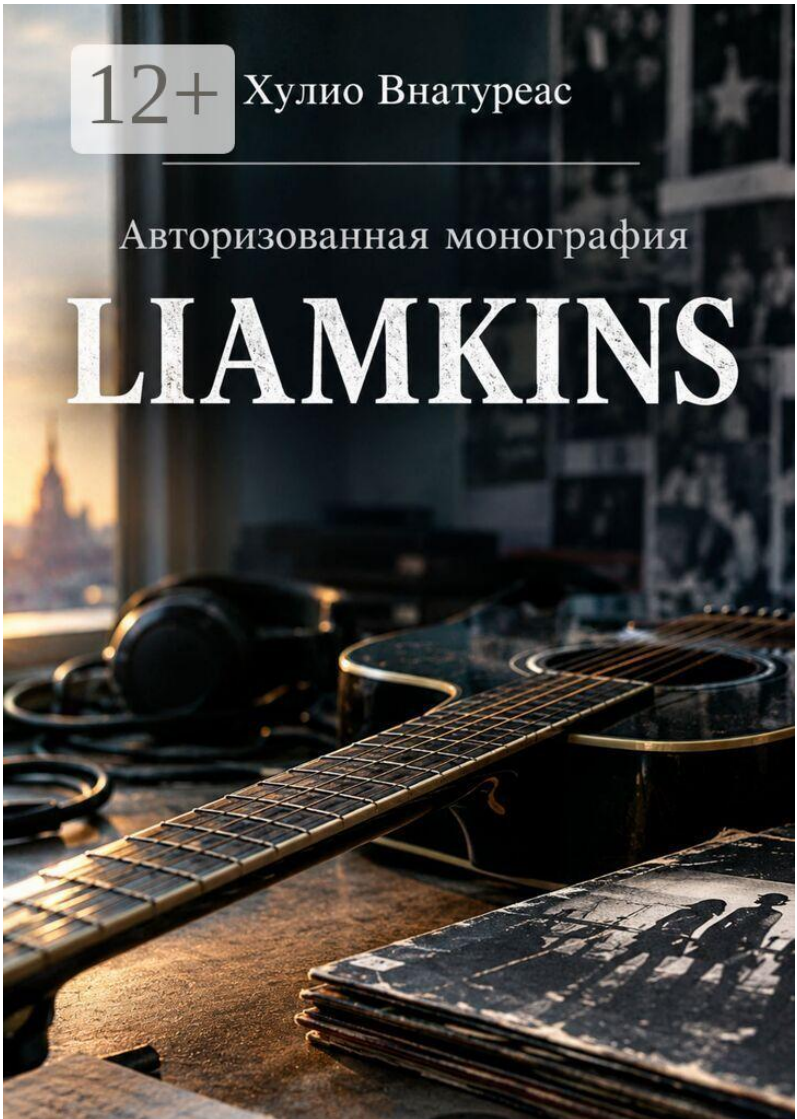
12+

Хулио Внатуреас

Авторизованная монография

LIAMKINS



Хулио Внатуреас

Авторизованная монография Liamkins. Методика творчества, эволюция и закулисье независимого музыкального проекта. Том 1 и Том 2 под одной обложкой

https://litres.ru/74757929
ISBN 9785007155243

Аннотация

Как превратить чистый творческий хаос в работающую методику и развивать инди-музыку без миллионов на балансе и поддержки продюсерских центров?

«Авторизованная монография Liamkins» от Julio Vnatureas — это масштабное исследование музыкального феномена, собранное под одной обложкой в двух томах (около 500 страниц глубокого погружения). Книга детально воссоздает хронологию развития проекта, обнажает внутренние кризисы и победы, а главное — формулирует уникальную прикладную методику творчества.

Содержание

АВТОРИЗОВАННАЯ МОНОГРАФИЯ LIAMKINS 6
Хулио Внатуреас / Julio Vnatureas 7
LIAMKINS 8
Пролог 9
ГЛАВА 1 10
ДО ИМЕНИ: ПЕРВЫЕ ПЕСНИ 10
32. К UPDIVERSS 43
ГЛАВА 2 46
ОТ THE PLANE К UPDIVERSS: ПЕРВАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ПРОЕКТА 46
9. UPDIVERSS 56
21. До LIAMKINS 65
ГЛАВА 3 83
THE PLANE: ПЕРВЫЙ КОНТУР АВТОРСКОГО ПРОЕКТА 83
ГЛАВА 4 106
UPDRIVERSS: РАСШИРЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА 106
ГЛАВА 5 144
48. LMS 166
ГЛАВА 6 184
ПЕСНЯ, ЗАПИСЬ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ 184

Конец ознакомительного фрагмента.

Авторизованная монография Liamkins Методика творчества, эволюция и закулисье независимого музыкального проекта. Том 1 и Том 2 под одной обложкой

Хулио Внатуреас

© Хулио Внатуреас, 2026

ISBN 978-5-0071-5524-3
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

АВТОРИЗОВАННАЯ МОНОГРАФИЯ LIAMKINS

Хулио Внатуреас / Julio Vnatureas
ТОМ I

LIAMKINS

Автор. История. Метод
Авторизованное издание • 2026

Пролог

«Когда в тебе сомневаются другие, это — их проблемы, их сомнения или недоброжелательность. Когда ты сам задаёшь себе вопрос — „А не неудачник ли ты?“ — сочти это за милость Небес, побуждающую тебя подняться на новую ступень, выше.»

Julio Vnatureas

ГЛАВА 1

ДО ИМЕНИ: ПЕРВЫЕ ПЕСНИ

1. До имени

История LIAMKINS начинается раньше, чем появляется само это имя.

Это не просто вопрос хронологии. От того, где именно мы помещаем начало, зависит способ понимания всей последующей истории. Большой творческий проект далеко не всегда возникает в тот момент, когда впервые появляется его окончательное название. Название способно создать публичную идентичность, но оно не обязательно совпадает с моментом возникновения творческого импульса, из которого впоследствии вырастает проект.

Песни могли существовать задолго до названия. Могли уже складываться привычки слушать, сочинять, записывать и сохранять. Могло формироваться — ещё без всякого теоретического определения — особое соотношение мелодии, слова, исполнения и паузы, которое много лет спустя станет узнаваемой частью авторского языка.

Для LIAMKINS Позднейший каталог настолько велик, что способен создать иллюзию, будто проект существовал всегда как уже сформированное целое. Тридцать четыре аль-

бома под именем LIAMKINS, дополнительные синглы, не входящие в альбомную последовательность, и параллельный русскоязычный каталог под именем Yury Lyamkin, также насчитывающий десятки альбомов и отдельных релизов, позволяют увидеть перед собой уже сложившуюся систему.

Но за этой видимой частью находится значительно большее творческое пространство: рабочие записи, наброски, фрагменты, незавершённые тексты, не состоявшиеся аранжировки, альтернативные версии, материалы, к которым автор может возвращаться спустя годы и статус которых со временем способен измениться.

Общий объём созданного автором материала оценивается примерно в семьсот произведений или более, включая песни и инструментальные композиции. Эта цифра важна прежде всего как показатель масштаба. Её не следует воспринимать как окончательную бюрократическую статистику: точное количество — шестьсот, семьсот или больше — требует отдельной работы по каталогу. Существенно другое: опубликованный каталог представляет собой лишь часть гораздо более обширного творческого поля.

Отсюда меняется и само значение слова «начало».

Если начать историю с первого альбома, выпущенного под именем LIAMKINS, мы сразу исключим материал, который сделал последующее появление проекта возможным. Если начать с первых публичных проявлений The Plane, за пределами повествования останутся ещё более ранние песни и

частный рабочий процесс, из которого впоследствии возникла публичная идентичность. Если же принять за начало конкретную студийную запись, мы смешаем два разных момента — создание произведения и его профессиональное производство.

Поэтому более точным началом следует считать не появление названия и даже не появление первого проекта, а первые повторяющиеся акты сочинения песен.

На этом раннем этапе ещё нет проекта в современном организационном смысле. Нет необходимости вести полный каталог, разделять творческие периоды, формулировать стратегию на будущее или заранее определять художественную идентичность.

Просто появляется песня.

Возникает мелодическая линия. Закрепляется гитарная фигура. Гармонический поворот подсказывает, что за ним должен последовать следующий раздел. Фраза вдруг приобретает такой ритм, что уже неотделима от музыкальной идеи.

В этот момент задача состоит не в том, чтобы объяснить, что происходит.

Задача — поймать это.

Именно этот принцип позднее станет одной из важнейших непрерывных линий в истории LIAMKINS.

Автор описывает возникновение материала как достаточно стремительный процесс. В течение одной творческой сессии могут появляться мелодии, риффы, гармонические хо-

ды, отдельные строки, идеи и сочетания, возникающие в состоянии особой сосредоточенности. Сам автор феноменологически описывает это как своеобразное «скачивание» из информационного пространства с последующей субъективной обработкой и оформлением.

Буквальное отношение к этой метафоре здесь не является принципиальным. В качестве описания творческого опыта она позволяет обозначить важное различие: между получением первоначального материала и его последующим созданием как произведения.

Песня не обязательно возникает как заранее спроектированная архитектура. Иногда сначала появляется ощущение, что несколько элементов уже принадлежат друг другу. Автор не столько строит произведение с нуля, сколько распознаёт возникшую связь — а затем должен сохранить её.

Поэтому архив становится столь важным.

Если идея возникает быстро, её необходимо столь же быстро зафиксировать. Кассета, блокнот, черновой вокал, гитарный фрагмент или другой рабочий носитель способны сохранить то, что позднее уже невозможно точно восстановить из памяти.

Первая запись может быть технически примитивной, неполной, а иногда почти понятной только самому автору. Но в ней способна содержаться информация, исчезающая при последующей реконструкции произведения по памяти.

Поэтому ранняя запись не обязательно является наименее

значимой.

Иногда она оказывается самой показательной.

Она позволяет увидеть песню до того, как процесс производства начал её интерпретировать.

2. Творческое событие

Авторское определение «одна сессия сочинения» не следует понимать буквально как утверждение, будто каждая композиция полностью завершалась за один непрерывный период работы.

Речь идёт о другом: об относительно сжатом моменте возникновения и фиксации основного творческого ядра.

Позднее песне может потребоваться аранжировка, репетиция, несколько студийных сессий. Вокал может быть записан отдельно. Постпродакшн способен включать множество технических решений. Финальный мастер — ещё один этап работы.

Здесь возникает характерная для LIAMKINS проблема: как сохранить первоначальный импульс, одновременно позволяя последующей сознательной работе развить его.

Эти два процесса не противоречат друг другу. Напротив, они необходимы оба.

Чистая спонтанность сама по себе не способна создать большой профессиональный каталог. Запись, аранжировка, исполнение и выпуск требуют дисциплины. Но дисциплина не обязательно должна вмешиваться в самый первый момент возникновения материала.

В методе LIAMKINS этот первый момент защищён.

Так становится понятна необычная ценность рабочего архива.

В личном архиве сохранилось более ста рабочих и демо-кассет, физически хранящихся в картонных коробках. Рядом с ними существует большой рукописный массив: рабочие книги, дневники, заметки, наброски, черновики текстов и прозаический материал. Две значительные LIAMKINS Recording Books фиксируют названия, сведения об аранжировках, порядок записи, номера треков и другие студийные детали; систематическое ведение этих книг установилось приблизительно с 2013 года.

Все эти материалы сообщают то, чего не может сообщить готовый стриминговый каталог: сам процесс.

Выпущенный трек показывает, что пережило производство.

Рабочая кассета показывает, что существовало до него.

Рукописная страница способна показать, о чём автор думал ещё до появления записи.

Recording Book фиксирует, каким образом замысел позднее был организован в производственном процессе.

Это разные уровни свидетельств. И история LIAMKINS требует учитывать их вместе.

3. Самый ранний англоязычный материал

Самые ранние англоязычные произведения занимают в этой истории особое место.

Автор относит часть ранних англоязычных песен ко второй половине 1990-х годов. Среди них — One Diamond и We Say, связанные с ранним, ещё протопесенным периодом и впоследствии вошедшие в историческое понимание каталога.

Однако здесь особенно важно не подменять память документом.

Точную хронологию каждого произведения раннего периода невозможно ответственно восстановить только по воспоминаниям. И монография не должна создавать документальную определённость там, где сохранившийся архив её пока не обеспечивает.

Это не недостаток исследования.

Это требование исторической точности.

В серьёзном историческом повествовании необходимо различать как минимум три уровня: то, что помнит сам автор; то, что подтверждается сохранившимся архивом; и то, что подтверждается внешними документальными источниками.

Эти уровни могут совпадать. Но они могут и расходиться.

И само такое расхождение иногда оказывается исторически значимым.

4. One Diamond и проблема времени

One Diamond даёт особенно наглядный пример такой многослойности.

Автор связывает появление этой песни приблизительно

с 1996—1997 годами и вспоминает район Голубого залива в Восточном Казахстане, на Бухтарминском водохранилище, как вероятное место её написания. Позднее композиция оказалась связана с публичной историей The Plane и появилась в документальном контексте российского издания New Musical Express.

А возвращение композиции спустя десятилетия в качестве инструментального трека альбома LIAMKINS Soundtracks относится уже к истории самого каталога.

Вместе эти уровни создают нечто большее, чем простую хронологию. Они показывают непрерывность.

One Diamond можно рассматривать одновременно как раннюю композицию, как архивный объект и как произведение, которое не осталось замкнутым в историческом периоде своего возникновения.

Важно именно это.

Возраст произведения сам по себе не является художественной ценностью. Значение One Diamond связано с тем, что композиция сохранила возможность возвращения.

Первая форма песни не обязательно исчерпывает заключённые в ней возможности.

Спустя десятилетия она появилась уже как инструментальное произведение в каталоге Soundtracks. Преобразование существенно: песня раннего англоязычного периода вошла в более поздний инструментальный контекст, не утратив при этом собственной предыстории. Новая запись несёт

настоящее.

Отсюда становится понятным, почему каталог LIAMKINS нельзя рассматривать исключительно как последовательность релизов.

Гораздо точнее видеть в нём поле взаимосвязей.

Ранний материал способен возвращаться. Музыкальная идея может продолжать существовать в иной аранжировке. Песня может менять язык. Вокальное произведение может становиться инструментальным. Старая композиция может получать новый производственный контекст.

Поздняя версия не обязательно отменяет раннюю.

Она добавляет ещё одно состояние произведения.

Поэтому каталог — это не только архив законченных ответов. Это также архив вопросов, которые продолжают существовать во времени:

Возвращение One Diamond делает эти вопросы особенно видимыми. И одновременно показывает, почему физический архив нельзя превращать в склад устаревшего материала.

Старые записи могут содержать будущие возможности.

5. География сочинения

География раннего материала необычно широка.

Главными территориями сочинения становятся Москва и Восточный Казахстан — в том числе Шемонаиха, Усть-Каменогорск, Голубой залив на Бухтарминском водохранилище, Зыряновск и Рахмановские ключи.

Гора не обязана порождать глубокую песню. Морской пейзаж не обязан становиться песней о свободе.

Гораздо важнее другой вопрос: что именно место делает с условиями внимания?

Автор не является абстрактным сознанием, работающим независимо от физических обстоятельств. Время, расстояние, ландшафт, уединение, дорога, привычный распорядок и его нарушение — всё это влияет на доступность внимания. Физическая среда способна изменять внутренний масштаб творческого момента.

Особенно заметно это в воспоминаниях автора о Восточном Казахстане.

Район Бухтарминского водохранилища и Алтайские горы занимают особое место в памяти о раннем материале. Связь One Diamond с Голубым заливом — один из примеров. Другие ранние произведения, в частности Song in Me и Brother Painter, связываются с Рахмановскими ключами в Алтайских горах.

Географическая привязка ценна потому, что возвращает произведению место.

Но место не следует принимать за объяснение самой композиции.

Оно могло создать условия, в которых песня стала слышна автору. Само превращение этого восприятия в музыку остаётся авторским действием.

Поэтому LIAMKINS — не географический проект.

Это авторский проект, история которого проходит через большое географическое пространство.

6. Рахмановские ключи

Рахмановские ключи важны как часть определённого этапа творческой географии.

Это удалённая горная территория Восточного Казахстана, заметно отличающаяся от городских пространств, в которых позднее разворачивается значительная часть профессиональной и публичной деятельности автора.

С этой средой связываются Song in Me и Brother Painter.

И здесь исторически важно не утверждать, будто ландшафт непосредственно определил содержание песен. Важнее другое: творческое событие произошло внутри конкретного физического мира.

Высота меняет восприятие.

Расстояние меняет отношение к обычному времени.

Тишина меняет количество внутреннего шума, на фоне которого становится слышен музыкальный фрагмент.

В этом нет ничего мистического. Это опыт.

Человек, оказавшийся в удалённой горной среде, может испытывать иной ритм внимания, чем в городе. Отсутствие привычных раздражителей делает внутренний фрагмент более заметным. Мелодическая линия, которую в другой обстановке можно было бы не заметить, в тишине становится трудно игнорировать.

Песня оказывается тогда не только результатом музыкаль-

ного конструирования.

Она становится также свидетельством определённого состояния внимания.

Поэтому география должна присутствовать в монографии — не как собрание живописных описаний, а как часть реконструкции условий, в которых возникал материал.

Карта оказывается частью архива.

7. Москва

Москва выполняет в этой истории другую функцию.

Это прежде всего не пространство изоляции, а пространство контакта.

Здесь встречаются музыканты. Проходят репетиции. Клубы становятся сценами. Студии — местами записи. Люди обмениваются информацией. Возникают названия проектов.

Автор постепенно перемещается из частного пространства песни в публичное пространство музыкального проекта. Песню можно написать практически где угодно. Но проект требует инфраструктуры. Здесь возникает проблема, которая позднее приведёт к The Plane.

В какой-то момент отдельные песни начинают нуждаться в более широком каркасе. Иметь песни — одно. Иметь художественный проект — другое.

The Plane становится одной из первых существенных форм такого решения.

Это не означает, что автор внезапно становится совершенно другим музыкантом. Меняется другое: существую-

щий материал начинает восприниматься как принадлежащий более широкому пространству.

Запись становится более системной.

Вопрос постепенно меняется: уже недостаточно спросить «что это за песня?». Возникает другой вопрос:

Что представляет собой это целое?

Это один из важнейших переходов всей последующей истории.

8. От отдельных песен к территории

Самый ранний творческий период правильнее понимать как территорию, а не как проект.

Песни уже существуют. Их может объединять авторство, язык, настроение, музыкальная интуиция. Но эти связи ещё не обязательно организованы в систему.

Появление The Plane означает изменение в самом сознании этой работы.

Автор начинает распознавать, что совокупность песен способна образовать собственное пространство.

Это происходит не в одну дату. Нет определённого утра, когда частный автор вдруг становится художественным проектом. Накопленный материал постепенно достигает состояния, в котором название становится необходимым и полезным.

Название не создаёт музыку.

Оно создаёт способ обращаться к уже существующей музыке.

Это различие будет иметь принципиальное значение позднее, когда появятся UPDIVERSS и LIAMKINS.

Каждое название будет обозначать новую организационную форму.

Но ни одно из них не следует считать абсолютным началом авторства. Каталог предшествует институциональной истории.

9. Почему важны первые песни

Первые песни важны по меньшей мере по трём причинам. Во-вторых, позволяют увидеть зарождение метода.

С точки зрения хронологии они демонстрируют, что авторская история начинается задолго до окончательного имени LIAMKINS. С точки зрения метода — ранние материалы уже показывают стремительное сочинение, музыкальную интуицию, непосредственную фиксацию возникающего материала и интерес к его сохранению. С точки зрения непрерывности — становится очевидно, что позднейшие формы проекта не возникли из ничего.

Поэтому ранние произведения не следует оценивать исключительно по степени их сходства с позднейшим звучанием LIAMKINS.

Такой критерий был бы несправедлив.

Первая песня не обязана звучать как зрелый каталог, созданный десятилетиями позже. Возможно, интерес к физической, живой природе исполнения.

Возможно, способность воспринимать паузу и несовер-

шенство как носители выразительной информации.

Возможно, повторяющийся интерес к соотношению интимного и масштабного.

Или просто готовность быстро фиксировать возникшую идею, не дожидаясь идеальных условий.

Именно такие непрерывности имеют историческую ценность.

Первые песни становятся своего рода археологическими свидетельствами авторского языка — ещё до того, как этот язык получил собственное имя.

10. Музыка до объяснения

Есть и ещё одна причина, по которой ранний материал заслуживает внимания.

Автор начинает не с теории.

Сначала приходит музыка.

Особенно заметно это в англоязычном сочинении. Музыкальная идея часто возникает раньше текста. Мелодия, гармонический ход или рифф формируют первоначальное пространство, внутри которого затем появляется слово.

Этот порядок имеет последствия.

Если музыка уже существует, текст вынужден вступать с ней в переговоры. Лирика не может оставаться просто стихотворением. Она должна стать песней: найти нужные ударения, войти в длительность фразы, ответить на эмоциональное значение гармонии.

Русскоязычный материал преимущественно развивается

в противоположном направлении: сначала появляется текст, затем музыка.

Эта разница не абсолютна. Автор признаёт исключения. Но она достаточно устойчива, чтобы рассматривать её как характерную особенность двух языковых территорий каталога.

При этом речь не идёт о противопоставлении «музыкального» английского и «литературного» русского. В обоих случаях действует один и тот же автор, сохраняются мелодическое мышление и чувствительность к фразировке.

Это двуязычие становится одной из структурных характеристик всего дальнейшего каталога.

Оно также объясняет, почему русскоязычный и англоязычный массивы нельзя просто рассматривать как переводы друг друга. Это параллельные творческие территории. Они пересекаются, иногда влияют друг на друга, но имеют разные точки происхождения.

11. Язык песни

Песня — это не просто музыка плюс слова. Это пространство, в котором они договариваются друг с другом.

Уже в ранних песнях начинает складываться это соотношение, хотя автор ещё не обязан его теоретически осознавать.

Пауза может просто казаться правильной задолго до того, как станет ясно, что она представляет собой устойчивый структурный приём.

Гитарный аккорд способен приобрести характерный эмоциональный вес раньше, чем возникает его теоретическое объяснение.

