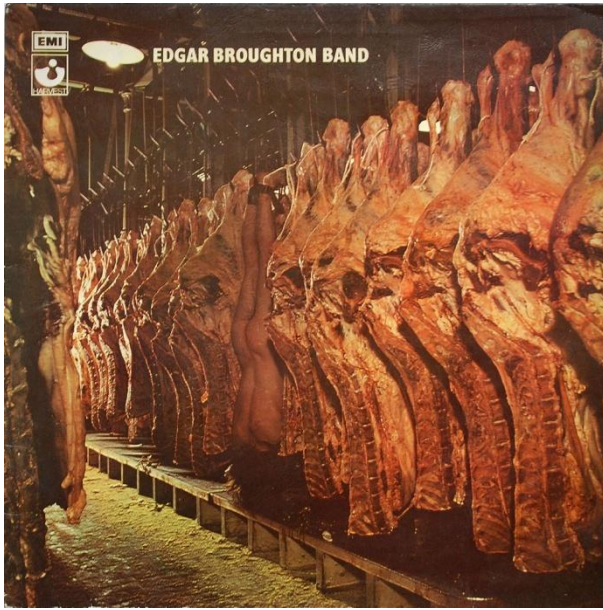
Илл.94



Илл.95



Илл.96



Илл.97



Илл.98

SIDE ONE  
1. SPEAK TO ME (Mason)  
2. BREATHING (Waters, Gossamer, Wright)  
3. ON THE RUN (Gossamer, Waters)  
4. TIME (Waters, Mason, Wright, Gossamer)  
5. THE GREAT GIG IN THE SKY (Wright)

SIDE TWO  
1. MONEY (Waters)  
2. US AND THEM (Waters, Wright)  
3. ANY COLOR YOU LIKE (Gossamer, Mason, Wright)  
4. BRAIN DAMAGE (Waters)  
5. ECLIPSE (Waters)

DAVID GILBORGER Vocal, Guitar, VCS1  
NICK MASON Percussion, Tap (VCS1)  
RICHARD WRIGHT Keyboards, Vocal, VCS1  
ROGER WATERS Bass, Guitar, Vocals, VCS1, Tape Effects

Produced by PINK FLOYD  
Recorded in Abbey Road Studios, London  
between June 1972 and January 1973  
Engineer Alan Parsons  
Assistant Peter Jones  
Mixing Supervised by Chris Thomas  
Songs from 'Us and Them' and 'Money' Dick Parry  
Words on 'The Great Gig in the Sky' by Clare Terry  
Backing Vocals: Doors, Pity, Little Dragons, Les Straker, Barry St John  
Stages Art by George Hardin N.Y.A.  
Photography by Hagmann  
Sleeve Art by George Hardin N.Y.A.  
Sleeve Words by George Hardin N.Y.A.  
All Rights by ROGER WATERS  
© 1973 All rights reserved in cassette and cassette tape.

**BREATHE**  
Breathe, breathe in the air  
Don't be afraid to care  
Leave but don't leave me  
Look around and choose your own ground  
For you're free and high you fly  
And you're free and high you fly  
And if you touch and if you see  
It all your life will ever be  
Run rabbit run  
Oh you better forget the sun  
And where to let the work in done  
Don't let down 'til you're sure to meet another one  
For you're free and high you fly  
For you're free and high you fly  
And remember on the biggest wave  
And remember on the biggest wave  
You face forward in every game.

**TIME**  
Taking away the somers that make up a dull day  
You forget and even the boxes in of food stay  
Walking around on a piece of ground in your home town  
Waiting for someone or something to show you the way  
Tired of being in the sunshine staying home to watch the rain  
You are young and life-long and there is time to take it easy  
And then one day you find on your face have got behind you  
No one told you when you ran, you missed the starting gun  
And you ran and you ran to catch up with the sun, but it's sinking  
And evening comes and you come up behind the sun  
And it's the same in the relative way, but you're older  
Shorter of breath and one day closer to death  
Every year is getting shorter, never seems to find the time  
Plans the order of the day and how to spend of the money  
Hanging on in quiet desperation is the English way  
The time is gone the song is over, thought it's something more to say  
**Breathless Reprise**  
Home, home again  
Here I come home when I can  
When I come home, old and tired  
It's good to warm my bones beside the fire  
To jump across the field  
The coming of the new year  
Calls the football on their knees  
To hear the wally wally wally wally wally.

**MONEY**  
Money, get away  
Get a good job with money pay and your O.K.  
Money, it's a go  
Get that cash with both hands and make a rash  
Nervous, tense, four star dyspepsia.  
Think it'll pay me to gamble and race  
Money get back  
For all right back keep your hands of my stack  
Money it's a hot  
Don't let me hear no do goodie good bullshit  
I'm in the to-dayday first class travelling set  
And I think I need a rest on  
Money it's a crime  
Shut it hard but don't take a slice of my pie  
Money on my way  
In the room of gold and lady  
But if you ask for a star it's no surprise that they're  
giving some away

**US AND THEM**  
Us, and them  
And all of us are the only ordinary men  
Me, and you  
Crazy 'bout money it's not what we would choose to do  
Remember a crime from the rear  
And the door is shut and  
And the camera roll, and the faces on the map  
would turn side to side  
Black and blue  
And who knows which is which and who is who  
Up and down  
And in the end it's only round and round and round  
Honey, you had to be a little of honey,  
the poorer beaver and  
Lovers, love the man with a gun  
There's a room for you inside  
Down and Out  
It can't be helped but there's a lot of it about  
Work, work  
And when it's over, what the fighting's all about  
Out of the way, it's a hard day  
I've got things on my mind  
For some of the great of men and a slice  
The old man died

**BRAIN DAMAGE**  
The music is on the grass  
The music is on the grass  
Remembering games and dirty chores and laughs  
Got to know the names on the grass  
The music is in the hall  
The music is in my hall  
The paper holds their folded faces in the floor  
And every day the paper boys bring some  
And if the sun breaks open every year you soon  
And if there is no room upon the hill  
And if your head explodes with dark forbidden too  
It's here you on the dark side of the moon  
The music is in my head  
The music is in my head  
You raise the blade, you make the charge  
Your marriage is left in tears  
You lock the door  
And throw away the key  
There's someone in my head but it's not me  
All that is gone  
And if the cloud bursts, thunder in your ear  
You shut and no one seems to hear  
And if the hand you're in tears playing different tones  
It's here you on the dark side of the moon

**ECLIPSE**  
All that you touch  
All that you see  
All that you love  
All that you care  
All that you have  
All that you are  
All that you give  
All that you deal  
All that you get  
All that you say  
All that you do  
All that you want  
All that you need  
All that you fight  
All that you lose  
All that is gone  
All that is gone  
And if the sun is in your eye  
And everything under the sun is in tears  
But the sun is eclipsed by the moon.

Илл.99

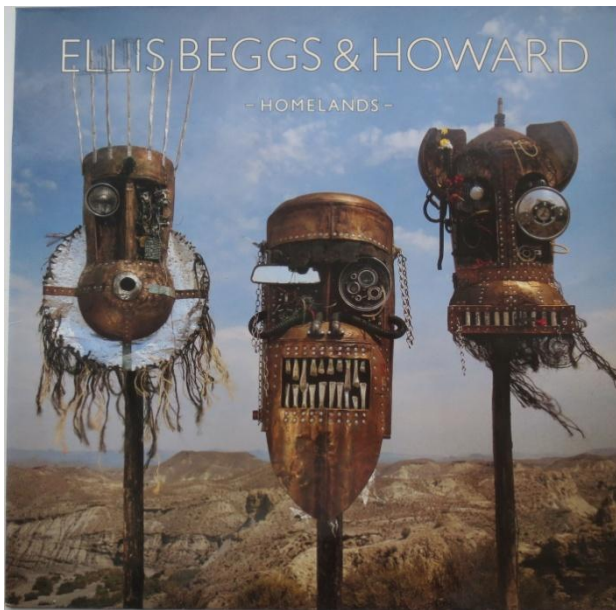




Илл.100



Илл.101



Илл.102



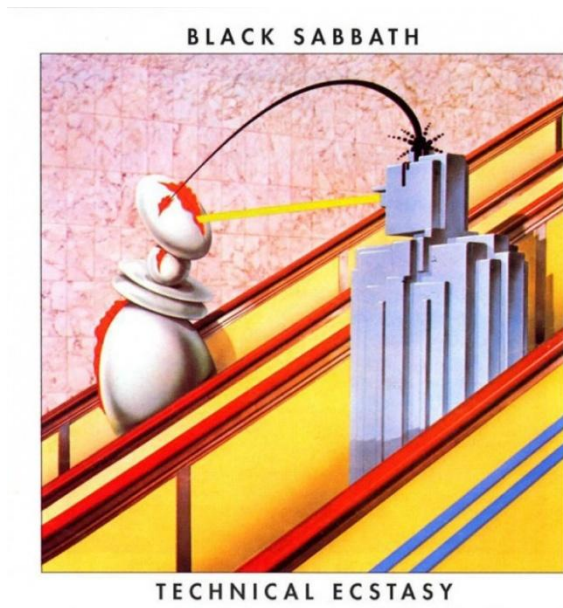
Илл.103



Илл.104



Илл.105



Илл.106



Илл.107





Илл.108



Илл.109



Илл.110



Илл.111



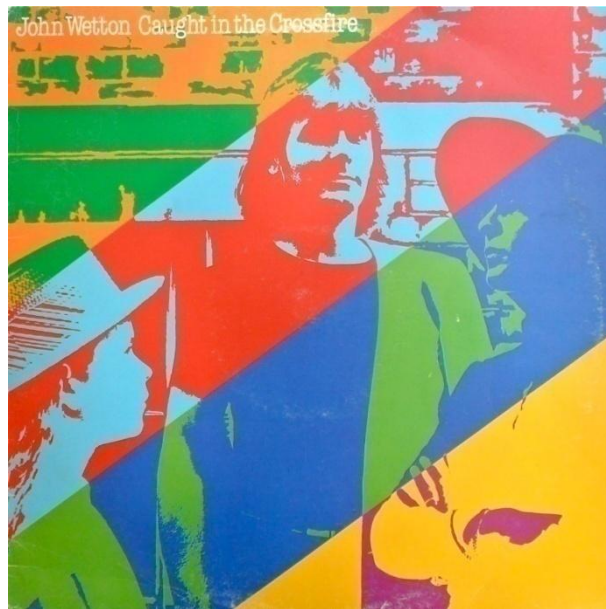
Илл.112



Илл.113

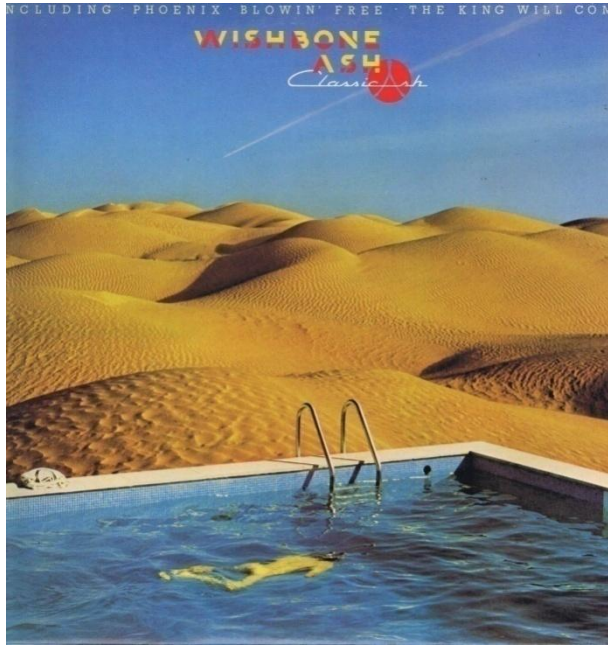


Илл.114

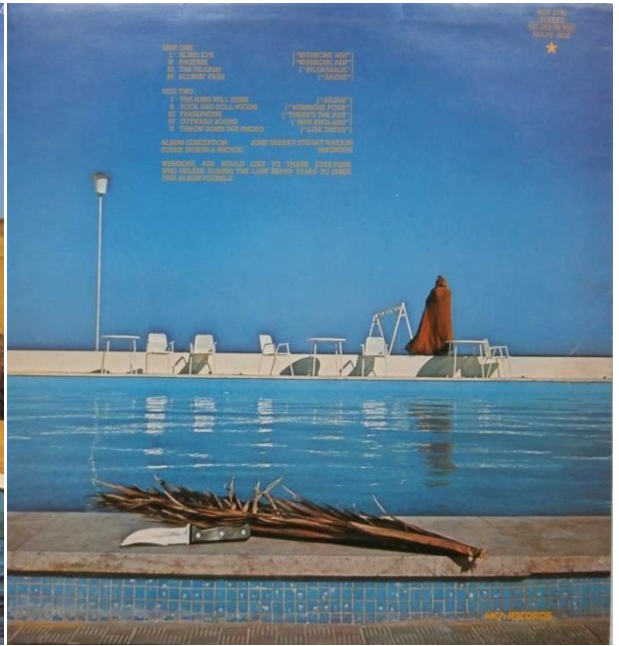


Илл.115





Илл.116



Илл.117

This is a RECORD COVER. This writing is the DESIGN upon the record cover. The DESIGN is to help SELL the record. We hope to draw your attention to it and encourage you to pick it up. When you have done that maybe you'll be persuaded to listen to the music - in this case XTC's Go 2 album. Then we want you to BUY it. The idea being that the more of you that buy this record the more money Virgin Records, the manager Ian Reid and XTC themselves will make. To the aforementioned this is known as PLEASURE. A good cover DESIGN is one that attracts more buyers and gives more pleasure. This writing is trying to pull you in much like an eye-catching picture. It is designed to get you to READ IT. This is called luring the VICTIM, and you are the VICTIM. But if you have a free mind you should STOP READING NOW! because all we are attempting to do is to get you to read on. Yet this is a DOUBLE BIND because if you indeed stop you'll be doing what we tell you, and if you read on you'll be doing what we've wanted all along. And the more you read on the more you're falling for this simple device of telling you exactly how a good commercial design works. They're TRICKS and this is the worst TRICK of all since it's describing the TRICK whilst trying to TRICK you, and if you've read this far then you're TRICKED but you wouldn't have known this unless you'd read this far. At least we're telling you directly instead of seducing you with a beautiful or haunting visual that may never tell you. We're letting you know that you ought to buy this record because in essence it's a PRODUCT and PRODUCTS are to be consumed and you are a consumer and this is a good PRODUCT. We could have written the band's name in special lettering so that it stood out and you'd see it before you'd read any of this writing and possibly have bought it anyway. What we are really suggesting is that you are FOOLISH to buy or not buy an album merely as a consequence of the design on its cover. This is a con because if you agree then you'll probably like this writing - which is the cover design - and hence the album inside. But we've just warned you against that. The con is a con. A good cover design could be considered as one that gets you to buy the record, but that never actually happens to YOU because YOU know it's just a design for the cover. And this is the RECORD COVER.