Мелодический контур становится узнаваемым раньше, чем превращается в осознанно сформулированный стиль.

Именно так обычно развивается авторский язык — не через декларацию, а через повторение.

Поэтому первые песни занимают особое место: они ещё не являются зрелым авторским языком, но уже являются свидетельствами его формирования.

12. Рабочая запись как память

Кассета становится физическим соответствием этому раннему музыкальному языку.

Более ста рабочих и демо-кассет сохранились в личном архиве. Они представляют собой не музейную коллекцию, а рабочие объекты. Их первоначальная функция была простой: предотвратить исчезновение идеи.

Именно это делает их ценными.

Кассета не обязательно предназначалась для сохранения окончательной записи. В многих случаях её задача была гораздо скромнее — удержать мелодию, гитарную фигуру, ритм, фрагмент текста или эмоциональную форму песни до того, как следующий этап работы её изменит.

Поэтому кассету следует воспринимать как свидетельство процесса.

Она не отвечает на вопрос «насколько хороша была эта

песня в окончательном виде». Она отвечает на другой вопрос: каким было её первое слышимое состояние.

13. Различие между первым состоянием и оригинальной версией

Фраза «первое состояние» оказывается точнее, чем «оригинальная версия».

«Оригинальная версия» может предполагать, что первая запись обладает привилегированным авторитетом над всем, что следует за ней.

«Первое состояние» точнее. Оно обозначает момент в развитии произведения, не решая заранее, что этот момент должен значить.

Кассета сохраняет состояние. Позднейшая запись сохраняет другое состояние. Каталог позволяет наблюдать расстояние между ними.

14. Архив и память

Здесь архив начинает взаимодействовать с памятью.

Физическая кассета может установить, что запись существует.

Автор может объяснить, когда, где или при каких обстоятельствах она была сделана.

15. Датировка

То же принцип управляет датировкой.

Если кассета ясно помечена датой, эта дата может дать документированное свидетельство того, когда объект был подписан или записан — в зависимости от обстоятельств.

Если дата отсутствует, но автор помнит приблизительный период, информация должна оставаться авторски сообщённой.

Если несколько независимых свидетельств позволяют правдоподобную реконструкцию, результат может быть классифицирован как реконструированный.

А если свидетельство не допускает достаточно надёжного вывода, неопределённость должна оставаться.

16. Честность пробела

Архив не следует заставлять отвечать на вопросы, на которые сохранившееся свидетельство ответить не может.

Это может звучать очевидно, но является одной из важнейших дисциплин при реконструкции долгой творческой истории.

17. Кассетный архив как ландшафт

Коробки с кассетами представляют собой исторический ландшафт, в котором плотность

документации неравномерна.

Некоторые периоды представлены богаче.

Другие — фрагментарно.

Это не недостаток архива. Это его реальное состояние.

История, построенная на таком архиве, обязана сохранять эту неравномерность видимой.

18. Переход к публичной идентичности

Возникновение публичной музыкальной идентичности не

отменяет частной истории, которая ей предшествовала.

К моменту, когда The Plane начинает функционировать как публичное обозначение, основной творческий механизм уже существует. Песни уже возникают в быстрых актах сочинения. Англоязычный материал уже движется по собственной траектории. Рабочие записи и рукописи накапливаются. Определённые места связываются с отдельными произведениями и периодами концентрации.

Публичное имя становится порогом.

Оно отмечает момент, когда прежде индивидуальный корпус работы начинает нуждаться в коллективной идентичности.

Это важно потому, что публичная музыка изменяет условия существования произведения.

Песня, написанная для себя, может оставаться незавершённой. Она может менять название. Её можно записать один раз и никогда больше не услышать. Автор может вернуться к ней через годы, не объясняя никому причины. Нужно различать один проект и другой.

Наконец, возникает вопрос: кто именно отвечает за то, что слышит слушатель?

Имя начинает выполнять эту функцию.

Поэтому The Plane — не просто ранняя этикетка, которую позднее можно механически приклеить к истории LIAMKINS. Это самостоятельный этап первого перехода автора от частного сочинения к узнаваемому публичному про-

екту.

Этот переход происходил постепенно.

Его значение становится особенно ясным только ретроспективно.

19. От сочинения к исполнению

Автор может долго работать один и не знать, во что именно превращаются его песни в физическом исполнении.

Переход к исполнению даёт информацию, которую невозможно получить только из сочинения.

Мелодия, кажущаяся законченной на бумаге, может обнаружить неожиданную слабость при пении.

Гитарная фигура может стать сильнее, когда её многократно исполняет другой музыкант.

Пауза может удлиниться или сократиться в зависимости от исполнителя.

Ритмическая идея, убедительная сама по себе, может приобрести совершенно иной физический смысл, когда на неё отвечает барабанщик.

Поэтому исполнение — не просто публичное воспроизведение уже законченной композиции. Отсюда позднее вырастет принципиально важная для LIAMKINS производственная позиция.

Автор ориентируется на живую природу записи. Квантизация ритм-секции, сэмплы, автотюн и аналогичные формы корректирующего вмешательства отвергаются как несовместимые с желаемым характером звучания.

Цель здесь не в том, чтобы культивировать технические ошибки ради самих ошибок.

Цель — сохранить физическое событие.

В исполнении содержится информация: время входа барабанщика, сила гитарной атаки, небольшая неустойчивость вокальной фразы, взаимодействие музыкантов, тот момент, когда один инструмент реагирует на другой, а не просто следует заранее заданной сетке.

При чрезмерной коррекции эти детали могут исчезнуть.

Поэтому позднейшую философию записи LIAMKINS можно рассматривать отчасти как продолжение того, что присутствовало уже в раннем периоде: убеждения, что само событие имеет значение.

20. Человеческие часы

Компьютер работает по абстрактной сетке.

Человеческое исполнение — по физическим часам.

Это не одно и то же время.

Барабанщик может прийти к доле чуть раньше, потому что музыкальной фразе необходима

срочность.

Гитарист может задержать аккорд, потому что эмоциональный вес предыдущей фразы ещё не

исчез.

Вокалист может растянуть слово, потому что смысл предложения требует дополнительного

времени.

Производственная система может трактовать такие отклонения как ошибки.

Но их можно рассматривать и как информацию.

В методе LIAMKINS устойчиво преобладает второй взгляд.

21. Первые группы — ещё не каталог

Развитие от ранних песен к The Plane, а затем к UPDIVERSS нельзя описывать так, будто все последующие стадии были заранее спроектированы.

Нет свидетельств того, что будущий каталог уже был нанесён на карту в первые годы.

Каталог стал большим потому, что сочинение продолжалось. Названия менялись по мере изменения художественной и организационной территории.

Понимание собственной работы менялось по мере того, как накопленный материал сам начинал давать автору новую информацию.

Это одновременно эволюционный и архивный процесс.

Каждый новый период несёт в себе материал предыдущего. Что-то исчезает. Что-то сохраняется. Что-то переписывается. Что-то записывается заново. Что-то остаётся в состоянии ожидания.

Поэтому каталог больше похож не на прямую линию, а на многослойное геологическое образование.

One Diamond — один из таких случаев.

22. Значение английского языка

Английский язык в этом проекте не является случайной внешней характеристикой.

Для автора англоязычное сочинение представляет собой особую творческую территорию. Слова выбираются во взаимодействии со звуком, ритмом и мелодическим контуром.

Поэтому речь не идёт о простом переводе идеи с русского языка на английский.

Английский текст рождается внутри музыки.

Автор может иметь некоторый замысел на одном языке и затем перевести его на другой. Но именно такой механизм не является здесь основным. В англоязычном сочинении музыкальное ядро часто появляется раньше.

Мелодия создаёт собственные ритмические и фонетические требования.

Текст должен найти внутри них своё место.

Этим объясняется определённая экономия фразировки в части ранних англоязычных песен. Слова не обязательно пытаются сообщить всё, что вообще можно сказать. Они сообщают то, что способна вынести мелодия.

23. Русский контрапункт

Русскоязычный материал развивается преимущественно в противоположном направлении.

Здесь первоначальный импульс чаще задаёт текст.

Сначала приходит слово.

Формируется мысль.

Затем следует музыкальная структура.

Но это не означает, что русские произведения следует назвать «литературной музыкой», а

английские — «чистой музыкой». Такое противопоставление было бы слишком грубым.

Автор один и тот же.

Сохраняется отношение к мелодии.

Сохраняется чувствительность к фразировке.

Различается прежде всего точка входа в произведение.

Английский чаще открывается музыкой.

Русский чаще открывается языком.

Это двуязычное раздвоение становится одной из структурных характеристик большого каталога.

И оно ещё раз показывает, почему две языковые территории не следует рассматривать как

простую пару переводов. Они существуют параллельно, пересекаются, иногда влияют друг на

друга, но сохраняют различные точки происхождения.

24. Архив как вторая память

По мере роста количества произведений человеческой памяти становится недостаточно.

Физическая кассета не помнит в человеческом смысле. Она не понимает песню. Но она сохраняет её состояние.

Блокнот не знает, почему была записана та или иная строка. Он сохраняет сам факт её существования.

Recording Book не понимает эмоционального состояния студийной сессии. Он сохраняет последовательность произ-

водственных событий.

Вместе эти материалы образуют распределённую память проекта.

Это становится особенно важно по мере перехода автора между различными идентичностями и производственными периодами.

Большой каталог создаёт своеобразную опасность: настоящее может начать переписывать прошлое. Последняя версия произведения становится настолько привычной, что старую песню автор может помнить уже преимущественно через её новейшую аранжировку.

Архив сопротивляется этому процессу.

Он возвращает раннее состояние.

Поэтому архивная работа LIAMKINS должна рассматриваться как часть самой художественной истории.

Сохранение — не что-то внешнее по отношению к созданию.

Оно сохраняет свидетельства, из которых в будущем может возникнуть новое создание.

25. Recording Books

LIAMKINS Recording Books занимают в этой системе особое положение.

В них фиксируются названия, сведения об аранжировке, порядок записи, нумерация треков и техническая информация.

Систематическое ведение Recording Books установилось

приблизительно с 2013 года. Поэтому они не могут служить полным документальным источником для самого раннего периода.

Это ограничение одновременно оказывается полезным.

Оно устанавливает границу между двумя типами истории.

Ранний период в большей степени приходится реконструировать по сохранившимся аудиоматериалам, рукописям, воспоминаниям и внешним документам.

Более поздний период всё чаще можно восстанавливать с помощью систематических производственных записей.

Архив становится со временем сильнее.

Но ранний период не становится менее значимым из-за меньшей систематичности его документации.

Напротив: именно частичный характер делает сохранившиеся свидетельства особенно ценными.

Рукописная заметка 1990-х годов может обладать большим историческим весом именно потому, что сопоставимых документов немного.

Кассетный фрагмент может оказаться непропорционально важным, потому что сохраняет иначе недокументированную стадию.

Поэтому историческая реконструкция должна учитывать плотность архива.

Не каждый период может быть описан с одинаковой степенью точности.

26. Первые публичные документы

История The Plane и раннего англоязычного материала сохранилась не только в личном архиве.

Существует другой тип свидетельств: публичные упоминания, печатные публикации, сборники и ранние релизы.

Особое значение имеет российское издание New Musical Express, поскольку оно сохраняет раннее публичное упоминание One Diamond.

Такой документ важен не только как свидетельство публичности.

Он фиксирует переход произведения из частной сферы в сферу публичного музыкального обращения.

Песня может существовать годами без внешней документации.

Но в тот момент, когда она появляется в публикации, сборнике или публичном релизе, возникает новый исторический слой.

Кто-то за пределами автора зафиксировал факт её существования.

Документ может быть очень кратким. Иногда в нём есть лишь название и несколько слов описания.

Но его доказательная ценность может быть значительной.

Он становится фиксированной точкой.

Поэтому ранние публикации в монографии следует рассматривать не как декоративные цитаты, а как документальные маркеры.

Они помогают устанавливать публичную хронологию

произведений.

27. One Diamond как исторический маркер

One Diamond оказывается больше, чем просто песней. Связывает восточноказахстанскую географию с ранним творческим архивом. Обозначает историческую территорию, предшествующую LIAMKINS.

А через позднейшее инструментальное появление на Soundtracks фиксирует устойчивость раннего материала внутри современного каталога.

Немногие отдельные композиции способны выполнять столько хронологических функций одновременно. Поэтому One Diamond заслуживает большего, чем краткое упоминание в дискографии.

Эта песня принадлежит не только приблизительному 1996—1997 годам. Она принадлежит каждому последующему периоду, в котором автор к ней возвращается.

28. Ранняя работа и будущий каталог

Огромный масштаб позднейшего каталога способен заслонить скромность первых шагов. В начале не существовало задачи создать тридцать четыре альбома LIAMKINS. Не существовало задачи сформировать второй каталог под русским именем автора. Была только следующая песня.

Позднейший масштаб не существовал тогда как психологический замысел. Автор продолжал сочинять. Материал накапливался. Расширялся архив. Возникали проекты. Проекты менялись. Появлялись релизы. Постепенно каталог ста-

новился видимым.

Иными словами, масштаб оказался возникающим свойством непрерывности.

Это важно для исторического повествования, потому что позволяет избежать ретроспективного искажения.

Нельзя представлять ранние песни так, будто они изначально создавались с сознанием того, что однажды станут фундаментом каталога из семисот произведений.

В то время это были просто песни.

Их историческое значение возникло позднее.

29. Дисциплина продолжения

Однако внутри этой кажущейся спонтанности скрыта дисциплина.

Автор продолжает.

На первый взгляд это простое утверждение.

Но именно оно оказывается одним из наиболее трудных условий долгой творческой биографии.

Многие творческие системы прекрасно умеют начинать и плохо умеют продолжать. Возникает одна песня, затем другая, но архив остаётся фрагментарным.

В истории LIAMKINS сама устойчивость сочинения становится формой дисциплины. Каталог постепенно становится огромным. Именно это повторяющееся действие становится, возможно, важнейшей инфраструктурой всего проекта.

30. Скорость — не небрежность

Быстрое сочинение нельзя путать с небрежным сочинением.

Скорость характеризует продолжительность творческого события.

Она ничего не говорит о серьёзности отношения к результату.

Мелодия может возникнуть за несколько минут и оказаться достойной сохранения на десятилетия.

Текст может появиться очень быстро, а спустя годы обнаружить структурные возможности, которые в момент возникновения не были осознаны.

Черновая запись может содержать окончательно определяющий эмоциональный жест. Это различие особенно важно для понимания производственных стандартов LIAMKINS.

Проект сознательно стремится сохранять энергию первоначального события. Запись не должна обязательно замедляться только потому, что современная технология позволяет сделать процесс более длительным и более контролируемым.

Практическим производственным стандартом для LIAMKINS становится около двух недель на запись альбома и примерно десяти дней на постпродакшн.

Цель здесь не в том, чтобы работать небрежно.

Цель — не разрушить эмоциональную и информационную непрерывность альбома.

Если альбом растягивается на многие месяцы, как счи-

тает автор, внутри него может нарушиться психологическое единство. Работа начинает включать уже несколько различных внутренних периодов.

Возникает парадоксальный принцип:

Скорость защищает непрерывность.

31. «Я выдохнул — и всё»

Фраза автора «Я выдохнул — и всё» может рассматриваться как производственный принцип.

Она описывает момент, когда дальнейшее вмешательство перестаёт восприниматься как необходимое.

Это не безразличие.

Это освобождение.

Работа прошла через автора. Она зафиксирована. Она обрела форму. Теперь она может существовать самостоятельно.

Это самостоятельное существование существенно.

Песня не может бесконечно оставаться внутри автора. В какой-то момент она должна стать объектом: записью, исполнением, страницей, релизом.

Архив и осуществляет этот переход.

Первая кассета уже является определённой формой выпуска, даже если её никто никогда не услышит. Песня покинула исключительно внутреннюю сферу.

А материальное существование позволяет ей пережить изменения авторской памяти. Они являются первым физи-

ческим свидетельством того, что песня существовала.

32. К UPDIVERSS

Движение от The Plane к UPDIVERSS представляет следующую крупную трансформацию этого формирующегося пространства.

Существенно то, что накопленный опыт предыдущего периода переносится дальше.

За ним есть песни, исполнения, эксперименты с записью, отношения с музыкантами и продюсерами, постепенно складывающееся понимание того, какая производственная среда оказывается продуктивной для его работы.

Последующая история сделает это всё более очевидным.

Период UPDIVERSS покажет, каким образом авторская практика сочинения может войти в более формальную профессиональную производственную среду, не отказавшись от исходного импульса, который сформировался ещё в ранних песнях.

История движется вперёд.

Но она не начинается заново.

33. Ранний каталог как фундамент

Теперь первый период можно увидеть в его правильной пропорции. Это ещё не огромный каталог. Не зрелая идентичность LIAMKINS.

И убеждения, что живое человеческое исполнение способно нести информацию, которую техническая коррекция

иногда уничтожает.

Пока это ещё не формальная методология. Методология будет названа позднее.

34. Песня до системы

У каждой зрелой творческой системы существует момент, когда она ещё не является системой.

Для LIAMKINS это не одна дата.

Это период — последовательность песен, мест, записей, блокнотов, попыток понять, чем становится работа.

Каталог — из накопления. Но под всеми этими уровнями находится отдельная песня. Не с окончательного каталога. Первая песня не знает, что за ней последует каталог. Первая кассета не знает, что когда-нибудь станет архивным свидетельством.

Первое публичное упоминание не знает, что спустя десятилетия поможет восстановить хронологию авторской работы.

Первое название проекта не знает, что однажды его сменит другое.

35. Начало, которое ещё не было началом

Парадокс истории LIAMKINS состоит в том, что начало уже происходило до того, как кто-либо мог назвать его началом.

Не было полного каталога. кассета, песня.

Но монография об авторском музыкальном проекте должна сделать нечто более сложное: восстановить отношения

между человеком, произведениями, архивом, местами, процессом записи и постепенно меняющейся идентичностью проекта.

Эта реконструкция начинается до имени.

И начинается с первых песен.

ГЛАВА 2

ОТ THE PLANE К UPDIVERSS: ПЕРВАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ПРОЕКТА

1. Когда работа получает имя

Между написанием песен и созданием музыкального проекта существует существенная разница.

Первое может годами оставаться исключительно частным процессом. Автор может писать одну песню за другой, не задаваясь вопросом, что именно представляет собой накопившийся материал в целом. Отдельные произведения существуют самостоятельно и связаны между собой прежде всего одним обстоятельством — их авторством.

Проект требует уже другого уровня организации. Ему необходимо имя. Необходима узнаваемая идентичность. Возникает связь между песнями, исполнителями, записями и их публичным представлением.

Появление The Plane поэтому представляет собой важный этап в развитии авторской работы. Само имя не создало музыку — музыка уже существовала и продолжала появляться. Но имя создало своеобразный контейнер, внутри которого

этот материал смог начать существовать как публичное целое.

Для понимания всей последующей истории.

Любое начинание требует сначала содержательной сути, а не внешнего лоска и рекламы.

Он возникает тогда, когда накопившегося творческого материала становится достаточно, чтобы ему потребовалась собственная идентичность.

Иными словами, имя становится ответом на уже существующую работу.

В развитии Юрия Лямкина эта последовательность будет повторяться неоднократно: сначала появляется материал, затем вокруг него постепенно формируется структура. Не структура заранее определяет содержание, а содержание со временем требует структуры.

2. The Plane

Имя The Plane относится к раннему периоду публичной музыкальной истории автора.

Его нельзя рассматривать просто как устаревшее обозначение, которое впоследствии было заменено другим. The Plane был самостоятельным этапом развития художественного метода.

В этот период автор ещё находился в процессе поиска отношений между сочинением, исполнением, записью и публичной идентичностью. Проект ещё не обладал тем огромным историческим объёмом, который позднее будет связан

с LIAMKINS.

Именно эта открытость раннего периода представляет особую ценность.

The Plane был пространством эксперимента. Граница между сочинением и исполнением оставалась подвижной. Отношение между композицией и аранжировкой только формировалось. Проверялось на практике и то, каким образом индивидуальная работа автора может существовать вместе с другими музыкантами.

Профессиональная система записи, которая впоследствии станет характерной для LIAMKINS, ещё не сложилась.

Поэтому этот период важно рассматривать самостоятельно.

Позднейший каталог легко создаёт иллюзию неизбежности. Когда знаешь, чем всё закончилось, ранние события начинают выглядеть как заранее подготовленные ступени к известному результату. Но в действительности никакой предопределённости не было.

В тот момент существовало несколько возможных будущих.

Автор ещё не знал, какое имя в итоге станет основным. Будущая идентичность не была заранее сформирована. Она возникла из продолжения работы.

3. Москва как творческая среда

Москва занимает значительное место в географии творческой истории автора.

Однако, она — не единственный источник музыкального материала. Здесь, значительная часть ранней работы вошла в социальное и музыкальное обращение.

Значение Москвы поэтому не сводится к географии. Оно прежде всего инфраструктурное.

Большой город создаёт возможность встреч. Здесь существуют музыканты, клубы, студии, репетиционные пространства. Здесь песню можно сыграть перед другими людьми, проверить её физическое существование за пределами комнаты, в которой она была написана.

Ранняя московская история становится переходом от изолированного сочинения к взаимодействию.

Песня уже не находится только в руках автора. Её слышат другие музыканты. На неё реагируют исполнители. Её слышат слушатели.

Реакция аудитории становится ещё одним видом информации.

Она может подтвердить первоначальную интуицию. Может обнаружить слабое место. Может показать, что определённая аранжировка сообщает слушателю нечто такое, чего сам автор при её создании не осознавал.

Публичная среда действительно становится своеобразной лабораторией — но только если сразу оговорить, что это не лаборатория в научном смысле. Здесь невозможно создать контролируемые условия.

Каждое выступление содержит собственный набор пере-

менных: помещение, акустика, аппаратура, музыканты, публика, физическое и эмоциональное состояние исполнителя, конкретный вечер.

Эта неконтролируемость не является недостатком.

Для автора, ориентированного на живое музыкальное существование, она сама становится частью информации, которую несёт исполнение.