Илл.118

This is the back of a RECORD COVER. Catalogue No. V2108. This writing is the DESIGN on the back of the cover. This design is not like that on the FRONT. Its aim is to impart information about the RECORD and the GATEFOLD INSERT within rather than trying to sell it by being impactful or clever or any of those things. We have kept it in the same style so that the entire package has a sense of IDENTITY whichever way you see it. The record is by XTC. This is their second album. We won't attempt to describe their music because all you have to do is play it and you can describe it for yourself. XTC is made up of Andy Partridge, Barry Andrews, Colin Moulding and Terry Chambers. We have shown photos of them below because this is regarded as commercially sensible and helpful in creating their image. And if you're curious at all you might find it interesting to see what the musicians actually look like. And there are more pictures and words on the very colourful insert which you can only see if you buy the whole thing.


Many people think it helpful and about the songs on the record in 1. Meccanik Dancing (Oh We Got) 2. Paints Brian 3. Buzzcity Talki Rhythm 6. Red 7. Beatown 8. Li 9. Jumping in Gomorrah 10. My 12. I am the Audience. You r the record was produced and assistant engineers Haydn Be also, Andy Llewelyn and Jess Roots photos were by Dave Eagle. number on the insert for bureaucratic

Lastly we would like to make it clear that this is a product of Virgin Records Limited, partly because they wanted us to and partly because it is a legal necessity. Virgin Records' head office is located at Vernon Yard, Portobello Road, London W.11. and is © Virgin Records 1978 and © 1978 Virgin Music (Publishers) Ltd. This sleeve was written and photographed by Hipgnosis and printed in England by James Upton Ltd.

Илл.119



Илл.120



Илл.121



Илл.122





Илл.123



Илл.124



Илл.125



Илл.126



Илл.127



Илл.128

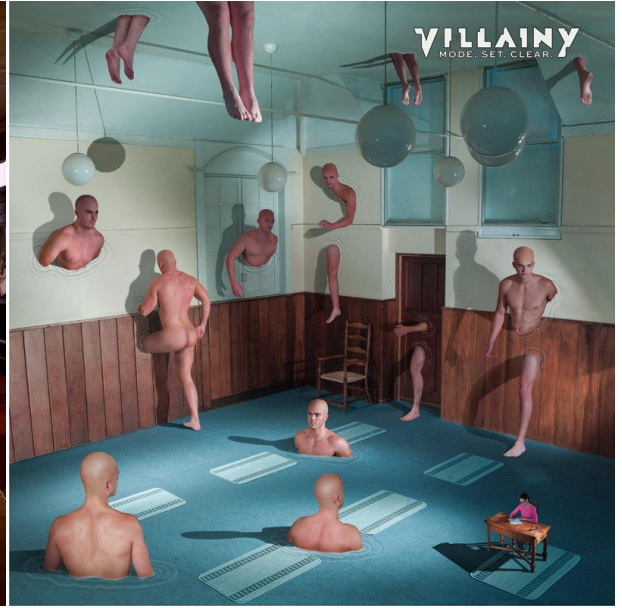


Илл.129

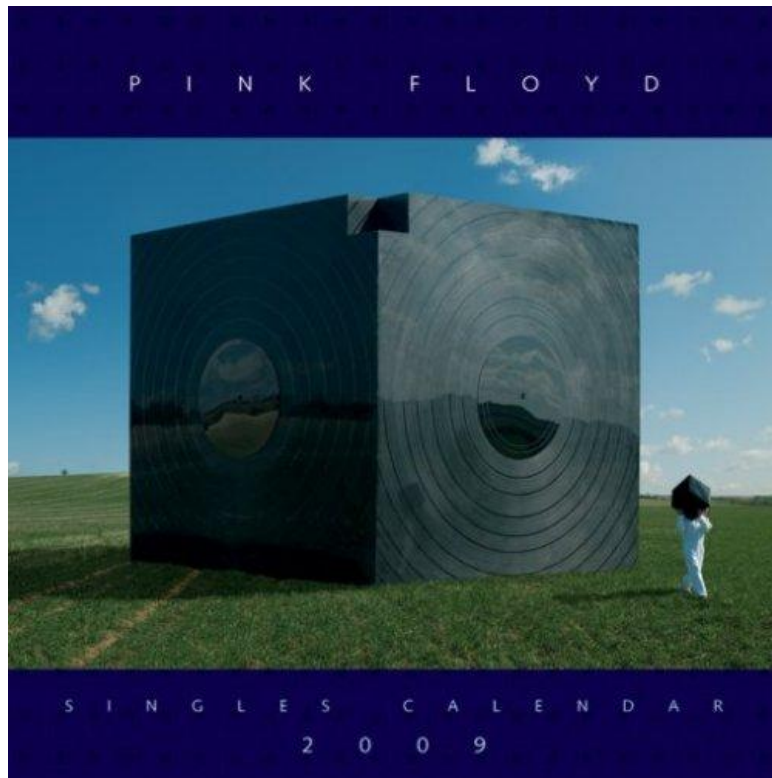




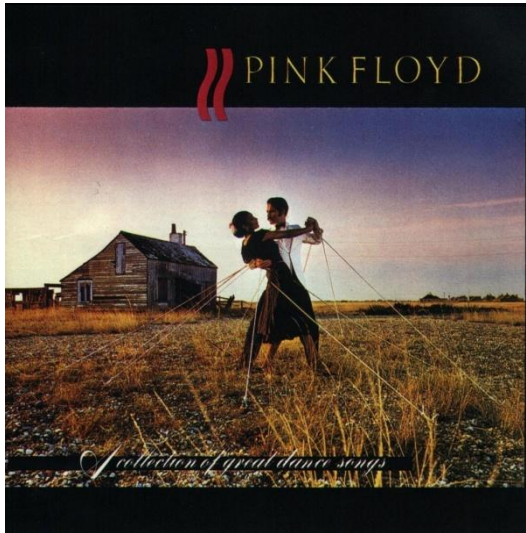
Илл.130



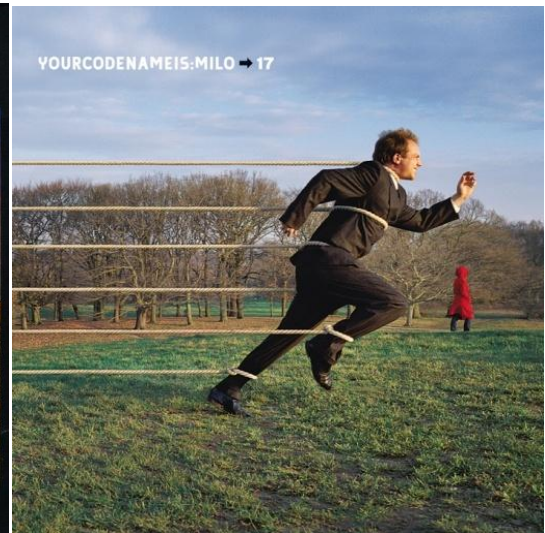
Илл.131



Илл.132



Илл.133



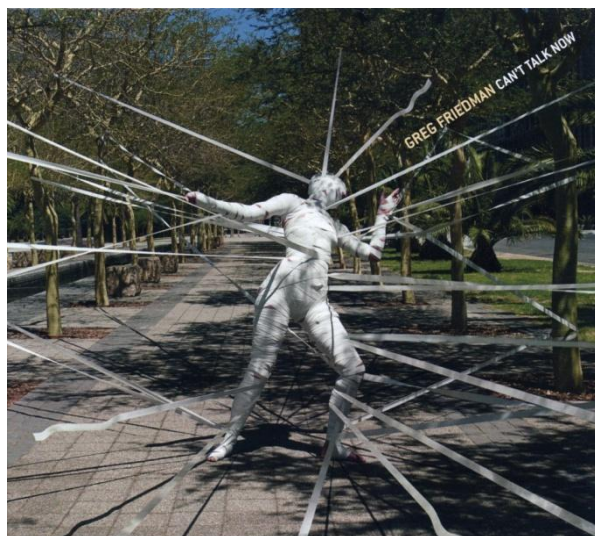
Илл.134



Илл.135



Илл.136

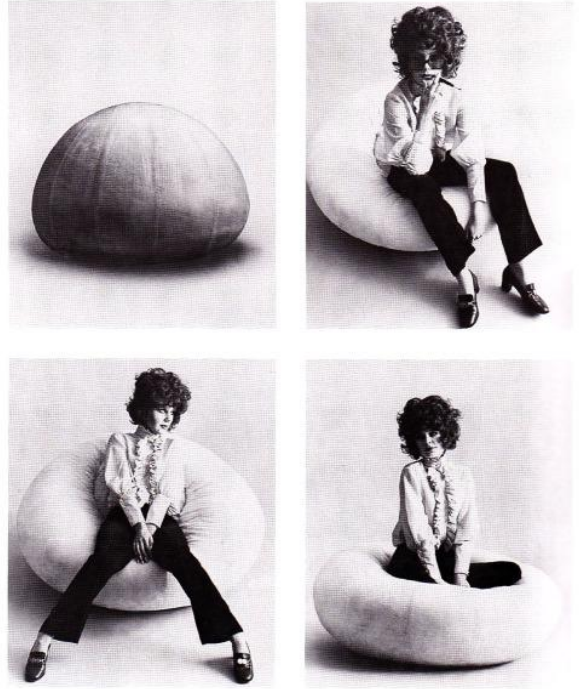


Илл.137



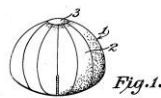
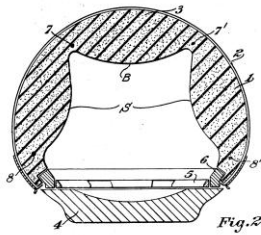


Илл.138



Илл.139

Feb. 17, 1970 W. R. DEAN 3,495,874  
 SEA UCCLEN CHAIR 4 Sheets-Sheet 1  
 Filed Feb. 12, 1968