4. Ранний этап ещё не был архитектурой каталога

Позднейший каталог LIAMKINS настолько велик, что почти неизбежно вызывает желание рассматривать его как заранее организованную архитектуру: десятки альбомов, отдельные синглы, параллельные русскоязычная и англоязычная линии, инструментальная музыка, песни, новые записи, разные производственные периоды и разные проектные идентичности.

Но переносить эту архитектуру назад, на историю The Plane, было бы ошибкой.

В начале не существовало необходимости строить каталог как систему. Существовал растущий массив песен.

Архитектурой каталог становится только тогда, когда накопление достигает определённого масштаба.

Это различие защищает историю от одной из наиболее распространённых ретроспективных ошибок: от попытки объяснить каждое раннее решение с позиции знания о будущем.

Такого знания тогда не существовало.

Автор учился непосредственно в процессе работы. Имя проекта могло измениться. Музыкальное направление могло измениться. Метод записи мог измениться. Группа песен через несколько лет могла приобрести совершенно иное значение.

Преемственность заключается не в неизменности формы. Она заключается в преемственности авторства.

5. Песня, услышанная другими

Песня меняется в тот момент, когда её слышит кто-то, кроме автора.

На первый взгляд это очевидно. Но последствия этого простого факта весьма значительны.

Пока сочинение существует внутри частного пространства, оно оценивается прежде всего по внутренним критериям: работает ли мелодия, кажется ли текст правдивым, создаёт ли гармония нужное эмоциональное состояние, естественно ли звучит фраза.

Публичное исполнение добавляет другой вопрос: сообщает ли песня что-либо другому человеку?

Коммуникативность, однако, не равна художественной ценности. Песня может быть понятной с первого прослушивания и при этом оставаться поверхностной. Другая может раскрывать себя медленно, требовать повторного обращения и в итоге обладать значительно большей глубиной.

Некоторые произведения вообще начинают проявлять свой характер только после многократного слушания.

Поэтому ранний исполнительский опыт дал автору доступ к новому измерению сочинительства. Слушатель оказался включён в уравнение — не обязательно как судья и не обязательно как представитель рынка, а просто как другое сознание, встретившееся с музыкальным материалом.

Для автора, чья последующая работа будет постоянно возвращаться к взаимодействию текста, мелодии и эмоциональной атмосферы, не подчиняя песню исключительно функциональным требованиям жанра.

6. Проблема ансамбля

Когда песни переходят в исполнение, возникает ещё один вопрос: сколько людей вообще требуется этой музыке?

Ответ на него не является исключительно практическим.

Количество музыкантов непосредственно влияет на звучание.

Автор может придумать композицию в одиночку, а последующая работа над ней обнаружит необходимость нескольких инструментальных голосов. Другая песня, напротив, может стать сильнее при сокращении средств.

Ритм-секция способна полностью изменить гитарный набросок. Другой музыкант может ответить на музыкальную фразу который невозможно было бы заранее придумать в одиночку.

Возникающая аранжировка поэтому не является просто увеличенной копией первоначальной идеи.

Это уже новое взаимодействие.

Здесь становится понятнее последующее значение приверженности LIAMKINS живому исполнению. Взаимодействие музыкантов само по себе является композиционной информацией. В записи важно сохранить не только ноты и ритм, но и след этого взаимодействия.

7. От отдельной песни к репертуару

По мере накопления материала возникает следующий порог: песен становится достаточно для формирования репертуара.

Репертуар отличается от коллекции.

Коллекция может быть архивом. Репертуар предполагает возможность исполнения. У него появляется последовательность, контраст, темп, драматургия. В нём есть материал, способный сразу включить слушателя, материал для разрядки, материал для кульминации и материал, которым можно завершить выступление.

Переход от отдельных песен к репертуару требует уже другого отношения к произведениям. Автор начинает воспринимать песни не только по отдельности, но и через их соседство.

Это ещё не та сложная архитектура, которой впоследствии станет каталог LIAMKINS, однако её принцип уже здесь.

Песня получает дополнительное значение благодаря тому, что находится рядом с другой песней.

Тихая композиция может сделать следующую энергичную ещё более энергичной. Плотная аранжировка способна за-

ставить воспринимать последующую разреженную как особенно интимную. Песня с текстом может изменить восприятие следующей за ней инструментальной композиции.

Репертуар постепенно превращается в последовательность эмоциональных сред.

Позднее именно этот принцип станет особенно важен при создании альбомов.

8. Альбом как форма большего масштаба

Переход к альбомам поэтому нельзя считать только коммерческим развитием.

Это ещё и композиционное развитие.

Альбом позволяет автору создавать структуру, протяжённую во времени. Отдельная песня обладает собственной продолжительностью. Альбом имеет другую временную природу.

Слушатель входит в него, движется от одной композиции к другой, встречается с повторяющимися мотивами, переживает смену темпа, фактуры, темы и эмоциональной интенсивности и в конце достигает выхода.

Альбом способен функционировать почти как расширенная композиция.

Это обстоятельство впоследствии окажется особенно важным для производственной философии автора.

Если альбом записывается в течение одного концентрированного периода, песни находятся в общем психологическом пространстве. Автор слышит их внутри одной творче-

ской атмосферы. Музыканты работают в одном физическом времени. Решения по записи относятся примерно к одному состоянию работы.

Поэтому альбом способен обладать внутренним единством даже тогда, когда отдельные песни заметно различаются по стилю.

Именно отсюда становится понятнее последующее требование не растягивать производство альбома на неопределённо долгий срок. Это не только вопрос эффективности.

Это художественный принцип.

9. UPDIVERSS

Переход от The Plane к UPDIVERSS представляет собой следующий этап этого развития.

Смена имени свидетельствует о движении. Проект не остаётся неподвижным. Накопленный опыт создаёт другую конфигурацию художественной работы.

Поэтому новую идентичность правильнее рассматривать как развитие, а не как отказ от предыдущего этапа.

Ранее написанные песни не исчезают вместе со сменой имени. Остаётся опыт их исполнения. Остаётся опыт аранжировки. Остаётся опыт записи. Остаётся опыт публичного представления.

Автор входит в новый проект уже с более широким внутренним словарём.

Так в реальной творческой практике и происходит развитие: один и тот же человек не исчезает, чтобы на его месте появился другой. К накопленному опыту просто добавляется новый.

10. Что даёт новое имя

Имя UPDIVERSS принадлежит определённому этапу авторского музыкального языка и несёт более осознанную проектную идентичность, чем ранний период.

Но исторически важно не столько пытаться объяснить возможное лингвистическое значение самого слова, сколько

понять, что это имя позволило проекту сделать.

Имя создаёт преемственность.

Оно позволяет различным песням восприниматься как части одного массива. Оно создаёт публичную точку отсчёта. Оно прикрепляется к записям и выступлениям. Со временем оно становится частью архивного материала.

Имя выполняет не только художественную, но и функцию памяти.

Через много лет запись, обозначенная как UPDIVERSS, может быть отнесена к определённому историческому периоду. Без подобных идентификаторов большие личные архивы становятся чрезвычайно сложными для восстановления.

Проектное имя оказывается инструментом сохранения истории.

11. Немецкая связь

Период UPDIVERSS вводит в историю ещё одно важное географическое измерение — Германию.

Но роль Германии отличается от роли тех территорий Восточного Казахстана, с которыми связаны самые ранние песни.

Казахстан относится прежде всего к географии вдохновения и сочинения. Германия становится значимой как территория профессиональной записи и внешней музыкальной инфраструктуры.

Это различие необходимо сохранять.

Место написания песни не обязано совпадать с местом её

профессионального воплощения.

Музыкальная идея может возникнуть рядом с водохранилищем в Восточном Казахстане, а затем получить другую форму в немецкой студии. В результате одна и та же композиция оказывается связанной сразу с несколькими географиями: одна относится к её возникновению, другая — к её профессиональной реализации.

Возникает своеобразная творческая картография — карта перемещения между внутренним опытом автора и внешними условиями производства.

Позднейшая история LIAMKINS будет развивать именно эту способность музыки существовать одновременно в нескольких пространствах.

12. Хаген

Запись I Am Happy With My Jacket в мае 2005 года на Woodhouse Studio в Хагене, Германия, становится важной точкой этого развития.

Условия работы здесь уже существенно отличаются от неформальной среды раннего архива.

Автор входит в профессиональную студийную систему. Появляются продюсеры, техническая инфраструктура, определённые условия записи и, главное, ожидание, что материал выйдет из студии не как частный рабочий документ, а как законченный релиз.

Разница принципиальна.

Домашняя кассета может сохранить идею. Профессио-

нальная студия должна создать мастер.

Расстояние между этими двумя состояниями не ограничивается техническими различиями. Оно имеет психологическое измерение.

Автор теперь принимает решения в условиях, когда результат предназначен для других людей. Аранжировка становится более ответственной. Исполнительские решения получают характер окончательности. Студия фиксирует не только саму песню, но и конкретную историческую интерпретацию этой песни.

Частная песня вступает в производство.

13. Siggy Bemm

Работа с продюсером Siggy Bemm на Woodhouse Studio помещает материал UPDIVERSS в профессиональный европейский производственный контекст.

Продюсер меняет отношения между автором и записью. Автор знает песню изнутри. Продюсер слышит запись снаружи.

Автор знает, каким должно быть ощущение от определённой строки. Продюсер способен услышать, присутствует ли это ощущение в самой записи.

Поэтому профессиональный продюсер может функционировать как внешний инструмент восприятия.

Но это не означает, что продюсер должен заменять авторское художественное решение. В сильной авторской работе внешняя перспектива должна раскрывать возможности, не

разрушая идентичность.

Это напряжение между авторством и производством впоследствии будет постоянно возвращаться в истории LIAMKINS.

14. Студия как переводчик

Студию можно рассматривать как своего рода устройство перевода.

Она переводит композицию из одного физического состояния в другое.

Исходным состоянием может быть мелодия в памяти, текст в блокноте, гитарный набросок, кассетная запись, репетиция или незавершённая аранжировка.

Студия превращает эти элементы в записанный объект.

Но любой перевод предполагает выбор.

Какой будет темп? Какие инструменты? Какой микрофон? Какое исполнение? Какая аранжировка? Какой баланс? Что оставить открытым? Что удвоить? Что убрать?

Студия не просто фиксирует композицию.

Она её интерпретирует.

Поэтому история студийной работы должна входить непосредственно в историю сочинения. Запись — не внешнее приложение к композиции. Она становится частью её исторической судьбы.

15. Альбом как свидетельство

I Am Happy With My Jacket следует рассматривать как документальное свидетельство определённой стадии эволюции

автора.

Материал вышел за пределы отдельных песен. Он вошёл в структурированную студийную среду, получил профессиональный производственный контекст и превратился в распознаваемое целое.

Альбом становится историческим объектом.

Его значение не ограничивается тем, как он звучит сегодня. Он показывает, что именно автор пытался сделать в тот момент. Показывает, какие музыкальные инстинкты пережили переход от частного сочинения к профессиональной записи. И одновременно позволяет увидеть, какие стороны раннего метода способны существовать уже за пределами непосредственной среды автора.

Здесь появляется один из постоянных вопросов всей последующей истории: может ли первоначальный импульс пережить перевод в другую производственную систему?

Если может, авторская идентичность укрепляется.

16. Что меняет профессионализация

Профессионализация неизбежно что-то меняет.

Запись становится более контролируемой. Расширяется доступный звуковой инструментарий. Увеличивается число участников. Возрастают финансовые и организационные ставки. Запись перестаёт быть исключительно личным документом и становится продуктом.

Но профессионализация сама по себе ещё не означает художественной зрелости.

Она способна создать и дистанцию.

Автор может настолько сосредоточиться на техническом результате, что потеряет из виду первоначальную причину существования песни.

Поэтому задача состоит в том, чтобы получить профессиональные инструменты, не позволив этим инструментам стать самим автором.

Впоследствии, здесь будет находиться одна из причин отказа LIAMKINS от чрезмерной технологической коррекции. Технология полезна, когда служит исполнению. Она становится разрушительной, когда начинает заменять исполнение.

17. Преемственность под изменениями

Переход от The Plane к UPDIVERSS содержит одновременно изменения и преемственность.

Меняются имена. Меняется профессиональная среда. Меняется география. Меняется масштаб.

Но сохраняется несколько принципиальных вещей.

Автор продолжает писать песни быстро. Музыка остаётся центральной. Мелодия сохраняет фундаментальное значение. Текст остаётся связанным с музыкальной фразировкой. Физическое исполнение остаётся важным. Сохраняется стремление удержать эмоциональное состояние произведения. Проект остаётся авторским по своей основе.

Метод проявляет идентичность.

18. Автор как постоянная величина

Меняются музыканты. Меняются студии. Меняются страны. Меняются технологии. Расширяется каталог.

Возникает музыкальная идея. Автор её узнаёт. Развивает. Записывает. Она становится частью архива. Иногда выходит в свет. Иногда остаётся невостребованной. Иногда возвращается через десятилетия.

Один и тот же фундаментальный цикл можно проследить через разные исторические периоды.

Проекты являются различными конфигурациями этого цикла.

19. Европа как новый контекст

Немецкий период расширяет представление автора о возможном географическом масштабе проекта.

Музыка перестаёт быть ограниченной той локальной средой, в которой она была написана или впервые исполнена. Она входит в другое культурное и профессиональное пространство.

Это ещё не означает международного успеха в современном плане продвижения.

Но международный производственный опыт уже становится частью биографии автора.

Международная репутация начинается не просто с того, что запись сделана в другой стране. Она начинается тогда, когда автор получает способность работать в различных музыкальных средах — с другими ожиданиями, студийными практиками, профессиональными отношениями и представ-

лениями о том, каким может быть результат записи.

Этот опыт позднее войдёт в инфраструктуру LIAMKINS.

20. Архив помнит переход

Физический архив сохраняет эти изменения несовершенно, но настойчиво.

Кассета может сохранить раннюю грубую аранжировку. Блокнот — текст. Позднее Recording Book — номер трека. Готовый альбом — профессиональную интерпретацию. Публикация — факт публичного признания.

Каждый объект фиксирует своё состояние.

Ни один из них не является достаточным сам по себе. Но вместе они создают историческую последовательность.

И отношение между этими двумя слоями становится одной из центральных тем настоящей монографии.

21. До LIAMKINS

Значение The Plane и UPDIVERSS становится особенно очевидным с позиции более позднего проекта LIAMKINS.

LIAMKINS не возник в пустом пространстве.

Он получил в наследство автора, уже прошедшего через частное сочинение, публичные выступления, формирование проекта, работу с ансамблем, профессиональную запись, международное студийное взаимодействие, накопление архива и переход от отдельных песен к альбомной форме.

Поэтому более сознательно авторский характер LIAMKINS отчасти стал возможен именно потому, что предыдущие этапы показали, что приобретает и что теряет музыка, проходя через разные организационные формы.

Опыт формирует способность различать.

Автор постепенно узнаёт, что следует сохранить, от чего отказаться, а что можно перенести дальше.

22. Опыт превращается в метод

Позднее опыт становится методом.

Автор не обязательно садится и формулирует теорию. Он многократно сталкивается с одними и теми же проблемами. Некоторые решения снова и снова оказываются, успешно, работающими. Некоторые ошибки начинают узнаваемо повторяться. Некоторые производственные приёмы неодно-

кратно помогают сохранить эмоциональный характер музыки.

Так формируется зрелый метод LIAMKINS. Он не импортирован из универсального учебника по музыкальному производству.

23. Принцип концентрированной записи

Позднейший стандарт LIAMKINS — около двух недель на запись альбома и примерно десять дней на постпродакшн — поэтому следует понимать как результат накопленного опыта.

Автор исходит из того, что альбом по возможности должен записываться одним концентрированным потоком.

Причина — преемственность.

Музыканты остаются связаны с материалом. Эмоциональное состояние сохраняет целостность. Информация, накопленная во время сессий, не успевает исчезнуть. Альбом не распадается на несколько не связанных между собой производственных периодов.

Предыдущий профессиональный опыт уже показывал автору, что запись — это не только техническая операция.

Это психологическая среда.

24. Принцип живого ядра

Второй зрелый принцип — сохранение живого ядра.

Ритм-секцию не следует искусственно загонять в сетку только потому, что такая сетка существует. Сэмплы не должны автоматически заменять живую музыкальную информа-

цию, если живое исполнение доступно и уместно. Автотюн не должен стирать характер человеческого исполнения. Речь о другом: исполнение содержит информацию. Студия должна эту информацию зафиксировать, а не систематически устранять.

Истоки такого отношения к записи прослеживаются ещё в опыте предыдущих проектов.

25. Принцип эмоциональной непрерывности

Третий принцип — эмоциональная непрерывность.

Альбом не является просто набором песен, записанных в одном календарном году.

Он должен ощущаться как произведение, принадлежащее общему периоду сознания.

Поэтому длительные перерывы между сессиями рассматриваются как риск.

Когда работа растягивается на месяцы, психологические условия её создания меняются. Технически запись может оставаться последовательной, но эмоционально она способна стать разорванной.

Зрелый метод стремится сохранить внутренний климат альбома.

26. Принцип «одного дыхания»

Здесь вновь возникает авторская формула: «Я выдохнул — и всё».

Она, естественно входит в историю проекта, поскольку описывает желательное отношение автора к моменту завер-

шения.

Песня появляется. Песня фиксируется. Запись создаётся.

Это означает, что размышление не должно превращаться в бесконечное вмешательство в собственное произведение.

Наступает момент, когда автор должен позволить работе существовать самостоятельно.

Этот момент и есть выдох.

27. Ранний проект как школа узнавания

Возможно, самый глубокий урок The Plane и UPDIVERSS связан не с жанром, производством или

географией.

Он связан с узнаванием.

Автор учится распознавать момент, когда идея действительно жива.

Это другое умение, нежели умение сочинять по правилам.

Оно ближе к слушанию.

Возникает фрагмент.

В нём ощущается что-то отличающееся.

Автор замечает это.

Фрагмент сохраняется.

Позднее он может стать песней.

Иногда автор знает об этом сразу.

Иногда узнавание приходит спустя годы.

Архив позволяет существовать обоим вариантам.

28. Экономия автора

Быстрое сочинение поэтому представляет собой не столь-

ко экономию усилий, сколько экономию сомнений.

Автор не тратит месяцы на решение, имеет ли право музыкальный фрагмент вообще существовать.

Если что-то появляется достаточно убедительно, оно фиксируется.

А уже архив может решить позднее, заслуживает ли материал дальнейшего развития.

Это сильный метод для большого каталога.

Он предотвращает преждевременное вынесение приговора.

Автор, который немедленно отвергает каждую несовершенную идею, способен потерять материал, который после развития мог бы оказаться ценным.

Кассета сохраняет его до того, как окончательное суждение уничтожит возможность. Блокнот сохраняет его до того, как память его изменит.

29. Масштаб, который появится позднее

Последующая оценка примерно в семьсот композиций — песен и инструментальных произведений, возможно, и больше — становится понятнее в свете этого принципа.

Автор пишет быстро.

Материал сохраняется.

Архив накапливается.

Часть материала становится релизами.

Часть остаётся неизданной.

Часть возвращается.

Часть на годы исчезает внутри архива.

Само количество не является главным художественным достижением.

Главное — непрерывность создания.

30. От проекта к миру

Музыкальный проект превращается в мир тогда, когда внутренних связей между его элементами становится достаточно для формирования собственной истории.

The Plane был первым таким миром. UPDIVERSS расширил его. LIAMKINS впоследствии станет значительно больше.

Внутри этого позднейшего мира сохранятся ранние места, песни, методы, музыканты, записи и воспоминания.

Одна песня может отсылать к другой. Запись может сохранять прежнее состояние. Альбом может содержать материал разных периодов. Каталог начинает говорить сам с собой.

31. Почему ранние имена нельзя стирать

Нет необходимости удалять The Plane или UPDIVERSS из истории ради создания цельного повествования о LIAMKINS.

The Plane показывает возникновение публичной идентичности. UPDIVERSS — расширение и профессионализацию. LIAMKINS — синтез и длительную преемственность.

32. Авторская линия

Авторскую линию можно проследить через все три имени.

Сами песни являются свидетельством.

Методы записи — свидетельством.

Географические связи и публичные документы — также.

Это и есть центральная задача монографии: не создавать легенду, а обнаруживать и описывать ту преемственность, которая действительно существует.

33. Первые два имени и третье

The Plane — возникновение. UPDIVERSS — расширение. LIAMKINS — синтез. The Plane уже содержит зачатки последующего расширения. UPDIVERSS уже содержит предпосылки LIAMKINS.

LIAMKINS продолжает содержать материал, пришедший из обоих предыдущих периодов.

Но как общая историческая рамка эти три стадии позволяют увидеть развитие, не превращая его в прямую линию.

34. Что добавил профессиональный мир

Профессиональный мир принёс инструменты, студии, продюсеров, внешние способы слушания, большие сцены, европейские связи, возможности радиотрансляций и инфраструктуру релизов.

35. Что автор принёс в профессиональный мир

Автор, в свою очередь, принёс в эти профессиональные среды не менее важные вещи.

Предсуществующий музыкальный инстинкт.

Большой и постоянно растущий архив.

Предпочтение мелодии.

Сильную связь музыкальной и текстовой фразировки.

Готовность сочинять быстро.

Готовность сохранять грубый материал.

Инстинкт живого исполнения.

Привязанность к эмоциональному состоянию записи.

Поэтому профессионализация не стала началом творческой идентичности.

Она стала началом более сложных переговоров между уже существующей идентичностью и

внешним миром.

36. Переговоры

Каждая профессиональная запись является переговорами.

Каждая профессиональная запись является переговорами.

Автор ведёт переговоры с продюсером.

Композиция — с аранжировкой, исполнение — с технологией.

Эмоциональный импульс — с техническими требованиями.

Проект — с рынком, автор — со временем.

Успешной оказывается не обязательно та запись, в которой одна сторона полностью победила другую.

Успешной становится та, в которой сохранилось центральное ядро идентичности.

Именно этот принцип впоследствии позволит LIAMKINS

работать с внешними партнёрами, не отдавая им право определять художественное содержание проекта.

37. Первые международные уроки

Немецкий и европейский опыт также учит автора культурной дистанции. Песню не обязательно переписывать только потому, что она пересекает границу.

Но представление песни может потребовать большей ясности. Запись может быть вынуждена коммуницировать быстрее. Идентичность должна быть считываемой даже без локального знания автора и его истории.

Этот опыт впоследствии войдёт в международное позиционирование LIAMKINS как англоязычного независимого авторского проекта.

Поэтому будущая стратегия не является исключительно маркетинговым решением.

У неё есть исторические корни.

38. Английский язык и международная мобильность

Английский язык приобретает здесь особое значение.

Поскольку песни создаются на английском, они способны входить в среды, где русскоязычный материал сталкивался бы с другим языковым барьером. Но один английский язык ещё не делает проект международным. Песня должна оставаться отличимой.

Внешняя среда — иметь собственную причину для того,

чтобы эту музыку слушать.

Ранний опыт показывает, что язык является средством перемещения.

Но не конечной целью.

39. Формирующийся авторский почерк

К концу периода UPDIVERSS авторский почерк становится всё более различимым.

Он не сводится к одному жанру.

Не определяется одним инструментом.

Не зависит от одного производственного приёма.

Он складывается из нескольких характеристик:

мелодического инстинкта;

ориентации на песню;

эмоциональной прямоты;

живого исполнения;

внимания к тексту;

готовности переходить между стилями;

предпочтения органического музыкального взаимодействия;

40. Поэтому переход закономерен

С позиции настоящего переход к LIAMKINS уже не кажется загадочным.

Автор достиг очередного порога.

Предыдущие идентичности выполнили свои исторические функции.

Накопленный материал потребовал более крупного кон-

тейнера.

Накопленный опыт потребовал более зрелой проектной идентичности.

Автор уже способен различать то, что принадлежит самой песне, и то, что принадлежит

конкретной производственной среде.

Песня может пережить исчезновение имени проекта.

Музыкальный принцип — смену продюсера.

Инстинкт исполнения — смену страны.

Каталог — смену технологии.

Авторское ядро способно пережить их все.

41. Новое начало

LIAMKINS действительно становится новым началом. The Plane был началом. UPDIVERSS был ещё одним началом. LIAMKINS стал началом, унаследовавшим оба предыдущих.

Это важно, поскольку не позволяет представить позднейший проект как полностью сформировавшийся изначально.

LIAMKINS — не точка происхождения.

Он — точка синтеза.

42. Каталог раскрывается

С появлением LIAMKINS масштаб каталога начинает резко расширяться. Запись становится более систематичной. Альбомов становится больше. Инструментальная музыка развивается рядом с песнями. Англоязычный каталог превращается в крупный массив. Параллельно развивается

русскоязычный каталог. Возникают новые производственные периоды и новые условия записи.

История теперь уже не столько о формировании автора.

Она становится историей сохранения авторства в условиях масштаба.

Это совершенно другая проблема.

43. Проблема масштаба

Когда песен десять, автор способен помнить большинство из них.

При масштабе около семисот произведений архив превращается в важнейшую часть творческой инфраструктуры.

Поэтому ранние кассетные коробки и блокноты нельзя воспринимать как антикварные предметы.

Они являются ранними элементами системы, которая позднее окажется необходимой уже просто для понимания объёма работы.

Архив рос прежде, чем кто-либо знал, насколько большим он станет.

44. Будущая необходимость управления каталогом

Последующее развитие систематической каталоговой методологии поэтому имеет глубокие исторические корни.

Проекту в какой-то момент необходимо знать:

что существует;

когда произведение написано;

когда записано;

под какой проектной идентичностью;

в какой версии;

на каком языке;

с какими музыкантами;

в какой студии;

и выпускалось ли оно ранее.

Это не бюрократическая нагрузка.

Это условие, позволяющее большому художественному массиву оставаться понятным.

Необходимость уже заложена в переходе от The Plane к UPDIVERSS.

Имя изменилось — значит, старый материал необходимо отличать от нового.

Когда такое происходит неоднократно, архивный интеллект становится неизбежным.

45. Прошлое становится активом

Прошлое — не только запись уже произошедшего. Старая песня может стать новой записью. Старый текст может обнаружить тему, которая сохраняет актуальность спустя десятилетия. Кассета может вернуть первоначальную эмоциональную форму композиции. И это меняет сам этический статус сохранения.

Сохранять архив — значит сохранять возможности.

46. Время автора

У автора ограничено творческое время.

Это ещё одна причина, по которой архив приобретает значение.

Музыкант должен писать новую музыку, а не тратить бесконечные часы на восстановление собственного прошлого.

Хорошая архивная система должна снижать стоимость памяти.

Она должна позволять быстро находить материал, не разрушая текущий творческий процесс.

Позднее этот принцип станет частью LIAMKINS Global Promotion System и методологии Catalogue Intelligence.

47. Ранний архив и будущая монография

Сама монография является продолжением этого же архивного импульса.

Она собирает разрозненные свидетельства. Ставит песни рядом с местами. Записи — рядом с датами. Проекты — рядом с их переходами. Пытается сделать видимыми отношения между отдельными фрагментами.

Но в отличие от кассетной коробки она не только сохраняет. Она задаёт вопрос о том, что именно означает сохранённый материал.

48. Необходимость свидетельств

Публичные источники, сохранившиеся по истории The Plane и UPDIVERSS, позволяют подтвердить ряд ключевых этапов.

Другие сведения — особенно конкретные обстоятельства раннего сочинения в Восточном Казахстане — в большей степени принадлежат авторскому архиву и памяти.

Если дата документирована, она должна быть представле-

на как документированная.

Если место воспринимается автором как вероятное происхождение песни, это не должно превращаться в ложную документальную определённость.

Такая осторожность не ослабляет историю.

Она делает её сильнее.

49. Дисциплина историка

В собственной работе, автор монографии занимает необычное положение.

Он обладает сведениями, которые внешнему историку было бы практически невозможно

получить.

Но одновременно он находится слишком близко к материалу.

Память избирательна.

Эмоции меняют воспоминания.

Позднейшие достижения способны влиять на интерпретацию ранних событий.

Поэтому наиболее надёжным методом становится диалог памяти и свидетельств.

Личный архив говорит: «Так это переживалось».

Внешний документ говорит: «Так это было публично зафиксировано».

Запись говорит: «Вот что действительно было сохранено».

Монография задаёт следующий вопрос: как эти три фор-

мы свидетельства соотносятся между собой?

Именно этот вопрос будет сопровождать последующие тома.

50. Конец первого цикла

The Plane и UPDIVERSS вместе образуют первый крупный цикл публичного развития музыкальных проектов автора.

Первый этап создаёт идентичность.

Второй её расширяет.

Первый формирует публичное имя.

Второй испытывает проект в профессиональной и международной среде.

Первый создаёт репертуар.

Второй выводит материал к альбомному масштабу.

Первый накапливает исполнительский опыт.

Второй приносит профессиональный студийный опыт.

Этот цикл создаёт условия для появления LIAMKINS.

51. Начало эпохи LIAMKINS

Когда LIAMKINS возникает в 2010 году, автор уже не просто выбирает очередное имя.

Он концентрирует накопленный опыт.

Новый проект может опираться на раннее сочинительство, предыдущую исполнительскую практику, профессиональный студийный опыт, международные контакты, растущий архив и понимание того, какой способ записи способен

сохранить авторскую идентичность.

Поэтому LIAMKINS получает возможность развиваться в таком масштабе.

52. Авторский континуум

Теперь этот континуум можно сформулировать точнее.

Ранние песни — творческий импульс. The Plane — публичная идентичность проекта. UPDIVERSS — профессиональное расширение. LIAMKINS — долгосрочный синтез.

53. Что было усвоено до LIAMKINS

До появления LIAMKINS автор уже знал несколько существенных вещей. Песня может появиться быстро. Песня способна выжить в грубой форме. Запись способна изменить её смысл. Профессиональная студия способна расширить звук. Песня способна перемещаться между странами. Старая песня способна вернуться спустя годы.

54. Цена опыта

Поэтому архив содержит не только предметы, но и отсутствия. Отсутствующая кассета является частью истории. Недокументированная песня — частью истории.

Зрелый каталог не должен изображать себя завершённым только потому, что содержит большое количество позиций.

Полнота — это не состояние, которое можно объявить.

Это условие, к которому можно приближаться, постоянно понимая границы знания.

55. Первый большой круг замыкается

С появлением LIAMKINS первый большой круг замыка-

ется.

Автор, который когда-то написал англоязычную песню в Восточном Казахстане, теперь обладает опытом, необходимым для того, чтобы перенести англоязычный материал в профессиональный и всё более международный проект.

Частная ранняя песня стала частью публичной линии преемственности. The Plane стал историей. UPDIVERSS стал историей.

Они продолжают существовать внутри настоящего — в названиях, песнях, методах, записях, памяти, архиве и, наконец, в самой монографии.

Поэтому история LIAMKINS не начинается в тот момент, когда впервые появляется слово LIAMKINS.

LIAMKINS — имя проекта, который в итоге унаследовал дорогу.

ГЛАВА 3

THE PLANE: ПЕРВЫЙ КОНТУР АВТОРСКОГО ПРОЕКТА

1. Когда песне становится тесно в одиночестве

Между написанием песен и возникновением музыкального проекта существует существенная разница. Песня может годами оставаться частным процессом: появиться, сохраниться на кассете, исчезнуть из повседневного внимания и вернуться спустя долгое время в иной аранжировке. Ей не обязательно иметь название проекта, фиксированный состав и сценическую биографию. Проект устроен иначе. Ему требуется пространство, в котором отдельные произведения начинают восприниматься как части одного движения — имя, форма присутствия, исполнение, связь между песнями, возможность быть услышанным не только автором. The Plane занимает именно эту пограничную территорию. Музыка к моменту появления имени уже существует. Поэтому имя не является источником песен: оно возникает позже — как форма, позволяющая накопленному материалу выйти из частной сферы. В этом заключается историческая важность The Plane. Это не начало творчества и не окончательный ре-

зультат. Это момент, когда внутреннее авторское пространство впервые приобретает очертания самостоятельного музыкального проекта.

2. Имя как граница

Название The Plane следует понимать не как позднейший ярлык, который удобно снять с истории ради спрямления рассказа. Оно обозначает самостоятельный этап. До него отдельные песни были связаны прежде всего общим авторством. После появления имени возникает возможность воспринимать их как репертуар некоторого целого — даже если организационная форма ещё не обладала той устойчивостью, которая придёт позднее. Здесь впервые проступает принцип, который затем неоднократно проявится в LIAMKINS: структура складывается вокруг уже существующей музыки, а не музыка создаётся ради заранее установленной структуры. Альбомы, студийные циклы, составы и способы каталогизации будут ответом на накопление материала. The Plane — ранний и особенно наглядный пример этого порядка вещей.

3. Москва и переход в публичное пространство

The Plane связан с Москвой и с тем периодом, когда авторский материал впервые выходит в клубную и концертную жизнь. Публичное пространство меняет условия существования песни. Появляются зал, чужой слух, необходимость выстроить вечер, а не одну удачную вещь. Москва здесь — не декорация биографии, а рабочая среда, в которой проект

учится быть слышимым. Именно в этой среде имя перестаёт быть словом на бумаге и становится обозначением того, что можно прийти и услышать.

4. Один автор — ощущение группы

При всём авторском центре The Plane звучал и воспринимался как группа. Это обстоятельство важнее, чем может показаться. Авторский проект не обязан маскироваться под «бэнд навсегда», но на ранней стадии ощущение совместной игры — гитара и голос, бас и второй вокал, ударные — создаёт сценическую плотность, без которой имя остаётся декларацией. Позже составы будут меняться; привычка работать с людьми, а не только с домашней записью, берёт начало именно здесь. The Plane впервые ставит автора в положение, когда песня должна устоять не только в комнате, но и между музыкантами на сцене.

5. One Diamond: ранняя вещь и особая траектория

One Diamond занимает в ранней истории особое место. По авторскому свидетельству, её происхождение относится примерно к 1996—1997 годам; в качестве возможного места ранней фиксации рассматривается район Восточного Казахстана. Песня существует задолго до имени The Plane. И при этом — факт, который необходимо держать отдельно от сценической биографии проекта, — One Diamond не исполнялась ни The Plane, ни UPDIVERSS. Её публичная жизнь пошла иным путём: не через сет-лист, а через внешний редакционный отбор. Это делает композицию удобным примером

того, как в каталоге Лямкина сосуществуют разные маршруты одной и той же авторской линии.

6. NME: Demo Hell и сборник 2002 года

Публичная история One Diamond связана с российским изданием New Musical Express. Сначала — появление в рубрике Demo Hell, где редакция брала на себя риск услышать неизвестный материал. Затем, в 2002 году, — выход песни на CD-сборнике NME. Это не авторский рассказ о самом себе и не промо-текст. Это внешняя точка зрения, зафиксированная в конкретный исторический момент. NME не знает всего репертуара The Plane и не заменяет личный архив, но делает нечто принципиально важное: показывает, что ранняя вещь была услышана за пределами непосредственного окружения. Demo Hell и сборник 2002-го образуют один связный эпизод. Дальнейшие возвращения One Diamond в каталоге LIAMKINS — уже другой статус; здесь важно зафиксировать первого внешнего свидетеля.

7. Архитектуры ещё нет

В период The Plane ещё нет той архитектуры, которая позднее будет различать альбомные циклы, Recording Books, мобильную студию и двуязычный каталог. Нет развёрнутой системы версий и нет привычки мыслить релиз как узел в большой сети. Есть имя, есть люди, есть репертуар, есть залы. Архитектура начнёт нарастать позже — как ответ на объём. The Plane существует в зоне, где всё ещё решается на уровне непосредственного действия: сыграть, доехать, удер-

жать вечер. Эта «нехватка системы» не есть недостаток периода. Это его историческое условие. Именно поэтому последующее появление системности в LIAMKINS выглядит не как внезапная бюрократия, а как вынужденное взросление метода. Кто меряет The Plane поздней таблицей релизов, рискует не увидеть главного: здесь метод ещё дышит полной грудью интуиции и уже умеет отвечать залу.

8. Трио: исходный рабочий контур

Первоначально The Plane — трио. Юрий Лямкин: гитары, вокал. Сергей Этцель: бас, вокал. Олег Лужецкий: ударные. Три человека достаточно, чтобы песня перестала быть «голосом под гитару» и стала сценическим событием. Бас и второй вокал Этцеля задают плотность; ударные Лужецкого держат вечер. Это не заготовка «под будущий настоящий бэнд». Это уже рабочий состав, на котором держится имя и на котором обкатывается репертуар.

9. Сергей Этцель: две роли сразу

Этцеля нельзя свести к строке в составе. Он участник игры и одновременно человек, который тянет организационную сторону — московские и выездные концерты, логистику, позже инициативу расширения пространства проекта. В связке с Лямкиным это сочетание «музыкант плюс организатор» делает его фигурой особого веса для всего первого контура. Песенный центр остаётся за автором; условия, в которых этот центр может существовать публично, во многом создаёт Этцель. Позднейшая история UPDIVERSS развер-

нёт эту роль подробнее; в главе о The Plane достаточно зафиксировать, что она уже действовала.

10. Смена за барабанами: Олег Кучеренко

Лужецкого сменяет Олег Кучеренко. Ударная партия — нерв любого живого состава; смена барабанщика всегда слышна, даже когда названия песен те же. С Кучеренко The Plane продолжает концертную линию уже в иной ритмической конфигурации. Для истории метода это ранний урок: оболочка может меняться, репертуарный каркас — держаться.

11. Квартет 2002—2003 и Владимир Романов

С поддержкой Владимира Романова состав становится квартетом (2002—2003). Романов приносит вторую гитарную краску и ощущение более полного рок-состава на сцене. Его значение в ранней истории шире одной партии: позже он вернётся в орбиту проектов альтернативными миксами и технической дружбой, но впервые входит в поле именно здесь. Квартет — один из самых плотных концертных обликов The Plane. Он показывает, что проект умел на время собрать «полную» сценическую форму, не превращаясь при этом в фиксированную группу с пожизненным договором.

12. Репертуар, который держал вечера

Опорные концертные номера The Plane — конкретный список, которым жили вечера: Wasp in a Jar, Treasure, No Rock No Roll, Summer Rain, No One Can Play, Easy, Smiling Angel, Cynic, Drive, The Wounded Land, Rolling Still и другие.

Это не абстрактный «английский материал», а программа, способная заполнить сет. Easy и Smiling Angel позднее окажутся на немецкой записи уже под другим проектным именем — с той же песенной кровью. The Wounded Land вернётся ещё раз в эпоху LIAMKINS. Репертуар оказывается прочнее вывески: имена проектов меняются, вещи продолжают звучать.

13. One Diamond на сцене не было

Ещё раз, потому что путаница живуча и соблазнительна. One Diamond — важная ранняя композиция и важный внешний документ через NME, но концертным номером The Plane и UPDIVERSS она не была. Публичная жизнь песни и сценическая жизнь проекта — параллельные линии, пересекающиеся в авторстве, а не в сет-листе. Честная история это различает. Иначе легко выстроить ложную непрерывность «от Demo Hell прямо к залу», которой не было.

14. Публичность меняет песню

Как только песня выходит на сцену, она перестаёт быть только тем, чем была в комнате. Меняется темп, дыхание, длина инструментальных связок, иногда — порядок смысловых акцентов внутри куплета. Публичность не обязательно улучшает вещь и не обязательно её портит: она ставит её в условие чужого времени. Слушатель в зале не обязан знать, как звучало демо; он слышит то, что происходит сейчас. The Plane — первая школа этого условия. Автор, привыкший к песне как к письму и к домашней фиксации, впервые вынуж-

ден слышать её как событие вечера — с риском срыва и с возможностью неожиданной точности. Этот опыт потом отзовётся в отказе стерилизовать живое исполнение и в уважении к состоянию, пойманному в конкретный момент. Публичность, таким образом, не есть «промо». Это изменение онтологии песни: из объекта личного труда она становится объектом совместного времени.

15. Что давала сцена сверх записи

Сцена учит тому, чего не даёт магнитофон: держать внимание зала, выстраивать порядок номеров, переживать срыв и удачу в одном дыхании. Для независимого автора это другой жанр ответственности. The Plane впервые ставит эту ответственность в центр повседневной работы — не как теорию, а как практику московских и выездных вечеров.

16. Москва как полигон

Московские клубы — полигон, где имя проверяется на слух случайного и неслучайного слушателя. Здесь отрабатывается связка Лямкин — Этцель: кто ведёт песню, кто держит низ, как сходятся два вокала. Без этой московской школы последующее расширение географии было бы прыжком без разбега. Москва в истории The Plane — не «столичный статус», а место, где проект научился быть проектом.

17. Выезды и привычка к дороге

Ещё внутри периода The Plane проект учится выезжать. Другой зал, другая акустика, другой быт — всё это входит в навык. Позже, уже под именем UPDIVERSS, маршруты

расширятся до Белгорода, Воронежа, Одессы, Волгограда; несколько белгородских поездок будут связаны с Hamilton's Pub. Но сама мышца «собраться и поехать» начинает работать раньше. The Plane закладывает дорожную этику независимого состава.

18. Линц, лето 2005: трио на фестивале

Летом 2005 года — фестиваль в австрийском Линце. Группа играет как трио; Кучеренко, который в иной конфигурации сезона оказывался вне одной из линий работы, здесь на сцене. Фестивальный формат — другой тип риска: один шанс, большая площадка, нет права на «второй дубль для зала». Для The Plane это ранний опыт масштаба, отличного от клубного вечера. Подробности студийной стороны того же года принадлежат уже следующей главе; здесь важно, что концертная жизнь проекта к середине 2000-х умела пересекать границу страны.

19. От The Plane к UPDIVERSS: смена имени, не обнуление

Когда появляется UPDIVERSS, это не уничтожение накопленного. Меняется оболочка и горизонт: другие афиши, другой масштаб заявки, продолжение работы с материалом, выросшим в The Plane. Этцель остаётся в связке; авторский центр — тот же. Репертуарные нити тянутся дальше. Глава о The Plane не должна пересказывать производственную историю немецкой сессии — она должна показать, что к моменту смены имени уже существовали люди, песни и навык пуб-

личной игры, без которых следующее имя было бы пустым.

20. 2006: Игорь Бурлаков

В 2006 году в составе UPDIVERSS на барабанах — Игорь Бурлаков («Zorge»). Он присутствует на концертных и промо-постерах 2007 года, которые войдут в иллюстрированное приложение монографии. Смена ударных снова слышна: другой характер доли, другая сценическая физика. Для сквозной истории метода это продолжение урока The Plane — состав есть переменная.

21. Ближе к 2009-му: Александр Кузнецов и география

Ближе к 2009 году на барабанах появляется Александр Кузнецов. Это сезон неоднократных поездок: Белгород, Воронеж, Одесса, Волгоград. Hamilton's Pub в Белгороде — не случайная точка, а среда, где англоязычный материал встречается с публикой, привычной к live-формату. Выступление на «Нашествии» летом 2009-го входит в тот же ряд расширения масштаба. Всё это уже формально лежит на территории UPDIVERSS, но корнями уходит в дорожный и сценический навык, сформированный The Plane.

22. Что The Plane передаёт дальше

The Plane передаёт следующему этапу не логотип, а мышцы. Песенный корпус, обкатанный на сцене. Привычку менять состав, не теряя центра. Связку с Этцелем как с человеком, способным создавать условия публичного существования. Опыт двух вокалов. Дорожную этику. Первый вкус

внешнего слуха — через NME, без иллюзии, будто внешний слух заменяет собственный. И главное — доказательство, что вокруг авторских песен можно построить публичную идентичность, не дожидаясь готового индустрийного аппарата. Поздний каталог LIAMKINS развернёт эти мышцы до другого масштаба: сотен произведений, собственной студийной инфраструктуры, двуязычия, архивной дисциплины. Но разворот был бы немотивирован, если бы первый контур не показал, что движение возможно. The Plane создаёт минимальную культурную территорию — имя, репертуар, круг людей, маршруты — и тем самым даёт последующим именам не пустой лист, а уже начатую фразу.