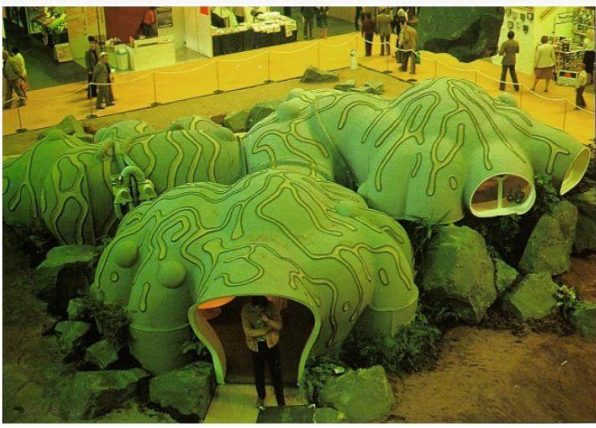


INVENTOR  
 William Roger Dean  
 By Edwin Nigh & Bryan  
 ATTORNEYS



Илл.140

Илл.141



Илл.142



Илл.143

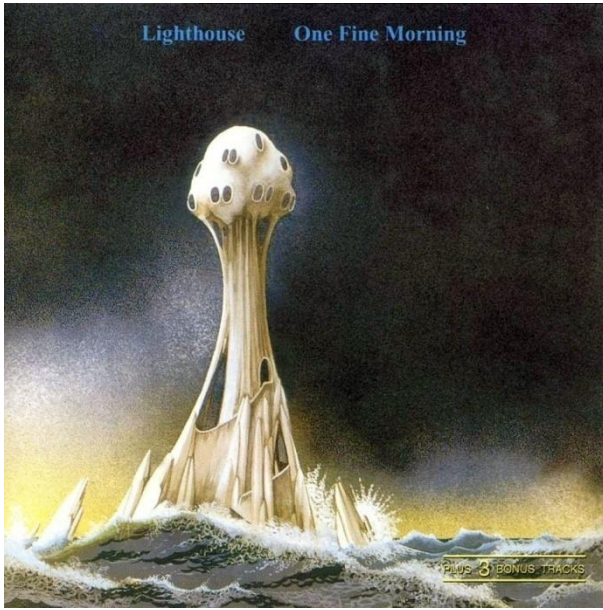


Илл.144



Илл.145





Илл.146



Илл.147



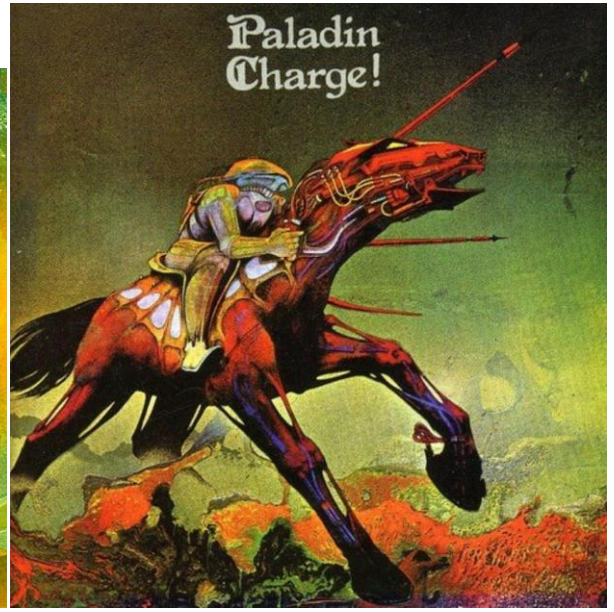
Илл.148



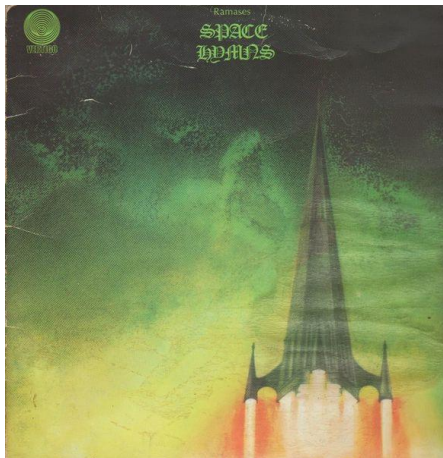
Илл.149



Илл.150



Илл.151



Илл.152

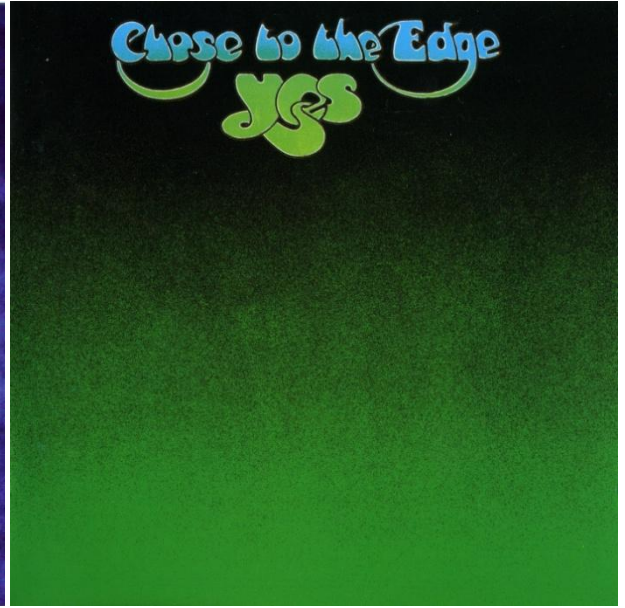


Илл.153





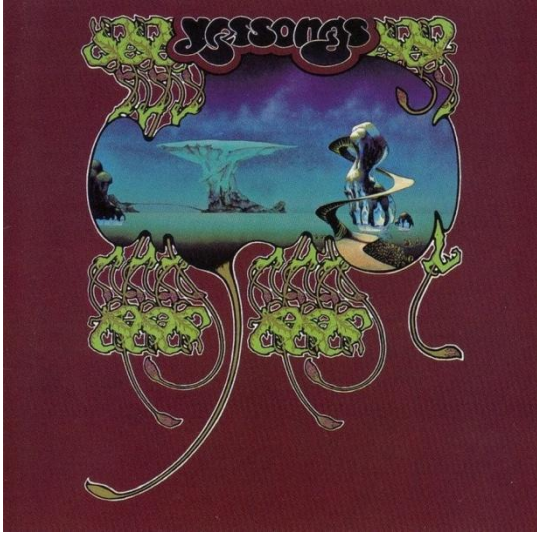
Илл.154



Илл.155



Илл.156



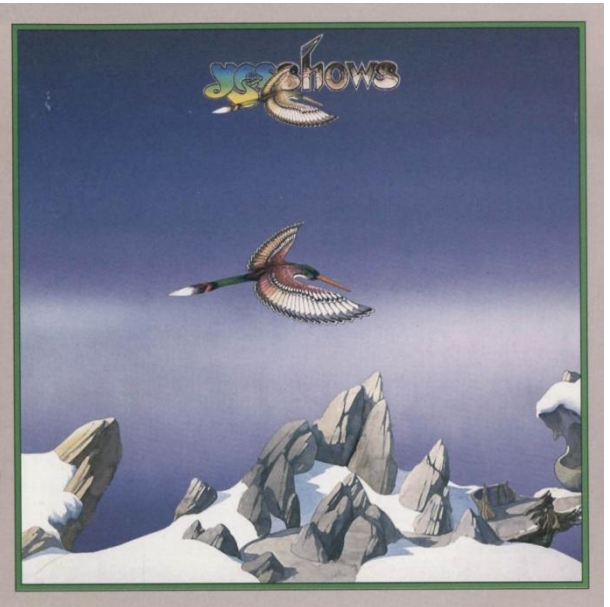
Илл.157



Илл.158

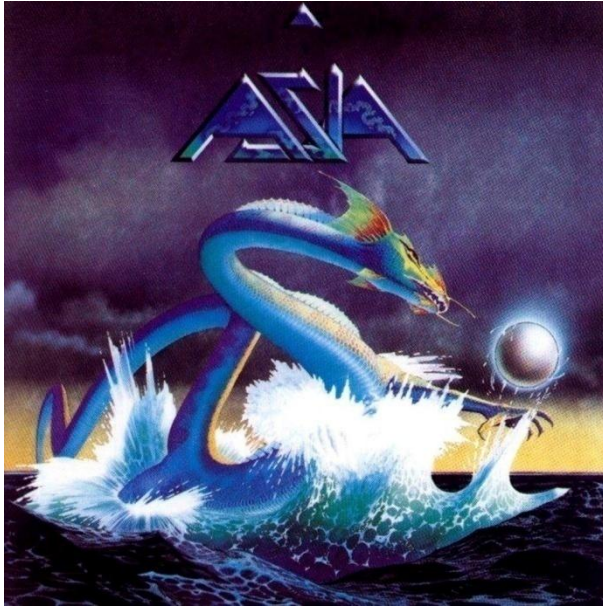


Илл.159



Илл.160

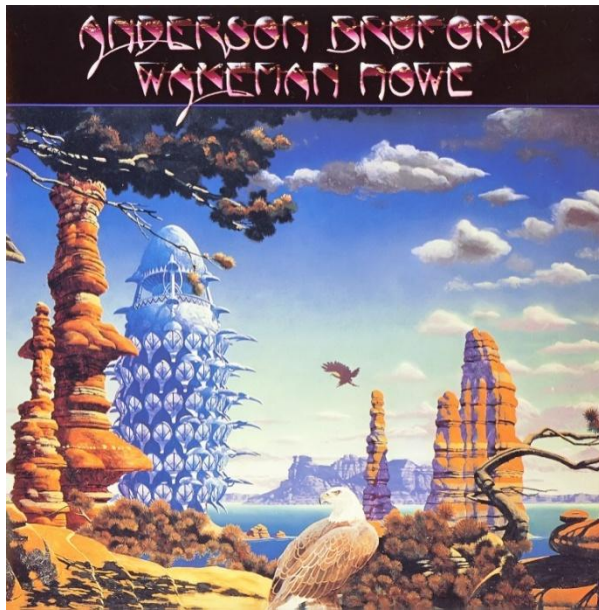




Илл.161



Илл.162



Илл.163

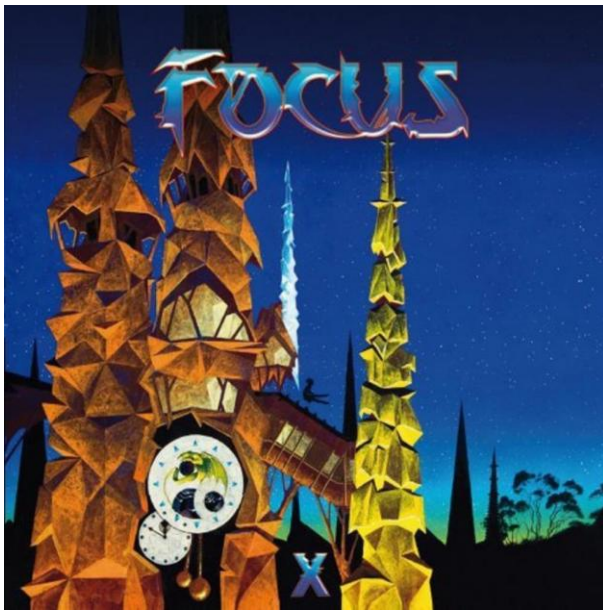


Илл.164





Илл.165



Илл.166



Илл.167

## **Приложение. Перевод статьи Сторма Торгерсона о процессе создания дизайна и производства обложек.**

Перевод выполнен по изданию: Dean R. Thorgerson S. Album Cover Album. Limpsfield, 1977. 160p.

### **Роль арт-директора.**

Одной из должностей в звукозаписывающей компании является должность арт-директора. Его (или ее) работа включает в себя ответственность за все визуальные материалы начиная с подготовки релизов до полноценных рекламных компаний. Часто его имя может упоминаться в аннотации размещенной на пластинке. Арт-директор может быть назван катализатором, либо координатором, который способствует обеспечению всех необходимых авторских прав на изображения, использованные в дизайне конвертов. Также он может контролировать процесс создания макета работы и вносить в нее последние дополнения. Либо же он может самостоятельно заниматься созданием дизайна конверта, ведя работу от разработки концепции до полного завершения.

Такие арт-директора, как Джон Берг из Columbia и Роланд Янг из A and M Records не только зарекомендовали себя как дизайнеры, но и придали особый стиль продукции их звукозаписывающих компаний. Иные показывают более низкий уровень мастерства, занимаясь покупкой готовых решений или занимая административную роль. Порой такая работа ставит человека в положение меж двух огней: он стремится угодить различным вкусам и удовлетворить самые различные стремления. Мы пригласили Рослава Сайбо из CBS (UK) Records, чтобы он рассказал нам о его роли в компании и функциях, им исполняемых, а так же поделился тем, что

доставляет ему удовольствие и описал давление, которое он испытывает. Он любезно прислал нам это письмо:

«Дорогие редакторы (Сторм и Роджер),

Когда вы просите описать какого черта делает арт-директор в звукозаписывающей компании, я не могу отказать себе в удовольствии ответить!

Это дается тяжело, хотя я мог бы часами говорить об этом, я забыл, что моему английскому всего десять лет, и даже на моем родном языке я мало переписываюсь с моими родными, используя телеграммы и поздравительные открытки. Мне даже удается избежать написания писем, хотя многие из них приходят мне. Но, так как я обещал, пока я в своем офисе, я верю что:

1. Никто не покупает пластинку просто из-за обложки;
2. Обложки не продают записи, они только помогают в этом;
3. Любая, самая прекрасная, великая обложка, будет забыта если под ней скрывается музыкальный мусор;
4. Если запись хорошая, она будет продаваться и без обложки;
5. Коммерческое тоже может быть искусством;
6. Звукозаписывающая компания освобождается от обычных хлопот (Изобразить на ней фото группы? Какого она будет цвета? Нужно ли писать название группы?), когда группа итак известная и продается. В таких случаях у нас есть шанс действовать более свободно;