23. Собственная культурная территория

Говорить о «культурной территории» применительно к независимому проекту начала 2000-х легко впасть в пафос. Тем не менее The Plane действительно создаёт минимальную территорию: своё имя, свой репертуар, свой круг людей, свои залы. Это ещё не империя каталога и не система студий. Но это уже не чистый лист. На этой территории автор впервые отвечает не только за написанную вещь, но и за то, как она существует между людьми.

24. Художественный метод в зародыше

Метод, который позднее станет узнаваемым в LIAMKINS, здесь ещё не сформулирован и не оснащён инфраструктурой. Но отдельные его черты уже различимы для внимательного слуха. Песня первичнее вывески: сменится имя — ве-

щи останутся. Живое исполнение не стыдится быть живым: некуда прятаться за многодорожечной иллюзией. Английский язык — рабочая среда, а не костюм «для Запада». Состав может быть переменным, не разрушая узнаваемости вечера. Внешний документ полезен, но не становится верховным судьёй репертуара. The Plane — не демонстрация метода и не его манифест. Это черновая обкатка, в которой метод ещё не знает, что он метод, и тем свободнее пробует силы.

25. От публичной идентичности к авторскому проекту

Публичная идентичность The Plane — имя на афише, состав на сцене, репертуар вечера — ещё не равна тому, что позднее будет названо author-driven project. Но переход уже намечен. Автор остаётся центром даже тогда, когда вокруг него собираются музыканты. Песни не становятся «коллективным творчеством» оттого, что их играют вчетвером. Это различение, едва обозначившись в The Plane, потом станет конституцией LIAMKINS: сотрудничество в исполнении не отменяет авторства в сочинении.

26. Между интуицией и системой

The Plane живёт ближе к интуиции, чем к системе. Решения о составе, о поездке, о порядке песен в сете принимаются в логике непосредственной необходимости, а не в логике каталожной стратегии на годы вперёд. Система появится позже — когда объём материала заставит внешнюю память, отбор и различение версий. Но интуиция периода The Plane не

есть хаос и не есть романтический отказ от ответственности. Это слух, который отвечает залу и партнёрам, ещё не обязанный отчитываться перед собственной дискографией. Поздняя системность LIAMKINS будет сильна ровно настолько, насколько сохранит связь с этим слухом. Если система начнёт диктовать «надо выпустить», не спрашивая состояния, она предаст именно тот урок, который The Plane успел преподать: сначала — живое наличие песни и людей, способных её сыграть.

27. Первый большой переход

Первый большой переход — не смена одного слова на афише. Это переход от песен, существующих почти исключительно внутри авторской работы, к песням, которые обязаны устоять в публичном времени. The Plane осуществляет этот переход. После него возврат к чистой приватности уже невозможен в прежнем виде: появился опыт зала, чужого слуха, совместной игры. Даже когда проектное имя изменится, опыт останется.

28. Переход через первый порог

Порог состоит в том, что автор впервые соглашается на условия, которых не диктовал сам целиком: расписание площадки, характер барабанщика, реакция зала, необходимость довезти инструмент и собрать состав в одном городе. Согласие не есть капитуляция. Это вход в пространство, где песня проверяется реальностью — иногда жёстко, иногда неожиданно щедро. The Plane — имя этого первого порога. После

него возврат к чистой приватности уже невозможен в прежнем виде: появился опыт совместной игры и чужого времени. Всё последующее — расширение пространства, студийные предприятия иных лет, каталог — будет проходить следующие пороги. Но логика проверки песни миром уже запущена. И именно поэтому первый контур нельзя вычеркнуть как «просто название до настоящего проекта».

29. The Plane остаётся внутри настоящего

The Plane не остаётся в прошлом как музейный экспонат, к которому ходят с экскурсией. Он остаётся внутри настоящего каталога — в песнях, которые продолжают звучать под разными именами проектов; в людях, которые возвращаются в иных ролях; в возвращении самого слова The Plane в релизе 2025 года; в том, как метод до сих пор предпочитает живое стерильному, а песенный центр — фиксированному «бэнду навсегда». Настоящее LIAMKINS содержит The Plane не как цитату для буклета, а как слой слуха и опыта. Снять этот слой — значит сделать позднюю историю тоньше, чем она есть, и приписать зрелому каталогу рождение из пустоты.

30. Романов как сквозная нить

Владимир Романов в главе о The Plane важен не только как гитарист квартета. Он обозначает тип присутствия, который будет характерен для всей длинной истории: человек входит в проект на одном этапе, оставляет след в звуке и отношениях, затем может вернуться в иной роли. Ранний кон-

церт, поздний микс, техническая дружба — разные формы одной орбиты. The Plane впервые эту орбиту открывает.

31. Два вокала как тембр периода

Связка вокалов Лямкин — Этцель — отдельный тембр The Plane. Второй голос не служит украшением «для красоты»; он часть аранжировочного мышления на сцене. Когда составы позднее изменятся, опыт двухголосия останется в слухе автора как возможность, однажды уже реализованная.

32. Песни, пережившие имя

Easy, Smiling Angel, The Wounded Land, Treasure, Rolling Still — вещи, способные жить после смены вывески. В этом проявляется сила первого контура: он успел наполнить имя содержанием, достаточно плотным, чтобы содержание уцелело без имени. Поздний каталог пользуется этим наследством каждый раз, когда возвращается к раннему материалу.

33. NME и границы внешнего взгляда

Внешний взгляд NME ценен именно как внешний. Он не обязан понимать внутреннюю иерархию репертуара и не обязан знать, что One Diamond не игралась на концертах The Plane. Его задача — зафиксировать, что нечто было услышано. Монография использует этот факт, не превращая редакционный выбор в верховный суд над всем периодом.

34. Неполнота раннего архива

Ранний период документирован фрагментарнее, чем сезоны MMS или LMS. Тем важнее якоря: NME, постеры, афи-

ши, авторская память о составах и маршрутах. Где документа не хватает, реконструкция должна объявлять свою меру уверенности. The Plane в этом смысле учит осторожности не меньше, чем смелости.

35. Почему нельзя сказать «ранний LIAMKINS»

Сводить The Plane к «раннему LIAMKINS» удобно для краткой справки и неверно для истории. У проекта было своё имя, свои составы, свой репертуарный каркас, свой организаторский контур. Преемственность существует на уровне автора и песен, а не на уровне тождества бренда. Уважение к периоду начинается с отказа его переименовать задним числом.

36. Первый опыт продолжительности

The Plane впервые показывает, что публичная авторская работа может длиться годами, переживая смены барабанщиков и залов. Продолжительность — навык. Позднее каталог развернёт его до сотен произведений; мышца начинает работать здесь. Без этого опыта «длинная дистанция» LIAMKINS выглядела бы необъяснимым скачком.

37. Состав как непостоянная величина

Уже в The Plane состав не священная константа. Трио, квартет, фестивальное трио, затем новые ударные в следующей оболочке. Привычка менять оболочку, сохраняя песенный центр, — прямая дорога к модели author-driven project. Группа «навсегда» не является судьбой этого материала. Судьба материала — в песнях и в решении автора их про-

должать.

38. Концерт против соблазна фонограммы

Ранний проект вынужден быть живым: прятаться почти не за что. Это закладывает этику, которая позже отзовётся в отказе вычищать ритм до стерильной сетки и в принципе сохранять состояние, пойманное в конкретный момент. Живое как норма — один из главных уроков The Plane, хотя сам период ещё не формулирует его как принцип.

39. Организационный риск как часть истории

Поездки, смены состава, фестивальные заявки, необходимость собрать людей в одном месте в одно время — это не «закулисье мимо искусства». Это условия, при которых искусство вообще становится слышимым. The Plane включает организационный риск в ткань своей биографии. Поздние главы покажут, как этот риск принимает другие формы; здесь он впервые становится привычным.

40. Озарение: имя — контейнер, не содержимое

The Plane научил тому, что потом спасёт длинную историю от судьбы «группы, которая распалась»: содержимое — песни и возникающий метод; имя — контейнер. Контейнер можно сменить. Содержимое — нет, если оно настоящее. Вся последующая смена вывесок опирается на этот урок, даже когда он не проговаривается вслух.

41. Озарение: внешний слух полезен, пока не подменяет свой

NME услышал One Diamond — и это важно. Но One

Diamond не стала концертным стержнем The Plane, потому что у проекта был собственный сет-лист и собственная иерархия вечера. Внешний отбор и внутренний репертуар живут по разным законам. Путать их — терять вкус. The Plane, сам того не формулируя, уже держит эту границу.

42. Озарение: логистика входит в поэтику

Кто играл в квартете, кто доехал до Линца, кто стоит на постере 2007 года — не сплетни для сноски. Это поэтика реального независимого проекта. Песня существует в мире, где бывают сорванные возможности и собранные составы. The Plane показывает этот мир без романтической дымки и без жалобы.

43. Место в череде проектов

The Plane — первый публичный контур. UPDIVERSS — расширение пространства действия. LIAMKINS — длинный author-driven метод с каталогом. Вычеркнуть первое звено — сделать второе и третье менее понятными. Оставить только ностальгию по «первой группе» — не увидеть, что уже тогда работала логика песни сильнее логики бренда.

44. Не предыстория

The Plane не нуждается в статусе предыстории, как черновик не нуждается в извинениях перед чистовиком. У него свои залы, свои составы, свой NME-след, свой репертуарный каркас. Он сам есть история. Глава о нём потому и пишется не как пролог к «настоящему», а как рассказ о законном этапе.

45. Что остаётся, когда имя уходит

Остаются песни. Остаются люди — Этцель, Романов, линии ударных. Остаётся навык ездить и играть. Остаётся урок переменного состава. Остаётся память о том, что публичность однажды уже была достигнута своими силами. Когда имя The Plane уступает место следующим, это содержание не обнуляется.

46. Связь с поздним каталогом без натяжки

Когда в 2025 году имя The Plane снова появляется в релизе Liamkins, это не косплей и не маркетинговая археология. Это возвращение контейнера к содержимому, которое никуда не делось. Глава о первом контуре как раз объясняет, почему такое возвращение возможно и почему оно не требует оправданий.

47. Практический итог периода

К тому моменту, когда The Plane как рабочая вывеска растворяется в следующей форме, на руках есть: обкатанный английский репертуар, опыт трио и квартета, выезды и фестивальный жест, внешняя публикация One Diamond через NME, связка с Этцелем, след Романова, привычка к живому вечеру. Это не «потенциал на будущее». Это нажитое. Следующие главы будут надстраивать над этим производственный и каталожный масштаб — но надстраивать есть над чем.

48. Слог эпохи

Слог The Plane — английские песни на московской и вы-

ездной сцене, живые барабаны, два вокала, готовность к дороге. Без глянца индустрии и без позы подполья ради подполья. Рабочий слог. Из него вырастут и клубные сезоны, и более крупные студийные предприятия — уже под другими именами, с той же кровью песен.

49. Интуиция, которая не стыдится себя

Позже система учёта и отбора станет необходимостью. В The Plane ещё можно жить интуицией вечера и репертуара. Эта интуиция не есть безответственность: она отвечает залу и партнёрам. Но она ещё не отвечает таблице релизов. Сохранить уважение к этой стадии — значит не мерить ранний проект поздними критериями объёма.

50. Публичная идентичность как обязательство

Имя на афише создаёт обязательство. Нужно появиться, нужно сыграть, нужно быть узнаваемым хотя бы в пределах своего маршрута. The Plane принимает это обязательство. В этом принятии — первый шаг от частного сочинительства к публичному авторскому существованию.

51. Ткань под репортажем

Если оставить только список составов и площадок, глава станет хроникой. Если оставить только рассуждения о пороге и контейнере — станет схемой. Ткань The Plane возникает там, где факт состава встречается с вопросом, зачем этот состав был нужен песне, а факт NME — с вопросом, что внешний слух меняет и чего он не отменяет. Репортаж и обобщение здесь не враги, а два края одной ткани.

52. Первый контур как начало движения

Контур потому и называется первым, что за ним следуют другие. Но «первый» не значит «черновой в уничижительном смысле». Значит — тот, без которого линия движения не имела бы начала в публичном поле. The Plane это начало обозначает.

53. История без стирания различий

Различия между The Plane, UPDIVERSS и LIAMKINS не следует стирать ради красивой линии прогресса. У каждого этапа своя задача. Задача The Plane — собрать песни в публичное имя и проверить их сценой. С этой задачей период справляется. Остальное — уже следующие задачи, для следующих глав.

54. Мера рассказа о первом контуре

Рассказ о The Plane легко срывается либо в перечень имён и площадок, либо в общие слова о «становлении». Мера — держать оба края: достаточно факта, чтобы период был опознаваем, и достаточно смысла, чтобы факт не остался канцелярией. Эта глава пыталась держаться середины — в том числе затем, чтобы соседние главы могли говорить о расширении пространства и о студийных предприятиях, не повторяя сказанного здесь.

55. Слушатель, которого ещё нет в большом числе

В период The Plane нет той слушательской массы, которую позже могут дать платформы и радиоэфиры. Есть зал кон-

кретного вечера. Эта малость не есть провал. Она заставляет проект быть точным здесь и сейчас. Большой каталог потом научится жить и с отсутствующим слушателем — через запись и архив. Но школа присутствующего зала проходится впервые на этом контуре.

56. Автор после первого контура

После The Plane автор уже не только тот, кто пишет и дома фиксирует. Он знает цену совместного вечера, цену смены состава, цену имени на афише. Это знание нельзя снять, как костюм. Оно входит в последующие решения — кого звать, куда ехать, что оставлять в сете, когда менять вывеску. LIAMKINS унаследует это знание вместе с песнями.

57. Итог главы

The Plane занимает особое место в авторской истории, потому что именно здесь песня впервые начинает жить внутри самостоятельной публичной идентичности. Имя появляется после музыки. Проект — после накопления материала. Публичный след — после частного опыта. One Diamond особенно ясно показывает двойную оптику: ранняя композиция, связанная памятью с 1996—97 годами и Восточным Казахстаном, получает внешний документ через Demo Hell и CD NME 2002 года — и при этом не входит в концертный сет The Plane и UPDIVERSS. Практическая история составов — от трио Лямкин — Этцель — Лужецкий к квартету с Кучеренко и Романовым, к фестивальному трио в Линце, к последующим ударным линиям и выездам вплоть до

Hamilton's Pub и «Нашествия» — превращает имя в биографию. Архитектуры большого каталога ещё нет; между интуицией и системой период выбирает интуицию, уже способную к публичному обязательству. The Plane передаёт дальше мышцы, а не логотип: переменный состав при устойчивом центре, дорожную этику, связку с людьми, которые создают условия, репертуар, переживший вывеску, первый опыт внешнего слуха без подчинения ему. Поэтому он не «первая ступенька к более важному». Он сам — важный этап. Отдельные песни собираются вокруг имени; имя становится проектом; проект получает публичную жизнь; автор впервые оказывается в пространстве, которое уже нельзя свести только к акту написания песни. Это и есть первый контур авторского проекта. Дальше история продолжится — через расширение пространства и через другие имена. Но уже не с нуля.

ГЛАВА 4

UPDRIVERSS: РАСШИРЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

1. Новое имя как следствие движения

Переход от The Plane к UPDIVERSS был не простым переименованием и не попыткой начать историю заново. За новым названием уже стоял накопленный опыт: написанные песни, концертная практика, первые публикации, работа с музыкантами и постепенное понимание того, что авторскому материалу становится тесно внутри первоначальной формы существования.

The Plane был первым публичным контуром этого движения. UPDIVERSS возник тогда, когда музыкальное пространство стало шире самого первоначального замысла. В нём появились новые участники, более определённая сценическая конфигурация, студийная работа другого масштаба и возможность вывести песни за пределы московского клубного контекста.

При этом смена названия не означала смены автора. Она обозначила следующий этап его профессионального и художественного развития.

2. От индивидуального импульса к группе

На раннем этапе The Plane мог существовать практически как продолжение одного человека: песни создавались автором, музыкальный материал собирался вокруг его представления о звучании, а многослойность исполнения позволяла одному музыканту мысленно занимать пространство целого ансамбля.

UPDIVERSS потребовал другого устройства. Здесь авторский материал уже должен был взаимодействовать с отдельными исполнителями, их партиями, характером ритмической основы и общей сценической энергией. Это меняло не происхождение песен, а способ их существования.

Такой переход важен для понимания последующей истории. Юрий Лямкин не переставал быть songwriter'ом, когда вокруг его песен появлялась группа. Напротив, именно работа с коллективной формой позволяла проверить, насколько песня сохраняет себя, когда перестаёт быть только авторским замыслом и становится совместным музыкальным событием.

3. Состав UPDIVERSS

В материалах, связанных с выпуском I Am Happy With My Jacket, UPDIVERSS представлен как трио: George — Yury Lyamkin, вокал и гитары; Fridrich — Sergey Ettsel, вокал и бас-гитара; Medved — Alexander Kuznetsov, ударные. Эти сведения зафиксированы в промоматериалах MCDP International и других внешних биографических источниках.

Само устройство состава показывает, насколько далеко проект ушёл от первоначальной модели The Plane. Вокал, бас, ударные и гитара образовывали уже не мысленную группу внутри одной авторской записи, а реальную исполнительскую систему.

Однако для авторской истории принципиально сохранить различие между составом проекта и авторством материала. Наличие нескольких музыкантов не превращало песни в коллективное сочинение. В тех случаях, где документально подтверждается авторство Юрия Лямкина, оно должно оставаться отделённым от сведений об исполнителях, продюсерах и студийной работе.

4. Музыкальный материал не начинается с названия

UPDIVERSS нельзя рассматривать как момент рождения новых песен из ничего. Значительная часть его значения состоит в том, что уже существующий авторский материал получил возможность войти в более крупную производственную среду.

Это особенно заметно по дальнейшей истории песен. Отдельные композиции существуют в разных периодах каталога, в разных аранжировках и под разными названиями проектов. Поэтому позднее цифровое присутствие той или иной песни само по себе ещё не доказывает дату её возникновения.

Для авторизованной монографии эта граница особенно

важна. Авторская память может точно сохранять внутреннюю историю песни, тогда как внешняя дискография часто фиксирует только конкретную запись, выпуск или переиздание. Эти два уровня нельзя механически подменять друг другом.

5. Европейское направление

Если The Plane был связан прежде всего с московской музыкальной средой и первыми публикациями, то UPDIVERSS существенно расширил географию профессионального движения. Важнейшим обстоятельством стала работа в Германии, в Woodhouse Studio в Хагене.

Сведения о записи I Am Happy With My Jacket именно там и о продюсерской и микшерской работе Siggy Bemm / Dan Diamond содержатся во внешних материалах, сопровождавших выпуск проекта.

Для Лямкина это означало соприкосновение с другой производственной культурой. Песня, созданная автором из московского контекста, попадала в студийную систему, ориентированную на международный музыкальный рынок и профессиональную звукозапись.

Это было расширением не только географии, но и представления о том, где вообще может существовать авторская музыка.

6. Woodhouse Studio

Woodhouse Studio в Хагене стало для UPDIVERSS одним из наиболее заметных профессиональных пространств этого

периода. Внешние источники связывают запись I Am Happy With My Jacket с Woodhouse и продюсером Siggy Bemm, также известным как Dan Diamond.

Значение этого факта не сводится к престижу студии. В истории автора важнее другое: песни получили возможность пройти через производственный процесс, в котором участвовали не только исполнитель и его непосредственное окружение, но и профессиональная инфраструктура европейской звукозаписи.

Такой опыт впоследствии оказался частью более длинной цепи. От первых домашних и малых студийных экспериментов через The Plane и UPDIVERSS автор постепенно приходил к собственной системе записи, в которой студия переставала быть внешним миром и становилась одним из инструментов авторского метода.

7. Siggy Bemm и новая производственная среда

Работа с Siggy Bemm имела значение прежде всего как опыт взаимодействия автора с профессиональным продюсером. Продюсер не просто фиксирует уже существующее исполнение. Он входит в область решений: тембр, баланс, плотность, драматургия, форма записи и характер звукового пространства.

Для авторской музыки такая встреча всегда является испытанием. Чем сильнее внешняя производственная рука, тем важнее способность песни сохранять исходное ядро.

Позднейшая история Лямкина показывает, что этот опыт

не исчез. Он стал частью накопленной производственной памяти, которая затем позволила автору выстраивать собственные правила работы с аранжировкой, музыкантами и студией.

8. I Am Happy With My Jacket

Альбом I Am Happy With My Jacket был выпущен под именем UPDIVERSS и позднее получил устойчивое цифровое присутствие. Amazon Music указывает десять композиций и дату выпуска 16 апреля 2010 года; среди них No Rock No Roll, Treasure, Wasp in a Jar, Rolling Still, No One Can Play, Easy, Cynic, World of No, Smiling Angel и Summer Rain.

Этот список представляет важную точку фиксации авторского материала. Здесь уже виден диапазон, который позднее станет характерным для каталога Лямкина: рок-н-ролльная энергия соседствует с более мягкими песнями, непосредственная интонация — с мелодической рефлексией.

При этом не следует воспринимать эти десять песен как исчерпывающее представление о том, чем был UPDIVERSS. Альбом является документом конкретного периода и конкретной производственной формы, а не полной картиной авторского мира.

9. Песня Treasure

Особое место в истории UPDIVERSS занимает Treasure. В материалах, сопровождавших проект, песня связывается с радиоротацией и продвижением в европейской среде; отдельные промобиографии сообщают о её первом месте в Top

50 Midnight Special Blues Radio в Париже в 2009 году. Эти сведения следует рассматривать именно как внешние промоматериалы, а не как независимую статистическую проверку радиочарта.

Тем не менее сам факт появления песни в подобном международном контексте важен. Он показывает, что музыка Лямкина в этот период уже рассматривалась не только как локальный российский материал.

Для автора это был опыт первого соприкосновения с системой, в которой песня должна была самостоятельно находить своего слушателя за пределами исходной культурной среды.

10. No One Can Play

No One Can Play занимает особое положение между этапами The Plane и UPDIVERSS. В более поздних биографических источниках говорится, что песня была выбрана журналом Play для CD в 2005 году.

Это обстоятельство важно не столько само по себе, сколько в качестве промежуточного звена. Оно показывает, что авторский материал продолжал выходить в публичное пространство до появления альбома UPDIVERSS и что новая стадия не возникла мгновенно.