7. Преступлением будет, если работы над оформлением сорвут выход самого альбома;

8. На дизайн пакета кукурузных хлопьев тратится столько же усилий, времени и чернил. И то и другое является упаковкой. Обе попадают в дома людей. Помимо того, что это требует адского усилия жить с этим: говорить и писать о пакете кукурузных хлопьев. Разница очевидна;

9. Многие люди в музыкальной индустрии рассматривают обложку альбома именно как пакет для кукурузных хлопьев;

10. Для модной упаковки требуется очень ответственный дизайнер;

11. Солидная звукозаписывающая компания не может позволить себе не иметь арт-директора и хорошо организованной студии дизайна, так как большая часть работы срочная и является частью успешной работы компании звукозаписи.

### **Вера это одно, а что помогает?**

Помогает, если арт-директор окажется профессионалом своего дела и достаточно честным, чтобы работать в связке не только с дизайнерами, но и другими коллегами в звукозаписывающей компании. Помогает так же и то, если у арт-директора есть опыт работы с внештатными сотрудниками, чтобы он понимал все взлеты и падения тех, кто работает на него. Помогает, если арт-директор знает устройство бизнеса на каждом уровне: от калькуляции издержек производства - до печати. И в постоянных непростых переговорах между двумя сторонами, также помогает если арт-директор дипломат, который понимает, что может зацепить людей. Но лучше всего, если арт-директор может выдерживать напряжение, получив взбучку - спать спокойно ночью и быть готовым с утра получить новую порцию дерьма. Откуда не пришло бы это. Но даже если арт-директор вдруг окажется наперсником (племянником) босса, «милым парнем», с хорошим вкусом, который дружит с «большим человеком», весел и удачлив, который

«все это знает», находится в нужном месте в нужное время, чтобы делать свою работу, и говорит «приятель, я в теме», он все равно может подвести компанию.

*Однако, даже плохие записи и обложки по-прежнему заполняют магазины.*

### **Что сейчас происходит?**

В офисе, заполненном непременными элементами жизни офиса (которые используются или просто стоят годами на одном месте) - пустыми чашками из - под кофе, окурками, типографскими красками, стендами и бумагами - некоторые справляются (или пытаются справиться) с диапазоном своих обязанностей. Телефонные звонки ему, ей или им, чтобы принести (три дня спустя) что - то что должно было быть принесено две недели назад; согласиться на работу, которая через три дня уже должна быть запущена в печать. Принимаем телефонные звонки. Глядя на бесчисленное количество портфолио полных мучений и мечтаний о том, какую обложку можно сделать («я смогу, я чувствую это!»), негативы, которые никогда не будут проявлены («я сделал это у озера на пути в Катманду, сидя на верблюде, ты знаешь?»), случайный проблеск таланта («эй, может чашечку кофе?») и чувство горечи от того, что не в состоянии прямо сейчас ему или ей дать эту работу. В то же время говорить с любыми проходящими в офис людьми с информацией и с вопросами, которые требуют немедленного решения. Получаем информацию о задней стороне обложки. Становимся встревоженными после ее чтения, так как группа настаивает на размещении «благодарственной» надписи: «Благодарим Мисс Ти за чай и Мистера Пи за то, что показал путь к туалету». В любом случае, они все еще не предоставили мне правильной информации о том что должно быть написано. Корректируем и проверяем большое количество участников записи. Ненавидим директора по маркетингу. Любим директора по маркетингу.