История проекта складывалась постепенно: отдельная песня могла получить самостоятельную жизнь, затем войти в концертную программу, а позднее оказаться частью студийной работы уже под другим названием.

11. Rolling Still: голос переходного периода

Песня Rolling Still особенно показательна для понимания внутренней интонации UPDIVERSS. В её тексте присутствуют самоирония, движение, желание попасть в пространство, где можно сделать «cool real sound», и одновременно очень личная интонация. В опубликованной текстовой версии композиция непосредственно связана с именем George / Юрия Лямкина.

Здесь важен не буквальный автобиографизм отдельных строк, а ощущение движения, которое проходит через песню. Автор одновременно наблюдает за собой и пытается выйти за пределы уже известного пространства.

UPDIVERSS оказывается не только названием группы, но и состоянием творческого перехода: между московской сценой и европейской студией, между личной песней и групповой формой, между интуитивным сочинением и профессиональной организацией материала.

12. Английский язык как рабочая территория

Английский язык в творчестве Лямкина появился задолго до UPDIVERSS. Поэтому международная ориентация проекта не была искусственно сконструирована ради выхода за границу. Она продолжала уже существующую авторскую практику.

The Plane позволил этой практике впервые выйти в публичное пространство. UPDIVERSS дал ей более широкую исполнительскую и производственную среду.

В результате английский язык перестал быть только особенностью отдельных песен. Он стал частью художественной территории проекта, в которой автор мог обращаться к международному слушателю непосредственно, не проходя через обязательный перевод.

13. Между Москвой и Европой

География UPDIVERSS не отменяла московского происхождения проекта. Напротив, европейский этап стал продолжением музыкального опыта, накопленного в Москве.

Это принципиальная особенность истории Лямкина. Его движение между странами не выглядит последовательным отказом от одного места в пользу другого. Скорее, различные пространства становились рабочими площадками одного авторского пути.

Москва давала сценический и культурный контекст. Германия — новый уровень студийного опыта. Восточный Казахстан и другие места, где возникали песни, оставались источниками непосредственных впечатлений и материала. Позднее все эти географии войдут в более широкий авторский архив.

14. Локальное и международное

UPDIVERSS существовал на границе двух музыкальных систем. С одной стороны, проект сохранял связь с российской рок-сценой и её концертной культурой. С другой — сама запись, название, язык песен и европейская студийная работа открывали международное направление.

Внешняя биография проекта прямо связывает UPDIVERSS с европейскими радиостанциями и фестивалями, включая Linz Fest в Австрии и «Нашествие» в России. Такие сведения относятся к профессионально-рекламному слою источников и не должны автоматически приниматься как исчерпывающая статистика карьеры.

Но как совокупность свидетельств они показывают расширение поля, в котором проект стремился существовать.

15. Фестивальная среда

Фестивали представляли иной тип музыкального существования по сравнению с клубом. В клубе песня вступает в непосредственный контакт с относительно компактной аудиторией. Фестиваль требует от проекта способности быть услышанным в более широком и неоднородном контексте.

Участие UPDIVERSS в подобных событиях становилось практической проверкой материала. Песня должна была работать не только в студии и не только в привычном клубном окружении.

Именно такие ситуации постепенно формировали понимание того, что авторская музыка должна обладать собственной внутренней устойчивостью: изменяется сцена, меняется аудитория, меняется акустика, но песня должна сохранять узнаваемое ядро.

16. Продюсер и автор

UPDIVERSS дал Лямкину важный опыт профессионального диалога. Работа с продюсером ставит перед автором во-

прос, который впоследствии станет центральным для всей его записи: где заканчивается необходимая производственная обработка и начинается утрата индивидуального характера песни?

На этом этапе ещё не существовало окончательной формулы ответа. Она складывалась постепенно.

Поэтому UPDIVERSS имеет значение не только как дискографическая глава. Это одна из школ, в которых автор учился различать песню как исходный материал и запись как самостоятельную художественно-производственную форму.

17. Стилизация и собственный голос

В отношении UPDIVERSS внешние описания иногда использовали широкие жанровые и сравнительные характеристики. В некоторых биографиях проект помещался в контекст рок-н-ролла и англофильской рок-традиции, а в качестве ориентиров назывались известные британские авторы и группы.

Такие сравнения могут быть полезны для внешнего описания, но недостаточны для характеристики авторского метода. Влияние и собственный голос не являются взаимоисключающими категориями.

Для Лямкина важнее было не воспроизвести готовую модель, а использовать знакомый музыкальный язык как материал для собственного сочинительства. Это различие становится особенно заметным при сравнении разных песен одного периода.

18. Разнообразие внутри одного проекта

Уже название альбома и его трек-лист показывают отсутствие жёсткой жанровой однородности. No Rock No Roll и Rolling Still несут одну энергетику; Easy и Summer Rain — другую; Treasure, Cynic и World of No добавляют иные оттенки.

Это разнообразие не обязательно означает художественную раздробленность. Напротив, для songwriter-driven проекта способность менять характер песни, не теряя авторской интонации, может быть одним из признаков устойчивого ядра.

В дальнейшем именно это качество станет важным свойством LIAMKINS: каталог будет расширяться в разные стороны, но песни будут продолжать восприниматься как части одного авторского мира.

19. Запись как проверка песни

До студии песня существует в воображении, в домашней записи, в репетиции или на сцене. Студия ставит её перед другой реальностью: теперь каждое решение становится слышимым и фиксированным.

UPDIVERSS был одним из первых этапов, на котором Лямкин столкнулся с этой реальностью в международном профессиональном пространстве.

Такой опыт имеет долгосрочное значение. Автор начинает понимать, что запись — не фотография уже готовой песни, а интерпретация её возможностей. Она может усилить

характер композиции, но может и сместить его.

20. Профессионализация без отказа от автора

Профессиональная студия сама по себе не делает музыку авторской или неавторской. Она лишь предоставляет больше инструментов.

Для Лямкина это оказалось важным уроком. Более сложная производственная среда не требовала отказа от личного характера песен. Напротив, чем больше становилось доступных возможностей, тем важнее было понимать, какие из них действительно служат композиции.

UPDIVERSS стал этапом профессионализации, но не отказа от самостоятельности.

21. Автор и исполнительская форма

В The Plane автор мог буквально физически воплощать несколько функций одновременно. UPDIVERSS сделал распределение ролей более явным.

Гитара, бас, ударные и вокал получили собственных носителей. Но авторская песня по-прежнему оставалась отправной точкой.

Это различие между автором и исполнительской формой впоследствии окажется принципиальным для определения LIAMKINS. Проект может иметь дуэтный, ансамблевый или иной состав в конкретный момент, не превращаясь от этого в обычную «группу», чья идентичность определяется коллективным составом.

22. Почему UPDIVERSS нельзя считать окончатель-

ной формой

В истории проекта UPDIVERSS оказался значительным, но переходным состоянием. Он расширил пространство, но не завершил его.

Появился международный студийный опыт, расширилась исполнительская форма, увеличилось количество профессиональных контактов, возникли новые возможности для продвижения. Однако сама авторская система ещё продолжала формироваться.

Поэтому было бы неправильно рассматривать UPDIVERSS как окончательную модель творчества Лямкина. Это была одна из наиболее важных стадий обучения тому, как авторский материал может существовать в более крупной музыкальной инфраструктуре.

23. Профессиональная инфраструктура и её пределы

Любая внешняя инфраструктура имеет собственные правила. Студия заинтересована в качестве записи, продюсер — в производственной форме, лейбл — в выпуске, радиостанция — в пригодности материала для эфира, фестиваль — в сценическом эффекте.

Автор же отвечает за другое: за смысл и внутреннюю идентичность песни.

UPDIVERSS дал возможность увидеть эти интересы в непосредственном взаимодействии. Это был ценный опыт для будущей самостоятельной работы, потому что позднее

Лямкин всё чаще стремился создавать такую систему, в которой профессиональные инструменты не подменяют авторскую волю.

24. Архив против поздней реконструкции

История UPDIVERSS особенно легко подвергается ретроспективному упрощению. Позднейшие описания могут соединять The Plane, UPDIVERSS и LIAMKINS в одну непрерывную биографическую линию, словно все три названия обозначали один и тот же проект.

Для настоящей монографии такая схема недостаточна.

The Plane должен оставаться The Plane. UPDIVERSS — UPDIVERSS. LIAMKINS — LIAMKINS. Между ними существует авторская преемственность, но исторические формы различаются.

Именно эта осторожность позволяет увидеть не только то, что сохранилось, но и то, что изменилось.

25. Что осталось неизменным

При всех переменах UPDIVERSS сохранял несколько основных характеристик авторской работы Лямкина: центральность песни, внимание к мелодии, английский язык значительной части материала, гитарную основу и стремление соединять личную интонацию с доступной музыкальной формой.

Позднее производственные средства изменятся. Изменятся студии, составы, способы записи, носители и способы распространения.

Но именно в UPDIVERSS становится хорошо заметно, что техническая и организационная оболочка может меняться быстрее, чем авторское ядро.

26. Что изменилось

Изменения были не менее существенными. Автор получил опыт работы в профессиональной европейской студии, взаимодействия с продюсером международного уровня, более организованной групповой записи и продвижения через внешние музыкальные каналы.

Это был переход от ситуации, в которой автор преимущественно создаёт и исполняет материал, к ситуации, где необходимо также понимать его производство, упаковку и движение между профессиональными средами.

Позднее эта компетенция станет одним из оснований самостоятельной системы LIAMKINS.

27. Альбом как документ времени

Сегодня I Am Happy With My Jacket можно слушать как отдельный альбом, но для истории автора он представляет собой ещё и документ определённого состояния.

В нём слышна эпоха, конкретный состав, конкретная продюсерская среда и конкретная форма музыкального языка. Поэтому оценивать запись только через призму последующих достижений было бы неправильно.

Её ценность именно в исторической конкретности. UPDIVERSS показывает Лямкина в момент, когда автор уже вышел из первоначального пространства, но ещё только

учится управлять значительно более широким музыкальным полем.

28. От The Plane к UPDIVERSS — не разрыв

Внутренняя последовательность этих двух этапов хорошо видна, если отказаться от формальной привязки к названиям.

The Plane обозначил первое публичное существование авторского проекта. UPDIVERSS расширил его исполнительские, студийные и географические возможности.

Поэтому между ними нет разрыва, но есть переход. Первый этап связан с обнаружением формы существования, второй — с расширением её возможностей.

Так постепенно складывается траектория, которая позднее приведёт к LIAMKINS.

29. Название как рабочий инструмент

Смена The Plane на UPDIVERSS также показывает, что название проекта в разные периоды выполняло практическую функцию. Оно должно было обозначать конкретную музыкальную конфигурацию, быть узнаваемым и отличать новый этап от предыдущего.

Но название никогда не было источником самой музыки.

Песни существовали до имени, продолжали жить после изменения названия и могли позднее возвращаться в новом контексте. Поэтому в авторской истории название следует рассматривать как историческую оболочку определённого периода, а не как единственный носитель идентичности.

30. Возвращение старого материала в новом времени

Одним из характерных свойств каталога Лямкина позднее станет возвращение к ранее созданным песням. Это касается и названий, и музыкальных образов, и отдельных композиций.

В этом контексте особенно интересно, что The Plane позднее вновь появляется уже как название композиции LIAMKINS. Современные цифровые каталоги фиксируют эту песню среди материалов проекта, в том числе на альбоме No Ford In Love и в отдельном выпуске 2025 года.

Такое возвращение не отменяет исторического существования первоначального The Plane. Напротив, оно показывает, как прошлый опыт может становиться частью нового авторского языка.

31. UPDIVERSS как школа масштаба

Если The Plane был школой первого публичного существования, то UPDIVERSS стал школой масштаба.

Автор получил возможность увидеть собственные песни в более крупном пространстве — с группой, профессиональным продюсером, европейской студией, физическим и цифровым выпуском, продвижением на радио и фестивальной практикой.

Такой опыт невозможно заменить теоретическим знанием. Он формирует практическое понимание того, что происходит с песней после того, как она покидает пространство

автора.

32. Международный опыт без потери исходной точки

Работа в Германии не означала превращения Лямкина в европейского артиста в буквальном организационном смысле. Его исходной точкой оставалась Москва, а авторская биография продолжала развиваться в нескольких географических средах.

Важнее другое: международный опыт перестал быть абстрактной перспективой. Он стал частью реального профессионального прошлого.

Для понимания последующей самостоятельности LIAMKINS.

33. Сергей Этцель: второе имя первого проекта

В истории The Plane Сергей Этцель занимал положение, которое невозможно свести к роли бас-гитариста и вокалиста. Он был участником музыкального состава, но одновременно выполнял функции менеджера проекта и фактически занимался его организационной стороной.

Именно это сочетание — музыкант и организатор — делает его фигурой особого значения для перехода от The Plane к UPDIVERSS. Если Юрий Лямкин был центральным автором песенного материала, то Этцель помогал создавать условия, в которых этот материал мог существовать публично: на московской сцене, в клубах других городов, на выездных выступлениях и позднее — уже в зарубежной студии.

Внешний материал MCDP International прямо называет Yury Lyamkin и Sergey Ettsel основателями и songwriters проекта, связывая их имена с ранней историей The Plane и последующим развитием UPDIVERSS.

34. Менеджмент как условие публичного существования

Роль Этцеля в организации концертной деятельности почти невидима в трек-листе или на обложке, хотя именно она часто определяет, состоится ли концерт вообще.

В случае The Plane эта невидимая часть истории становится существенной. Этцель не просто сопровождал уже существующий проект — он помогал создавать его публичную инфраструктуру.

Поэтому его присутствие в истории нельзя отделять от музыкального материала. Песни получали возможность встречаться с аудиторией благодаря конкретной организационной работе. менеджмент был не внешним приложением к музыке, а одним из условий её публичного существования.

35. Авторство Сергея Этцеля в репертуаре The Plane

При этом роль Этцеля не ограничивалась организацией. Он был автором нескольких песен, входивших в концертный репертуар The Plane.

Это существенно меняет представление о внутренней структуре проекта. The Plane уже на этом этапе не следует описывать как абсолютно монологическую форму, где существует только один автор и все остальные выполняют исклю-

чительно исполнительские функции.

Внутри проекта существовало творческое взаимодействие двух songwriter'ов. Лямкин оставался его центральной авторской фигурой, однако отдельные композиции принадлежали Этцелю. концертный репертуар The Plane включал материал, возникший из более широкого авторского пространства.

36. От концертного репертуара к немецкому альбому

Связь Этцеля с авторским материалом продолжилась и после переименования проекта. Две его песни вошли в треклист альбома I Am Happy With My Jacket, записанного в Германии на Woodhouse Studio.

Это Easy и Smiling Angel. Дискографические источники подтверждают наличие обеих композиций среди десяти треков альбома.

Авторство Этцеля оказалось зафиксировано не только в живом репертуаре The Plane, где часть материала могла существовать преимущественно в концертной практике, но и в международной студийной записи UPDIVERSS.

Для истории проекта это важная линия преемственности: человек, который участвовал в создании и организации The Plane, вошёл в следующий этап не только как исполнитель и менеджер, но и как автор двух песен официально выпущенного альбома.

37. Easy и Smiling Angel

Две композиции Этцеля занимают в альбоме особое положение именно благодаря своему происхождению. Они не были случайными добавлениями к материалу UPDIVERSS: за ними стояла предшествующая история совместной работы.

Easy и Smiling Angel тем самым фиксируют присутствие Этцеля внутри авторского поля проекта уже на уровне студийного релиза. Альбом объединяет песни разных авторских источников, но существует как единая запись одного периода.

Дискографическая фиксация особенно важна здесь потому, что позволяет отделить авторство от общей исполнительской принадлежности к группе. То, что песня записана UPDIVERSS, ещё не означает, что её автором является Юрий Лямкин. В случае Easy и Smiling Angel авторская принадлежность Сергею Этцелю должна быть сохранена отдельно и ясно.

38. Инициатива поездки в Хаген

Особая роль Этцеля проявилась в самом решении записывать альбом в Германии.

Именно Сергей Этцель был инициатором поездки в Хаген и выступал за то, чтобы запись состоялась не в Москве, а на Woodhouse Studio. Это решение имело далеко идущие последствия: оно определило студию, производственную среду, круг профессионального общения и в конечном итоге характер всей записи.

Для понимания периода важно видеть здесь не случайную географическую смену студии. За ней стояло конкретное управленческое решение человека, который одновременно был участником группы и её менеджером.

39. Поездка, оплаченная самим проектом

Поездка в Германию и сама студийная запись были профинансированы Сергеем Этцелем.

Это обстоятельство придаёт истории особую конкретность. За решением записывать альбом за пределами России стояла не абстрактная поддержка со стороны индустрии, а личная материальная ответственность участника проекта.

Такой шаг показывает степень его вовлечённости. Этцель не только предложил изменить масштаб производства — он принял на себя финансовый риск, связанный с этой идеей.

В дальнейшем профессиональная музыкальная индустрия будет предоставлять Лямкину и его проекту иные инструменты, но опыт UPDIVERSS показывает важную раннюю модель: расширение возможностей проекта иногда начиналось с личной инициативы и личных ресурсов его участников.

40. Почему Германия, а не Москва

Выбор Германии имел и художественную, и производственную мотивацию.

Москва уже была пространством концертной и музыкальной деятельности The Plane. Германия открывала возможность столкнуться с иной студийной культурой и получить

запись в среде, ориентированной на более широкий европейский профессиональный контекст.

Для Этцеля это было решение о масштабе. Для Лямкина — возможность проверить песни в новой производственной системе.

Поэтому немецкая запись стала одним из тех событий, которые изменили не только звучание конкретного альбома, но и представление участников проекта о возможностях дальнейшего движения.

41. Проблема с барабанщиком

Непосредственно перед поездкой возникла практическая проблема. Постоянный барабанщик группы Олег по личным причинам не смог отправиться в Германию.

Ситуация могла поставить под угрозу саму запись. Альбом требовал полноценной ритмической основы, а заменить человека в последний момент без подготовки было непросто.

Вместо отмены поездки группа отправилась в Хаген втроём. Именно эта вынужденная ситуация впоследствии привела к одному из наиболее характерных эпизодов всей записи.

42. Рюдигер Штирнберг

В Woodhouse Studio Сигги Бемм познакомил музыкантов с немецким сессионным барабанщиком Рюдигером Штирнбергом (Ruediger Stirnberg).

Штирнберг не входил в постоянный состав московского UPDIVERSS. Его участие было связано именно с записью альбома в Германии.

По предоставленной авторской информации, он практически с ходу, без предварительных репетиций с группой, записал барабанные партии для всех десяти композиций пластинки.

Этот эпизод важен не как курьёз студийной истории, а как свидетельство характера самой записи. Музыканту пришлось войти в уже существующий материал непосредственно в студии, быстро понять структуру песен и предложить партии, которые могли стать основой всей ритмической архитектуры альбома.

43. Десять песен — один студийный вызов

В итоге Штирнберг записал барабанные партии для всех десяти треков I Am Happy With My Jacket. Современные цифровые каталоги подтверждают состав альбома: No Rock No Roll, Treasure, Wasp in a Jar, Rolling Still, No One Can Play, Easy, Cynic, World of No, Smiling Angel и Summer Rain.

Отсутствие постоянного барабанщика не стало причиной остановки проекта. Напротив, возникла новая рабочая конфигурация: три участника UPDIVERSS и приглашённый немецкий сессионный музыкант.

Это один из тех моментов, когда производственная история непосредственно вмешивается в художественную. Решение, возникшее из практической необходимости, становится частью звучащего документа эпохи.

44. Музыкант, который вошёл в материал без подготовки

История Штирнберга особенно показательна для понимания профессионального уровня, к которому стремилась запись.

Сессионный музыкант должен был быстро ориентироваться в песнях, не имея длительного периода совместных репетиций. Такая работа требует развитого слуха, технической уверенности и способности мгновенно считывать форму композиции.

Для московских музыкантов это одновременно означало необходимость довериться профессионалу, которого они практически не знали.

В этом эпизоде видна одна из особенностей студийной работы: запись иногда возникает не из идеально подготовленного заранее процесса, а из способности музыкантов быстро реагировать на обстоятельства.

45. Siggi Bemm как человек, соединивший два пространства

В этой ситуации роль Сигги Бемма оказалась особенно заметной. Именно он познакомил группу с Штирнбергом и тем самым предложил практическое решение возникшей проблемы.

Внешние материалы подтверждают, что Bemm был продюсером и связан с Woodhouse Studio, а также что UPDIVERSS записывался и сводился там под его руководством.

Так немецкая студия стала не просто местом, где груп-

па арендовала время. Она предоставила профессиональную среду, в которой возникли новые связи и решения, недоступные участникам проекта в момент выезда из Москвы.

46. Четыре роли одной поездки

История записи в Хагене сложилась из нескольких человеческих ролей.

Сергей Этцель инициировал поездку, организовал её и профинансировал запись. Юрий Лямкин привёз авторский материал и участвовал в его исполнении. Сигги Бемм обеспечил продюсерское руководство и студийную среду. Рюдигер Штирнберг в последний момент вошёл в состав сессионной работы и записал ударные партии.

Ни одна из этих ролей не должна быть растворена в другой.

Именно их взаимодействие создало конкретную запись, которую сегодня можно рассматривать как документ определённого периода UPDIVERSS.

47. Менеджер становится инициатором производственного шага

Особенность Этцеля заключается ещё и в том, что его менеджерская деятельность привела непосредственно к художественно-производственному решению.

Обычно менеджмент понимается как сопровождение уже принятых творческих решений. Здесь произошло обратное: организационная функция стала источником нового творческого пространства.

Предложение записывать альбом в Германии означало изменение не только маршрута, но и производственной модели. Поэтому вклад Этцеля в историю UPDIVERSS следует понимать шире концертного менеджмента.

48. «Нашествие» как следующий масштаб

Выступление UPDIVERSS на фестивале «Нашествие» летом 2009 года также было связано с организационной работой Сергея Этцеля.

Фестиваль представлял собой совершенно иной масштаб публичного существования по сравнению с клубными концертами. Здесь проект оказывался перед большой аудиторией и в контексте российской рок-индустрии, значительно превосходящем привычную клубную сцену.

Для Этцеля организация такого выступления стала продолжением той же линии, которая проходила через всю его работу с The Plane: вывести музыку из ограниченного пространства и дать ей возможность встретиться с более широкой аудиторией.

49. От клубного маршрута к фестивальной сцене

Если посмотреть на работу Этцеля в длительной перспективе, возникает последовательность.

Сначала — московские клубы. Затем — поездки в другие города России и за пределы страны. После этого — инициатива зарубежной студийной записи. Параллельно — продвижение проекта в более крупных публичных форматах, включая «Нашествие».

Это уже не просто набор отдельных организационных действий. В совокупности они образуют стратегию расширения пространства, в котором может существовать авторская музыка Лямкина и его ближайших соратников.

50. Этцель и граница между двумя проектами

Особенно важно, что Сергей Этцель не исчезает в момент перехода от The Plane к UPDIVERSS.

Он проходит через эту границу вместе с автором и материалом. В The Plane он выступает как музыкант, автор отдельных песен и менеджер. В UPDIVERSS — как бас-гитарист, вокалист, songwriter и участник записи альбома.

Переход между двумя названиями оказывается не только изменением музыкальной формы. Он связан с сохранением человеческого ядра команды, хотя сама структура проекта постепенно меняется.

51. UPDIVERSS как продолжение совместной работы

Поэтому раннюю историю UPDIVERSS нельзя строить исключительно вокруг Юрия Лямкина и немецкого продюсера.

Она включает и предшествующий опыт Лямкина и Этцеля, накопленный за годы работы The Plane.

UPDIVERSS вырос из этого опыта. Его международная студия, расширенная география и новые производственные возможности стали следующей ступенью уже существовавшей практики, а не случайным появлением нового проекта.

52. Два автора внутри одного альбома

I Am Happy With My Jacket представляет интерес ещё и как запись, в которой внутри одного названия проекта соседствуют произведения разных авторских источников.

Это позволяет точнее говорить об UPDIVERSS как о музыкальном коллективе и одновременно не размывать авторские границы.

Юрий Лямкин остаётся основным songwriter проекта, однако наличие двух композиций Сергея Этцеля — Easy и Smiling Angel — показывает, что авторское пространство UPDIVERSS не было полностью однородным.

Такое различие необходимо сохранить и в будущей дискографической работе: исполнительский состав и авторский состав — связанные, но не идентичные категории.

53. Авторская монография и видимость соратников

Авторизованный характер этой монографии позволяет не оставлять подобные фигуры на периферии повествования.

История автора не становится менее авторской оттого, что в ней подробно показаны люди, которые помогали его музыке существовать. Напротив, именно такая конкретизация позволяет увидеть реальные механизмы художественного движения.

Сергей Этцель — не второстепенный персонаж биографии. Его работа непосредственно связана с тем, как песни The Plane получили сценическую жизнь, как проект перемещался между городами, как возникла идея немецкой записи

и как UPDIVERSS оказался в Woodhouse Studio.

54. Финансовая сторона как часть истории

Финансирование поездки в Германию самим Этцелем также заслуживает отдельного внимания.

В музыкальной истории подобные обстоятельства часто исчезают за словами «группа записала альбом в Германии». Между тем за каждой такой записью стоят решения о ресурсах, риске и ответственности.

Здесь личное финансовое участие Этцеля показывает, что международная запись была не результатом случайного приглашения, а сознательным шагом, на который один из участников проекта был готов поставить собственные средства.

Это важная часть реальной истории UPDIVERSS, поскольку она объясняет, каким образом идея получила возможность перейти из замысла в действие.

55. Хаген как результат решения

Woodhouse Studio в Хагене поэтому следует воспринимать не как случайную точку на карте.

Хаген оказался местом, куда проект пришёл в результате конкретной последовательности: накопленный опыт The Plane, организационная деятельность Этцеля, его инициатива, финансовая поддержка поездки, решение работать именно в Германии и знакомство с профессиональной средой Woodhouse.

Так география становится частью причинно-следственной структуры истории.

56. Запись, которая могла не состояться в прежнем виде

Если бы постоянный барабанщик смог отправиться в Германию, запись, вероятно, развивалась бы иначе. В реальности обстоятельства заставили проект принять другую конфигурацию.

Это не означает, что следует строить альтернативную историю или предполагать, какой именно была бы запись при другом составе. Но сам факт изменения условий важен: альбом существует в конкретном виде потому, что в критический момент группа оказалась втроём и получила нового сессионного барабанщика.

Именно такие случайные и одновременно определяющие обстоятельства часто остаются за пределами официальной дискографии, хотя без них невозможно полностью понять происхождение записи.

57. Профессиональная импровизация

История Штирнберга вводит в период UPDIVERSS ещё одну характеристику — профессиональную импровизацию.

Импровизация здесь не означает произвольность. Напротив, она стала возможной благодаря профессиональной подготовке музыканта, который мог быстро работать с незнакомым материалом.

Для авторского проекта это был полезный опыт. Песня может иметь заранее определённую структуру и при этом по-

лучать новое звучание благодаря музыканту, который входит в неё с собственной профессиональной интуицией.

58. Человек, который создаёт условия

Сергей Этцель выполнял особую функцию в истории раннего проекта. Он не был только тем, кто «помогал организовать концерты».

Он создавал условия, при которых следующий шаг становился возможным.

Такая работа почти не оставляет художественных следов на поверхности. Но без неё не было бы значительной части той географии, которая сегодня позволяет рассматривать The Plane как реальный публичный проект, а UPDIVERSS — как его последующее расширение.

59. Десятилетие совместной работы

Период 2001—2010 годов, в течение которого Лямкин и Этцель работали вместе, образует самостоятельный исторический цикл.

Он начинается с The Plane, проходит через концертную практику, авторское взаимодействие, расширение географии и организационной инфраструктуры и завершается уже в пространстве UPDIVERSS и его немецкой записи.

Это почти десятилетие не следует воспринимать как простую подготовку к LIAMKINS. Оно имеет собственную ценность и собственную внутреннюю логику.

60. Что Этцель добавил к истории автора

Вклад Сергея Этцеля позволяет увидеть в ранней истории

Лямкина ещё одну важную сторону: авторский проект существует не только благодаря написанным песням.

Ему нужны люди, способные превратить музыку в концерт, поездку, запись, фестивальное выступление и международный производственный опыт.

Этцель выполнял именно такую роль, оставаясь при этом самостоятельным музыкантом и автором части материала. Поэтому его фигура соединяет две стороны ранней истории — творчество и организацию.

61. Переход, который теперь выглядит иначе

После введения этой линии переход от The Plane к UPDIVERSS выглядит иначе, чем в общей биографической схеме.

Это был не только переход от одного названия к другому и не только расширение студийных возможностей. Это продолжение совместной работы, в которой уже существовали распределённые функции, доверие, концертная практика и опыт решения сложных организационных задач.

Немецкая запись стала кульминацией этой модели: инициатива исходила изнутри команды, поездка была организована одним из её участников, финансирование также было обеспечено им, а профессиональная студия предоставила новые условия для реализации замысла.

62. Значение Woodhouse в истории UPDIVERSS

После всех этих уточнений Woodhouse Studio следует рассматривать как важный узел сразу нескольких линий.

Здесь встретились московский авторский материал, сложившийся в The Plane и UPDIVERSS; менеджерская и финансовая инициатива Сергея Этцеля; продюсерская работа Сигги Бемма; профессиональная инфраструктура немецкой студии; и неожиданное участие Рюдигера Штирнберга.

Поэтому немецкий альбом является не просто очередным пунктом дискографии. Он представляет собой концентрированный документ переходного периода.

63. Альбом как результат коллективного действия

Авторство песни и ответственность за проект нельзя сводить с коллективным характером производства.

Песни имеют конкретных авторов. Но запись альбома стала результатом действия многих людей: Лямкина, Этцеля, Бемма, Штирнберга и других участников процесса.

Для авторизованной монографии важно удерживать обе стороны одновременно. Автор не растворяется в коллективе, но и коллективный труд не должен исчезать ради удобной персональной легенды.

Именно такая точность позволяет говорить об истории без её упрощения.

64. Последний этап Этцеля в этой линии

К концу рассматриваемого периода накопленная работа подошла к естественной границе. UPDIVERSS уже существовал как отдельная форма, а LIAMKINS находился впереди как следующий этап авторского движения.

Но опыт The Plane и UPDIVERSS остался внутри Лямки-

на.

Концертная практика, международная студия, работа с продюсером, смена состава, организационная ответственность и понимание того, как песня проходит путь от автора до выпуска, — всё это станет частью последующего профессионального инструментария.

65. От личного партнёрства к следующему проекту

Линия Лямкин — Этцель не заканчивается простым исчезновением одного имени из состава.

Она выполняет историческую функцию: показывает, как внутри первого публичного проекта формировались навыки, отношения и способы работы, которые затем могли существовать уже в иной конфигурации.

UPDIVERSS был расширением музыкального пространства, но одновременно он стал результатом накопленного человеческого опыта.

66. Новая точность в истории UPDIVERSS

После включения этой линии UPDIVERSS следует описывать как проект, в котором пересеклись несколько уровней.

Это был коллектив с конкретным составом. Это была площадка для песен Юрия Лямкина и Сергея Этцеля. Это был результат многолетней работы The Plane. Это была попытка выйти на более широкий географический и профессиональный уровень. И, наконец, это была студийная запись, возникшая благодаря конкретным инициативам и решениям людей,

стоявших внутри проекта.

Такой взгляд делает историю не более сложной ради сложности, а более точной.

67. Итог дополнения

Сергей Этцель занимает в истории The Plane и UPDIVERSS место, которое должно быть зафиксировано отдельно.

Он был музыкантом The Plane и UPDIVERSS, бас-гитаристом и вокалистом, автором нескольких песен концертного репертуара The Plane и двух композиций — Easy и Smiling Angel — вошедших в немецкий альбом I Am Happy With My Jacket.

Одновременно он был менеджером The Plane, организатором московских и выездных выступлений, инициатором поездки в Хаген, сторонником записи альбома в Германии вместо Москвы и человеком, который профинансировал поездку и саму студийную работу.

История выступления на «Нашествии» летом 2009 года также входит в этот ряд организационных усилий.

Наконец, именно обстоятельства немецкой записи показывают, насколько конкретным было участие каждого человека: постоянный барабанщик Олег не смог приехать, группа отправилась в Германию втроём, а Сигги Бемм познакомил её с Рюдигером Штирнбергом, который без предварительного периода совместных репетиций записал партии ударных для всех десяти песен.

Поэтому период 2001—2010 годов следует рассматривать как самостоятельный цикл совместной работы Лямкина и Этцеля. В нём авторская песня, концертная практика, менеджмент, география, финансовая ответственность и студийное производство впервые сошлись в одной системе.

Это существенно уточняет сам смысл UPDIVERSS. Он был не просто «расширением» The Plane по названию и звучанию. Он стал расширением реального пространства действия, которое было создано конкретными людьми.

ГЛАВА 5

ФОРМИРОВАНИЕ LIAMKINS: ИМЯ, ДУЭТ И НОВЫЙ СПОСОБ РАБОТЫ

1. После UPDIVERSS

К 2010 году Юрий Лямкин уже обладал опытом, который трудно было вместить в одно определение. За предыдущие годы были The Plane, UPDIVERSS, клубные выступления, поездки, работа с музыкантами, профессиональная запись в Германии и выпуск альбома. Были песни, которые существовали в разных исполнительских формах, и постепенно накапливалось понимание того, что сама песня остаётся более устойчивой величиной, чем название проекта или его состав.

Следующий этап возник не из необходимости всё это отменить. Напротив, LIAMKINS стал формой, которая могла вобрать накопленный опыт, но не зависеть от прежней организационной конструкции.

Поэтому начало истории LIAMKINS нельзя датировать одним мгновением, когда появилось новое слово. Это был период постепенного формирования.

2. Имя LIAMKINS

Новое название обозначило новую фазу авторской истории.

Если The Plane был первым публичным контуром, а UPDIVERSS расширил его исполнительское и производ-

ственное пространство, то LIAMKINS постепенно стал обозначать уже не столько конкретный состав музыкантов, сколько авторский проект Юрия Лямкина.

Это различие будет иметь большое значение в последующие годы. Составы смогут меняться. Музыканты будут приходить и уходить. Студии и способы записи также будут меняться. Но имя LIAMKINS начнёт связываться прежде всего с автором, его песнями и продолжающимся каталогом.

3. Имя не создаёт музыку

Новое название не создало новую музыку из ничего.

Песни уже существовали. Более того, к этому моменту существовал значительный массив материала, накопленного в предыдущих проектах и вне их. LIAMKINS получил возможность стать новой оболочкой для продолжающегося авторского движения.

Поэтому появление имени правильнее рассматривать как акт идентификации, а не рождения самого творчества.

Музыка была раньше имени. Но теперь имя должно было выдержать масштаб музыки.

4. Авторский проект вместо постоянной группы

Постепенно складывалось понимание, которое позднее станет одной из основных характеристик LIAMKINS: проект не обязан совпадать с постоянным составом.

Для традиционной группы стабильность участников часто является частью самой идентичности. В случае LIAMKINS центр находился в другом месте — в авторском материале.

Это позволяло использовать различные исполнительские конфигурации, привлекать отдельных музыкантов, менять способы записи и при этом сохранять единую линию проекта.

Здесь начинает формироваться то, что позднее можно будет назвать songwriter-driven project — проектом, движущимся от автора и песни.

5. Человек в центре

Авторизованный характер настоящей монографии позволяет зафиксировать эту перемену не только как внешнее обстоятельство, но и как внутреннее движение.

LIAMKINS становился пространством, в котором Юрий Лямкин мог не столько искать окончательную форму группы, сколько постепенно создавать собственную форму существования музыки.

Это было важно именно потому, что предыдущий опыт уже показал ограниченность любой одной организационной модели. The Plane доказал возможность практически одиночного воплощения материала. UPDIVERSS — возможность ансамблевой и международной производственной работы.

Теперь требовалось соединить эти уроки, не превращая один из них в обязательное правило.

6. Новая встреча

В 2011 году произошла встреча, которая оказала заметное влияние на последующую историю проекта.

В московском клубе Rosie O'Grady's Юрий Лямкин познакомился и начал работать с Михаилом Понкратьевым. Эта встреча стала основой творческого дуэта, который впоследствии будет связан с характерной живой формой LIAMKINS.

Это был не просто выбор нового барабанщика. Важнее было то, что возникло рабочее взаимодействие двух музыкантов, способное существовать одновременно на сцене и в процессе записи.

7. Михаил Понкратьев

Михаил Понкратьев вошёл в историю LIAMKINS прежде всего как барабанщик и перкуссионист, но его значение определяется не только инструментальной функцией.

В дуэте с Лямкиным он стал частью исполнительского языка проекта. Голос и гитара с одной стороны, ударные и перкуссия — с другой создавали достаточно малый состав, чтобы не скрывать песню за количеством звуков, но достаточно полный для возникновения настоящего ансамблевого движения.

Такой баланс окажется важным для всей дальнейшей эстетики LIAMKINS.

8. Дуэт как форма свободы

Минимальный состав не означал художественной бедности.

Напротив, он освобождал исполнение от необходимости заполнять каждую секунду звуком. Между голосом, гитарой

и ударными оставалось пространство, в котором слышались динамика, пауза, акцент, дыхание исполнителя.

Песня могла существовать без большого количества декоративных слоёв.

Это соответствовало уже накопленному опыту Лямкина: если композиция действительно работает, ей не обязательно требовать сложной оболочки для доказательства собственной состоятельности.

9. Не акустический дуэт в узком смысле

При этом LIAMKINS нельзя сводить к понятию «акустический дуэт».

Гитара и голос действительно образовывали основу, но сама система была открыта для дальнейшего развития. В последующих записях появлялись клавишные, дополнительные гитары, струнные, другие инструменты и более плотные аранжировки.

Поэтому дуэт был не жанровым ограничением, а рабочей точкой отсчёта.

Он показывал, как песня существует в минимальной форме, после чего эту форму можно было расширять.

10. Живое исполнение как проверка

Дуэт позволял проверять песню непосредственно перед слушателем.

На сцене невозможно спрятать слабую композицию за сложностью аранжировки. Если остаются голос, гитара, ударные и сама структура песни, становится слышно, рабо-

тает ли мелодия, держит ли ритм, существует ли внутреннее напряжение.

Эта практика постепенно укрепляла отношение к песне как к первичной единице проекта.

Позднее студия сможет значительно расширять звучание, но живое исполнение продолжит выполнять функцию проверки.

11. От сцены к студии

Работа Лямкина и Понкратьева не ограничилась клубными выступлениями.

Уже в 2012 году их взаимодействие перешло в новый производственный цикл, связанный с MMS Records. Именно там началась работа над большим количеством материала, который в итоге превратился в двойной альбом Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder.

Дуэт оказался не промежуточной сценической формой, а рабочим ядром следующего этапа звукозаписи.

12. MMS Records

MMS Records стала важнейшим московским студийным пространством этого периода.

Работа там дала возможность перейти от отдельных записей к длительному процессу формирования крупного альбома. По данным самой студии, Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder был записан и выпущен в 2013 году; каталог MMS указывает формат CD, LP и master tape.

Для истории LIAMKINS это был существенный переход:

проект получил возможность не просто записывать отдельные песни, а создавать крупное собрание материала.

13. Случайное продолжение, которое стало альбомом

Первоначальный замысел MMS-периода не предполагал обязательно создание двойного альбома из более чем двадцати композиций.

Согласно опубликованному рассказу о работе над записью, Лямкин пришёл в студию с намерением записать несколько песен. После первых сессий стало очевидно, что работа идёт настолько продуктивно, что останавливать её не хотелось. В результате было записано 21 произведение.

Это обстоятельство хорошо показывает характер проекта. Масштаб альбома вырос из процесса работы, а не был полностью навязан ему заранее.

14. 21 песня

Итогом стало собрание из 21 композиции.

Для обычного синглового или компактного альбомного цикла это уже значительный объём. Для LIAMKINS он стал первым крупным свидетельством того, насколько много материала существовало вокруг авторского центра проекта.

Позднее такой объём перестанет выглядеть исключительным: каталог будет продолжать быстро расти. Но в 2012—2013 годах 21 записанная композиция уже показывала, что перед авторами находится не единичный релиз, а гораздо более широкое поле.

15. Почему появился двойной альбом

Количество материала непосредственно повлияло на форму выпуска.

Вместо того чтобы искусственно сокращать собрание до обычного размера, было принято решение выпустить его как двойной альбом. MMS Records фиксирует 21-трековую структуру, распределённую по четырём сторонам винилового издания.

Так количество песен стало частью художественного решения.

Альбом перестал быть просто набором нескольких наиболее удобных для выпуска композиций и получил возможность существовать как более широкий портрет состояния автора в конкретный период.

16. Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder

Название самого альбома точно отражало внутреннее напряжение периода.

Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder соединял мягкость и громкость, рассуждение и импульс, интимную песенную интонацию и роковую энергию.

Название можно воспринимать не как декларацию жанра, а как формулу внутреннего диапазона записи.

Сам треклист подтверждает эту широту: от заглавной Reason Softly Speaks через Stranger, Through The Blur Of My Tears, Bomb Of Desire, Sleeping Dog, Countryside и Breath Of Spring к Primal Dance, Nowhere To Drive и By Love.

17. Песня становится центром производства

MMS-период окончательно показал Лямкину важную вещь: студия может не только фиксировать готовый материал, но и помогать обнаруживать его масштаб.

Изначально автор приходит с песнями. Затем оказывается, что за одной песней стоит другая, за ней третья, а рядом существует ещё целый ряд композиций, которые также требуют записи.

Так формируется обратная связь между авторским архивом и студийной практикой.

Именно эта связь позднее станет одним из факторов стремительного роста LIAMKINS.

18. Андрей Синяев

В MMS-период ключевой фигурой производственного процесса становится Андрей Синяев.

Производственный кредит Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder не исчерпывается именами Андрея Синяева и Тимура Долотказина. В сопродюсировании двойного альбома участвовали также Андрей Мисин и Игорь Замараев. Мисин, помимо сопродюсирования, выступает как музыкант на ряде треков — в том числе партия аккордеона в Countryside. Эти вклады относятся к тому же профессиональному слою, который вывел материал от подготовки тандема к полноценной студийной пластинке, позднее мастерённой Дугом Саксом и изготовленной двойным CD и двойным LP в США.

По материалам MMS и публикациям о релизе, альбом был записан, сведен и спродюсирован в Москве; в производстве участвовал также Тимур Долотказин.

Для Лямкина эта работа стала опытом взаимодействия с человеком, который не просто выполнял техническую функцию, а активно влиял на художественную форму записи.

Это различие впоследствии окажется принципиальным для понимания всей производственной генеалогии LIAMKINS.

19. Доверие продюсеру

В отношениях Лямкина с Синяевым постепенно сформировался особый тип доверия.

Автор приносил собственные песни и исполнительский опыт. Продюсер получал возможность работать с материалом и искать для него форму, которая могла оказаться неожиданной даже для самого автора.

Позднее Лямкин будет вспоминать, что не ожидал, насколько хорошо его композиции могут прозвучать в результате этой работы. Публикация AVREPORT также фиксирует его высокую оценку творческого вклада Синяева.

Так возникала модель, в которой автор не терял свою музыку, доверяя при этом профессионалу расширить её звучание.

20. Тимур Долотказин

Тимур Долотказин занимал другую, но не менее существенную позицию.

Он был связан с инженерной и производственной стороной записи и участвовал в работе над звуковой формой альбома. MMS и последующие публикации указывают его рядом с Андреем Синяевым в качестве одного из ключевых участников записи и сведения.

Позднее его значение выйдет далеко за рамки одного релиза: именно через технический опыт MMS-периода будет формироваться переход к LIAMKINS Mobile Studio.

21. Производственная цепочка

На этом этапе начинает просматриваться будущая производственная цепочка LIAMKINS: домашняя идея → репетиция → дуэтное исполнение → студийная работа → аранжировка → запись → сведение → мастеринг → физический и цифровой выпуск.

Впоследствии отдельные звенья будут перестраиваться, сокращаться или объединяться.

Но принцип останется: песня проходит через несколько стадий, каждая из которых способна изменить её форму, не обязательно меняя её авторское происхождение.