Мчимся в звукозаписывающую компанию. Идем на фотосессию. Слушаем кассету с записью, в то время как другая музыка играет из четырех других мест ниже по коридору. Придумываем обложку («может, это подождет до завтра?»). Наслаждаемся ленчем. Избегаем проводить ленч со студиями, которые, я знаю, не будут работать со мной. Встречаюсь с менеджером группы (который ненавидит желтый цвет, но любит голубой). Иду на решающую встречу. Проезжаю тридцать пять миль (в одну сторону) в типографию чтобы поменять цвет. Фамильярничаю с печатником, и пытаюсь объяснить ему, что он тоже часть создания обложки («говорю тебе, убавь голубой и добавь желтого»). Не верю, когда говорят, что это не возможно. Я забыл вчерашнюю задумку обложки. Подавляю такие мысли как: «Жаль что не смогу этого повторить». Посещаем мероприятия, где все ведут деловые разговоры.

Этот надоедливый, творческий, прекрасный, безнравственный, разочаровывающий, безатлогательный, трудный, сентиментальный бизнес населенный колесами, дилерами и искренностью, людьми с врожденной интуицией, некоторым из которых не стоит быть здесь, и благодаря некоторым из которых этот бизнес существует. Это бизнес, где ни у кого нет чувства защищенности, не исключая арт-директора. После всего сказанного и сделанного, хотя он контролирует и координирует весь процесс создания дизайна продукции, он не на вершине иерархической лестницы, и голос свыше имеет всегда силу сказать «сотри это!», однако, подобное редкость. Не всегда необходима работа директора по маркетингу в спонсировании хорошего дизайна, однако, конечно хорошие обложки помогают успеху маркетинговых компаний. Моя основная задача быть верным принципам арт-директора - профессионала. И поэтому мне важно видеть в моей работе взаимодействие с начальством, а не быть просто нанятым работником. В этом многочастном бизнесе меня всегда удивляет, какими неприхотливыми и хорошими в работе (за редким исключением) могут быть люди, которые

делают все возможное - музыканты. Я им очень симпатизирую. Они живут как бабочки, и все мы в звукозаписывающей индустрии обязаны им (давайте надеется) профессиональной экспертизой которая исходит из наслаждения от удовлетворенности нашей работой.

Рослав Сайбо родился в Польше, где провел детство, военные годы и обучение в школе. Он сохраняет польское гражданство, является членом польской ассоциации искусств и все еще работает для польской печати в сфере культуры. Он живет в Лондоне, слегка совершенствует свой английский, и где женился. У него есть дочь - Поппи. С 1959 по 1966 Рослав Сайбо выиграл около 30 первых призов в номинациях на лучший плакат, дизайн обложки музыкального альбома и за короткометражки на конкурсах в Польше. В 1966 году он прибыл в Лондон, не зная ни слова на английском. В 1967 он стал арт-директором в рекламном агентстве «Young and Rubicam», чьими клиентами были: Heinz, Players, Yardley и Rank Xerox. Ему не очень понравились проведенные там пять лет, но опыт был ценным, и в это же время он работал в качестве внештатного сотрудника и создавал плакаты и обложки для книг. В 1972 году Рослав Сайбо стал арт - директором в CBS Records.

### **Дизайн обложки.**

В Nirgnosis мы проходим несколько ступеней для того, чтобы сделать обложку. Не всегда последовательность действий одинакова, но нижеприведенная схема дает понимание о том, какие это ступени. Многие из этих пунктов присутствуют в работе других дизайнеров.

## **Получение заказа.**

Обычно мы заполучаем заказы двумя путями. Один путь - это ходить с нашими портфолио по художественным отделам звукозаписывающих компаний и показывать его арт-директорам (либо другому сотруднику отвечающему за художественное оформление). Это может быть ужасный опыт, но, зачастую, это единственный способ получить заказ (чаще всего это так для новичков в этой сфере). Работа этих арт-директоров состоит в том чтобы выискивать таланты и проводить экспертизу их портфолио. Они занимаются тем, что обзванивают, назначают встречи, устраивают зачастую нервные для художников просмотры, заканчивающие фразой «мы вам перезвоним», что часто может уязвить эго художника. Часто получение заказа - это результат большого упорства и удачи.

Другой способ получения заказа (более приятный) - это когда они сами нам звонят. Это могут быть сами музыканты, которые общаются с нами, их менеджер, либо звукозаписывающая компания (или все они разом). Нас спрашивают, готовы ли мы с ними сотрудничать, и, если мы соглашаемся, то они приглашают нас встретиться и все обсудить.

## **Подготовительный этап**

Мы обычно предварительно обсуждаем все с группой, их менеджером и звукозаписывающей компанией. Мы едем в студию или в офис менеджера, где устраиваем своеобразный брифинг - обсуждение главной идеи от которой мы будем отталкиваться. Все делится ощущениями от музыки и какую обложку они хотят. Обычно в довольно общих чертах, но порой и достаточно четко обрисовывают желаемое. Например, клиенты просто хотят фотографию музыкантов, как это было с Оливией Ньютон - Джон, или у них уже есть какая-то идея с воплощением которой мы должны помочь. Но, в

большинстве случаев, встреча дает общие направления для зарождения концепции дизайна.

Другие важные моменты этих встреч:

1. Сроки. Когда мы должны закончить нашу работу и передать ее в звукозаписывающую компанию для обработки и производства.
2. Бюджет. Иногда он фиксированный, иногда клиент называет примерный бюджет, а очень редко нам везет так, что никого это не волнует (дизайн обложки может стоить и двадцать фунтов и двадцать тысяч фунтов!).
3. Побочная полиграфическая продукция. Будут или не будут постеры и рекламная компания включать в себя эту обложку.
4. Составляющие конверта. С тех пор как обложка - это больше, чем просто картинка, обсуждения включают в себя надписи, рамки, наклейки, размещение текстов песен, возможно, создание нестандартной упаковки.

### **Мозговой штурм.**

Это комплекс основ дизайна разделен на несколько частей. Это включает в себя музыку ( «Elegy» by The Nice), название альбома («Technical Ecstasy» by Black Sabbath), текст песен (10 стр.), концепцию альбома («Wish You Were Here» by Pink Floyd) или изображение («Dark Side of the Moon» by Pink Floyd). Обычно это сочетание перечисленных элементов, которые вместе и дают жизнь нашим проектам. В девяти случаях из десяти мы слушаем записи о которых идет речь, либо прослушиваем предыдущие альбомы группы. Как правило, настроение музыки влияет на нас. Часто руководствуясь нашими источниками и обсуждениями мы приходим к чему-то незначительному и частному, но идеи иногда оказываются более необычными, и тогда мы

переделываем первоначальный вариант или добавляем к нему что-то чтобы соответствовать этим идеям.

Даже если мозговой штурм будет основательным, результат может оказаться неподходящим, или наоборот. Обсуждения могут быть короткими или долгими; в любом случае мы можем опять вернуться за пояснениями.

### **Эскизы.**

После мозгового штурма мы разрабатываем варианты, которые затем перерабатываются, критикуются, совершенствуются, полностью отбрасываются либо принимаются. Выбранный вариант (или тот который получился из-за нехватки времени) зарисовывается более профессионально или фотографируется, если это не очень сложно или дорого. Вторая встреча назначается клиенту для презентации чернового эскиза и обсуждения с ним. Иногда у клиента вызывает недоумение то, откуда мы взяли наши идеи, но в нашем случае мы чаще изначально обсуждаем с ним и принимаем решение коллегиально, и работаем как единый «мозговой центр» с самого начала. Мы встречаемся вечерами чтобы все обдумать, послушать музыку, обсудить все это и надеясь что что-то получится. Мы пробуем и зарисовываем идеи, которые появляются, возможные для реализации и просто свободные ассоциации. Либо же мы можем анализировать уже сделанные черновики. Альбом *Wish You Were Here* основан на идее отсутствия, но получившиеся в итоге изображения отображают то, как мы «увидели» музыку. С опытом работы некоторые учатся комбинировать все получающиеся наброски, но в основном это интуиция и ничего больше, не считая удачи, что обеспечивает лучшие идеи.



## **Реальность.**

Есть три стадии производства конверта.

1. Планирование. Это включает в себя обширную дискуссию о том как, лучше выполнить дизайн. К сожалению, у нас у всех разные взгляды, и если бы мы не знали что с ними делать, мы бы все равно спорили. Какой использовать формат, какую камера, объектив, место, освещение, модели, метод печати и так далее и так далее. Конечный результат во многом зависит от принятых в этот момент решений. Если фотография не получилась, то она переснимается, если это возможно. Мы стараемся снимать сразу так, чтобы изображение соответствовало разработанному дизайну. Обычно к этому моменту графическая часть уже продумана.

2. Подготовка к съемкам. Обычно это сложный и долгий для нас процесс, потому что часто нужно много чего успеть подготовить. Самым сложным бывает именно организация. Например для Wish You Were Here актеры были уже приглашены заранее, место найдено и реквизит подготовлен. Если все это не будет выполнено тщательно, то все может рухнуть.

3. Съемка. Если она производится на открытой местности, мы молимся на хорошую погоду. Если в студии, то все силы концентрируются на том, чтобы добиться хорошего света и реквизит смотрелся хорошо. Мы работаем в паре - один снимает, второй - ассистирует. Главное, чтобы затвор щелкнул в правильный момент, и очень важно чтобы ассистент работал рационально, прагматично и внимательно. Если все хорошо подготовлено, то съемка будет простая, но иногда бывает так, что совершенно невозможно сосредоточиться на главной задаче, даже если мы уверены что все детали правильные и реквизит в порядке, свет и композиция такие как мы хотим, но кадр получится только тогда когда все действительно вовлечены в этот процесс. Иногда происходят такие случайности (например какой-нибудь

выразительный луч света или удачная тень), которые могут сыграть нам на руку. Съемка это очень утомительный процесс.

4. Обработка и печать. Пленка это самая дешевая часть фото процесса, так что почти всегда мы делаем тест - нарезку (короткая пленка на которой все кадры почти или совсем одинаковые и руководствуясь ею мы корректируем композицию, а фотограф - экспозицию) или «перебор» (снимаем картинку с разной экспозиции с тем расчетом, что хоть что-то из этого получится). Очень важно чтобы экспозиция была выставлена правильно - в отличие от всего остального это то, что может дать позже при ретуши свободу для маневра и создания нужной атмосферы.

### **Художественная обработка.**

Это самое прекрасное время, так как ты видишь плоды своего труда. Или это время для хакари, если результат выглядит ужасно. Выбраны кандидаты и напечатаны в черно-белом виде в формате 10 на 8 дюймов. Прозрачные цветные пленки бесконечно накладываются на световой куб. Все спорят и получают удовольствие от того, что получается, беспокоятся и иногда чуть ли не доходит до драки. Или бывает так, что кому-то нравится одна картинка по одним причинам, а другому - совсем другая и по другим причинам. Когда разница установлена, один вариант или череда вариантов (если мы собираемся прибегнуть к монтажу) избирается для дальнейшей работы. Если разница очень уж незначительная, выбор может продлиться на много дней непрерывных страданий. Иногда сами клиент участвует в этом процессе и вставляет свои «два пенни». Как-то так выбор и происходит.

При использовании простого дизайна возможно просто отправлять изображение на принтер, это обычно делается с бюджетными обложками или классическими, на которых простые надписи и красивая картинка (например озеро Лох-Ломонд в сумерках). Но обычно мы делаем «настоящие»

произведения искусства - в нашем случае фотографии. Здесь мы используем трафаретную печать (которая позволяет совмещать слои так, что они будут четко друг над другом), или хромогенную цветную печать или любые подходящие варианты существующих техник цветной печати. Мы можем использовать черно-белые напечатанные изображения, возможно тонированные, раскрашенные в ручную. Жизненно важно на этой ступени чтобы получившиеся оттески соотносились с исходным цветовым решением.

Окончательная схема дизайна может начать отличаться от черновика на этой стадии, если у кого-то появляется хорошая идея, если же нет, то успех результата зависит от мастерства. Графическая часть может преобразоваться из строго шрифта в оригинальный рукописный шрифт для большего соответствия иллюстрации. Она подготавливается тогда же, когда и печатается фотография. Когда эти принты готовы, они отправляются на окончательную редактуру к ретушеру. Ретушь может быть очень разной, от мелких исправлений до очень сложных изменений в цвете или удалений нежелательных линий и теней.

### **Отправка в печать.**

Иллюстрация или рисунок может быть в единственном экземпляре. Обложка с фотографией может разделяться на две части - фотография и буквы с точными комментариями где они должны быть. Иногда работа может состоять из нескольких частей и требует много дополнительных комментариев. Так обычно получается с конвертами где присутствует множество небольших изображений, разбросанных по всему дизайну. Например, «Presence» для Led Zeppelin или «A Nice Pair» для Pink Floyd. Мы стараемся делать наши работы больше формата пластинки, тогда ретуши будет менее заметна и у картинки есть большие шансы быть преобразованными в матрицы для печати. Помимо этого большие картинки

выглядят лучше и могут быть использованы в дальнейшем для плакатов и прочего, без труда. Звучит ужасно, но часто нас просят сделать копию оригинала работы для других стран, так как это сохранит время печати и упростит задачу при печати конвертов другими лейблами в других странах. Наконец, типография забирает подготовленные оригиналы в печать и все подготавливает матрицы для печати на станках. Теперь наша работа закончена и можно напиться.

### **Послесловие.**

Мы стараемся наблюдать за всеми ступенями процесса изготовления, проверяя матрицы и вносим в них коррективы, если это возможно, и успокаиваемся только тогда, когда видим что принтеры действительно отпечатывают готовую продукцию. Но и здесь еще остается возможность для изменений цветового баланса или мы убеждаемся, что всё идет как надо. Однако, эта последняя процедура не всегда практикуется и, на самом деле, не всегда нас пускают в цеха, где происходит печать. Но это уже другая история.