22. Технология не становится содержанием

LIAMKINS начинает формировать важное отношение к технологии.

Современная студия даёт всё больше возможностей. Но наличие технического инструмента ещё не определяет художественную природу проекта.

MMS позволила сделать сложную запись, но сама музыка

не превратилась в демонстрацию студийных возможностей.

Этот принцип будет продолжен позднее: технология должна расширять песню, а не становиться её заменой.

23. Живой человек внутри записи

Даже в многослойном студийном производстве сохранялась тяга к физическому присутствию музыканта.

Гитара должна звучать как гитара. Ударные — как исполнение человеком. Вокал должен сохранять дыхание, движение и естественную динамику.

Поэтому последующее развитие LIAMKINS не пойдёт по пути полного растворения исполнителя в технологическом конструировании.

Это уже начинает становиться художественным выбором.

24. Дуэт как противовес студийному масштабу

Дуэт Лямкин — Понкратьев выполнял ещё одну функцию.

Чем больше становилась студийная работа, тем важнее оставалась простая исполнительская форма, в которой можно было вернуться к исходному состоянию песни.

Дуэт сохранял эту возможность.

Большая запись могла иметь десятки партий, но её исходную жизнеспособность можно было проверить двумя людьми на сцене.

25. От простого к сложному и обратно

Так формируется характерный для LIAMKINS цикл.

Сначала — простая идея. Затем — расширение. После

этого — возвращение к вопросу, что действительно необходимо.

Это не движение только в сторону усложнения. Напротив, сложная студийная работа постоянно сопоставляется с минимальной формой.

Такой принцип позднее станет частью авторской методологии записи: не добавлять звук только потому, что технически возможно его добавить.

26. Песенный материал как открытая система

В этот период особенно заметно, что песня для Лямкина не является раз и навсегда закрытым объектом.

Она может существовать в домашней версии, в дуэтном исполнении, в студийной аранжировке, на физическом носителе и позднее возвращаться в иной форме.

Каждая запись является определённым состоянием произведения.

Поэтому каталог постепенно требует различать произведение, исполнение, запись и релиз.

27. Первые признаки будущего каталога

21 композиция MMS-периода важна ещё и потому, что заставляет иначе смотреть на весь накопленный материал.

Если раньше отдельные песни могли существовать почти независимо, то теперь их количество и взаимосвязь начинают требовать системы.

Появляется необходимость помнить, когда была создана песня, когда записана, в каком составе, в какой студии, на

каком носителе она выпускалась и какие последующие версии с ней связаны.

Позднейшая Catalogue Intelligence & Strategic Asset Analysis будет развивать именно эту потребность, но её практическая причина появляется гораздо раньше.

28. Запись как документ состояния

Каждая студийная сессия фиксирует не только песню, но и состояние автора в определённый момент.

Меняется голос. Меняется инструмент. Меняется техника. Меняется отношение к аранжировке.

Поэтому архив записи становится не менее важным, чем готовый релиз.

Для авторизованной монографии: память о том, как возникала запись, позволяет видеть за окончательным файлом процесс, который в обычной дискографии практически исчезает.

29. Физический альбом

Выпуск Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder на физических носителях имел отдельное значение.

MMS фиксирует двойной CD, двойной виниловый альбом и master tape; публикация студии также сообщает, что CD и виниловые издания печатались в США.

Физический носитель заставляет музыку существовать как объект: с последовательностью сторон, ограничением времени, обложкой и материальной формой.

Для LIAMKINS это стало важным шагом от отдельных

записей к осознанному каталогу.

30. Мастеринг Дугом Саксом

Отдельным звеном производственной цепи стал мастеринг Дуга Сакса.

MMS указывает, что мастеринг альбома для CD и винила был выполнен Саксом.

Участие специалиста такого уровня показывает, насколько далеко запись вышла за пределы локальной студийной работы. Материал, созданный в Москве, проходил через международную производственную цепочку и готовился к существованию на физических носителях.

Это было уже не только внутреннее упражнение автора.

31. Американское производство носителя

Физические издания также получили международное продолжение: производство CD и LP было организовано в США. Этот факт зафиксирован в материалах MMS и публикациях о презентации альбома.

Получалась своеобразная география одной записи: московский автор, московская студия, международный мастеринг и американское производство физических носителей.

Такая цепочка хорошо показывает, как постепенно расширялось пространство LIAMKINS.

32. От записи к артефакту

Музыкальный файл можно воспроизвести практически без ограничения. Физический альбом устроен иначе.

Он имеет стороны, порядок композиций, продолжитель-

ность, обложку, материал и историю изготовления.

Поэтому двойной CD и двойной LP стали не просто способами распространения. Они превратили большую запись в материальный артефакт.

Это важный этап в переходе от «набора песен» к каталогу произведений, обладающему собственной историей.

33. Визуальная сторона

Формирование LIAMKINS сопровождалось и постепенным развитием визуального языка.

Обложка переставала быть исключительно технической необходимостью. Она становилась частью способа представить музыку слушателю.

В дальнейшем визуальная система будет развиваться уже как отдельный слой каталога, однако её принцип начинает складываться вместе с расширением релизной деятельности.

34. Название проекта и название альбома

Важно различать два уровня идентичности.

LIAMKINS обозначает продолжающийся авторский проект. Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder обозначает конкретную крупную работу внутри этого проекта.

Такое различие кажется очевидным, но именно оно позволяет позднее правильно организовать каталог.

Проект продолжает жить после одного альбома. Альбом сохраняет собственную завершённость внутри общей истории.

35. LIAMKINS не равен одному релизу

Первый большой московский студийный цикл не исчерпывал содержание проекта.

Он стал только одним из доказательств того, что LIAMKINS способен работать с большим количеством материала и создавать полноценные релизные формы.

После него будут другие альбомы, отдельные песни, инструментальные работы, новые производственные модели.

Но здесь появляется ощущение длительности проекта.

36. Каталог начинает опережать релиз

Количество написанного постепенно становится больше того, что можно выпустить в одном альбоме.

Это принципиальный момент.

Пока существует одна или несколько песен, достаточно помнить их как отдельные произведения. Когда их становится десятки и сотни, автор сталкивается с другой задачей: сохранить связи между ними.

LIAMKINS постепенно приближается именно к этому состоянию.

37. Новый способ работы

В результате периода 2010—2013 годов складывается новый рабочий механизм.

Автор создаёт песню. Затем она может пройти через дуэтное исполнение, репетицию, студийную обработку, расширенную аранжировку и выпуск. При этом первоначальная версия не обязательно уничтожается.

Она остаётся частью истории произведения.

Так формируется метод, в котором автор не обязан выбирать между домашним импульсом и профессиональной записью.

38. Домашняя работа как начало

Домашняя работа сохраняет своё значение.

Идея может возникнуть на гитаре, в ритмическом наброске, в простой демо-записи. Её первоначальное состояние может быть технически несовершенным, но именно в нём иногда содержится главный художественный импульс.

Позднее студия должна не стереть этот импульс, а понять, что в нём является существенным.

Такой подход станет одним из устойчивых принципов LIAMKINS.

39. Студия как продолжение, а не замена

Студия становится продолжением авторского процесса.

Это отличает LIAMKINS от модели, в которой произведение якобы начинается только после прихода в профессиональную студию.

Для Лямкина запись начинается раньше: с момента, когда возникает музыкальная идея и появляется желание сохранить её.

Студия продолжает этот путь, превращая первоначальный импульс в фонограмму.

40. Человеческий фактор

На каждом этапе сохраняется человеческий фактор.

Автор может изменить решение. Музыкант может предложить иной ритм. Продюсер может услышать другую драматургию. Звукорежиссёр может обнаружить техническое решение, которое меняет восприятие партии.

Поэтому запись никогда не является механической транскрипцией.

Она становится совместным действием, но авторство и происхождение произведения при этом сохраняют свои границы.

41. Автор и соавторство

История LIAMKINS требует внимательного отношения к авторским кредитам.

Исполнитель может быть важнейшим участником записи, не являясь автором песни. Продюсер может существенно изменить звучание, не становясь автором композиции. Аранжировщик может создать новую форму исполнения, не меняя исходного авторства.

Это различение уже было важно в истории UPDIVERSS, включая авторские композиции Сергея Этцеля. В LIAMKINS оно становится частью более общей системы работы с каталогом.

42. Лямкин — Понкратьев

Дуэт Лямкин — Понкратьев поэтому следует рассматривать не как простую строку в составе группы.

Это рабочая единица, через которую многие песни получили возможность существовать непосредственно перед слу-

шателем.

Понкратьев принёс в проект собственный физический язык ударных и перкуссии. Лямкин — песни, голос, гитару и центральную авторскую линию.

Их взаимодействие создало форму, которая позволяла музыке звучать живой, не превращая её в демонстрацию минимализма.

43. Партнёрство и доверие

Устойчивый дуэт предполагает особый вид музыкального доверия.

Один исполнитель должен слышать не только собственную партию, но и то, куда движется песня. Другой — оставлять пространство для ответа.

Ритм Понкратьева становился не просто сопровождением вокала и гитары. Он участвовал в создании пространства, в котором композиция могла дышать.

44. Почему ударные важны

Для LIAMKINS ударные никогда не были исключительно метрономической функцией.

Они определяют физическое присутствие песни.

Даже при небольшой инструментальной плотности слушатель должен ощущать движение, вес, паузу и динамическую реакцию живого исполнителя.

Поэтому дальнейшая работа проекта сохранит интерес к живому барабанщику и перкуссионисту даже тогда, когда

технические возможности позволят создавать значительно более сложные аранжировки.

45. Минимальная форма и большая запись

Противопоставление дуэта и двойного альбома только кажется парадоксальным.

На сцене — два человека. В студии — десятки решений, партий, инструментов и производственных операций.

Но оба состояния обслуживают одну и ту же задачу: найти форму, в которой песня существует убедительно.

Минимальная форма показывает её основу. Большая запись исследует её возможности.

46. MMS как поворотный пункт

MMS Records оказался поворотным пунктом именно потому, что позволил этим двум состояниям встретиться.

С одной стороны, продолжалась непосредственная работа Лямкина и Понкратьева. С другой — появился профессиональный производственный механизм Синяева и Долотказина.

В результате возник альбом, который уже нельзя было воспринимать только как концертную документацию.

Это стало самостоятельным произведением звукозаписи.

47. От фиксированного места к собственной инфраструктуре

Опыт MMS постепенно породил следующий вопрос: можно ли сохранить эффективность студийной работы, не будучи постоянно зависимым от фиксированной студии?

Ответом станет LIAMKINS Mobile Studio.

По внутреннему документальному аппарату проекта, технический минимум LMS формировался с активным участием Тимура Долотказина после MMS-периода; с весны 2013 года эта система стала средой для последующей работы.

Так студия постепенно превращалась из места назначения в часть самого проекта.

48. LMS

Появление LIAMKINS Mobile Studio стало не просто техническим новшеством.

Оно изменило отношение автора к производственному процессу.

Если раньше для записи требовалось отправиться в конкретное студийное пространство, то теперь часть необходимой инфраструктуры могла быть организована вокруг самого проекта.

Это увеличивало гибкость и позволяло сохранять непрерывность работы.

49. Скорость

Мобильная система имела ещё одно последствие — скорость.

Когда авторский материал существует в большом количестве, долгие паузы между моментом возникновения песни и её записью становятся проблемой. Музыкальное состояние меняется, а вместе с ним может измениться и первоначальная интонация.

Чем быстрее можно зафиксировать найденное решение, тем больше вероятность сохранить его живым.

Так техническое решение начинает непосредственно влиять на художественную методологию.

50. Непрерывность

LMS также способствовала непрерывности.

Проект больше не должен был каждый раз заново перестраиваться под условия внешней студии. Можно было сохранять знакомую рабочую среду, возвращаться к материалу и постепенно расширять его.

Для большого авторского каталога это имеет принципиальное значение.

Запись превращается из серии разрозненных событий в продолжающийся процесс.

51. От альбома к потоку

В этом месте начинается ещё одна важная перемена.

Альбом перестаёт быть единственной естественной единицей производства.

Появляется возможность постоянно записывать новые песни, накапливать их, возвращаться к ранее сделанному, создавать тематические собрания и позднее решать, какие композиции и в каком порядке должны образовать конкретный релиз.

Это уже предпосылка каталожного мышления.

52. Авторский архив становится рабочим инструментом

Большой архив перестаёт быть только памятью.

Он становится источником для следующего производства.

Старая песня может быть записана заново. Демо может превратиться в полноценную фонограмму. Инструментальная версия может получить самостоятельную жизнь. Отдель-

ные композиции могут объединяться в тематические альбомы.

Именно так прошлое начинает работать внутри настоящего, не превращаясь в музей.

53. Время становится материалом

LIAMKINS постепенно начинает существовать во времени как развивающийся организм.

Песня имеет момент возникновения, момент первой записи, возможный момент переаранжировки и момент выпуска. Между этими точками может пройти год или десятилетие.

Каталог нельзя рассматривать как простой список релизов.

Он представляет собой историю движения произведений.

54. Возвращение к раннему материалу

Эта возможность особенно важна для Лямкина, поскольку ранние песни не исчезают после завершения одного проекта.

One Diamond — один из наиболее показательных примеров: автор связывает его с ранним периодом, вероятно 1996—1997 годами; позднее произведение получает инструментальное воплощение уже в Soundtracks. При этом ранняя дата остаётся авторским свидетельством, тогда как публикация в NME относится к документированному публичному слою.

Так прошлое может возвращаться в новом художествен-

ном контексте.

55. Новый проект не уничтожает старую историю

Возникновение LIAMKINS не требует исключить The Plane и UPDIVERSS из авторской биографии.

Наоборот, именно эти этапы объясняют, откуда появился новый способ работы.

The Plane дал опыт первого публичного проекта. UPDIVERSS — опыт расширенной групповой и международной производственной среды.

LIAMKINS получает возможность использовать оба опыта, но строит на их основе собственную организационную логику.

56. Смена имени и сохранение ядра

Последовательность The Plane → UPDIVERSS → LIAMKINS не означает механической замены одного проекта другим.

Она показывает изменение условий, в которых один авторский путь развивался.

Именно такая трактовка уже закреплена в мастер-каталоге: каждая стадия рассматривается как самостоятельное организационное и художественное состояние более широкого авторского развития.

57. LIAMKINS как синтез

LIAMKINS становится первым проектом, который способен объединить ранее накопленные противоположности.

Одиночная авторская работа и ансамбль. Домашняя демо-

запись и профессиональная студия. Живой концерт и многослойная фонограмма. Локальное происхождение и международная ориентация.

Проект не обязан выбирать только одну сторону.

Он может использовать их последовательно или одновременно.

58. От группы к языку

Поэтому LIAMKINS постепенно определяется не составом, а способом обращения с песней.

В центре находится автор. Вокруг него могут существовать разные музыканты и разные производственные условия.

Это не означает, что исполнители становятся второстепенными. Напротив, их вклад может быть решающим для конкретной записи.

Но общая идентичность проекта располагается глубже конкретного состава.

59. Песня выдерживает изменение формы

Проверкой этого принципа становится способность одной композиции существовать в разных состояниях.

Она может быть сыграна двумя людьми. Может получить полную студийную аранжировку. Может быть выпущена на CD, виниле или в цифровой форме. Может позднее появиться в иной версии.

Если во всех этих состояниях сохраняется её внутреннее ядро, значит, проект уже научился отличать произведение от его конкретной реализации.

60. Формирование производственной памяти

К этому моменту у Лямкина постепенно формируется собственная производственная память.

Она включает не только музыкальные решения, но и опыт общения с музыкантами, продюсерами, звукорежиссёрами, студиями, издателями и производителями носителей.

Эта память будет иметь практическое значение в дальнейшем.

Автор начинает понимать не только, как написать песню, но и как организовать её дальнейшую жизнь.

61. Новый масштаб ответственности

Вместе с расширением возможностей увеличивается и ответственность автора.

Теперь недостаточно написать хорошую песню.

Нужно решить, когда её записывать, какую версию сохранить, как её аранжировать, где выпустить, в каком окружении представить и как не потерять её среди других произведений.

Так возникает новая профессиональная компетенция.

Она ещё не оформлена как система, но уже действует на практике.

62. Профессионализация без индустриализации

LIAMKINS становится профессиональнее, но это не означает превращения его в индустриальный продукт.

Здесь сохраняется принцип авторского контроля.

Профессиональные инструменты используются активно,

однако они не определяют содержание проекта.

Это различие позднее станет особенно важным, когда каталог значительно увеличится и перед ним появятся более серьёзные вопросы продвижения, прав, издательских отношений и международной дистрибуции.

63. Большой каталог как будущая проблема

Рост каталога одновременно является преимуществом и проблемой.

Большое количество песен даёт автору огромный материал для дальнейшей работы. Но оно же создаёт риск потери отдельных произведений, повторения выпусков, путаницы версий и неправильной атрибуции.

Поэтому систематизация постепенно становится не бюрократической необходимостью, а способом защитить саму память о творчестве.

64. Recording Books

Одним из ответов на эту проблему станет ведение Recording Books.

С 2013 года эта практика начинает фиксировать рабочую историю записей и становится важным элементом производственной памяти проекта.

Вместо того чтобы полагаться исключительно на память спустя годы, LIAMKINS получает собственную внутреннюю документацию.

Для каталога, который уже начинает быстро расти.

65. Документирование процесса

Recording Books имеют значение потому, что сохраняют не только результат.

В них может существовать история того, что происходило до релиза: какая композиция записывалась, в каких условиях, с каким составом, какие решения принимались.

Так архив постепенно превращается в рабочий инструмент.

66. Студия становится частью метода

После опыта MMS и возникновения LMS студия уже не является просто внешним сервисом.

Она становится частью метода LIAMKINS.

Это означает, что производственная инфраструктура начинает подстраиваться под характер авторской работы, а не наоборот.

Так появляется возможность сохранять скорость, непрерывность и непосредственность, которые позднее окажутся необходимыми для большого каталога.

67. Авторский проект как система

К концу рассматриваемого периода LIAMKINS уже нельзя описывать только как «новую группу».

Такое определение слишком узко.

Перед нами постепенно складывается система, включающая автора, исполнителей, песни, записи, студию, архив, визуальный слой и способы выпуска.

Она ещё не оформлена в том виде, который приобретёт позднее.

Но основные элементы уже присутствуют.

68. Название начинает выдерживать время

Главная проверка нового имени заключается в его способности пережить первый релиз.

Если название существует только вместе с одной группой и одним альбомом, оно остаётся временной меткой.

Если оно продолжает объединять новые песни, новые записи, новые составы и новые способы работы, оно становится настоящей идентичностью проекта.

LIAMKINS начинает проходить именно эту проверку.

69. Дуэт как первый устойчивый образ LIAMKINS

В начале этой истории слушатель мог воспринимать LIAMKINS прежде всего через живой образ двух музыкантов.

Юрий Лямкин — голос и гитара. Михаил Понкратьев — ударные и перкуссия.

Но уже в студии становилось понятно, что этот контур не является пределом проекта.

70. От дуэта к открытому составу

Дальнейшее развитие покажет, что LIAMKINS может существовать и с большим количеством музыкантов.

Клавишные, дополнительные гитары, струнные, перкуссия и другие инструменты будут появляться там, где они необходимы конкретной композиции.

Дуэт оказывается не «составом навсегда», а исходной живой моделью.

Это различие станет одной из самых устойчивых особенностей проекта.

71. Музыкальная идентичность глубже аранжировки

Если одна песня может существовать в минимальной и расширенной версиях, возникает вопрос: что именно делает их частями одного авторского языка?

Ответ постепенно обнаруживается в мелодии, интонации, тексте, ритмическом ощущении, характере исполнения и отношении к паузе.

Аранжировка меняется быстрее. Авторская интонация — медленнее.

72. Первый большой тест

Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder стал первым крупным тестом этой модели.

Материал был создан автором, исполнен с участием постоянного дуэтного партнёра, затем получил значительно более широкую студийную форму при участии профессиональной производственной команды.

MMS прямо описывает альбом как работу с вокалом и гитарой Лямкина и ударными Понкратьева, дополненную другими инструментами на отдельных композициях.

Песня оставалась центром, несмотря на расширение оболочки.

73. Когда технология помогает песне

Успешность этого процесса определяется не количеством

звуков.

Она определяется тем, удалось ли дополнительным решениям сделать композицию более убедительной.

Это станет одним из главных критериев LIAMKINS: аранжировка имеет смысл, если она раскрывает то, что уже содержится в песне.

Если же она только маскирует отсутствие содержания, её сложность превращается в проблему.

74. Автор как источник материала

В этот период становится всё очевиднее, что основной ресурс LIAMKINS — не студия, не состав и не технология.

Основной ресурс — способность автора постоянно создавать новые произведения.

Именно это впоследствии сделает каталог проекта столь большим.

Производственная система будет развиваться вслед за этим потоком, а не наоборот.

75. Поток песен и необходимость формы

Когда произведений становится много, возникает естественное желание дать им форму.

Одни песни тянутся к роковой энергетике, другие — к балладе, третьи — к R&B, четвёртые — к инструментальной музыке.

Но это разнообразие не обязательно означает отсутствие единства.

Единство может находиться не в жанровом результате, а

в авторском способе чувствовать и строить песню.

76. LIAMKINS как открытая музыкальная территория

Поэтому новый проект с самого начала оказывается открытым.

Он не обязан заранее выбрать один жанр, один состав или один способ производства.

Его задача — сохранить узнаваемость при движении.

Такой подход впоследствии позволит LIAMKINS существовать одновременно в Alternative Pop, Melodic Indie Rock, Rhythm & Blues, Pop и инструментальных направлениях, не превращая эти определения в жёсткие рамки.

77. Первое устойчивое определение

К этому моменту уже можно сформулировать важное определение, которое впоследствии станет основой позиционирования проекта.

LIAMKINS — не просто группа и не просто псевдоним.

Это авторский музыкальный проект, организованный вокруг песен Юрия Лямкина и способный принимать различные исполнительские и производственные формы.

Такое определение лучше описывает реальную историю, чем фиксация одного состава.

78. Человек, песня, система

Внутренняя конструкция LIAMKINS начинает складываться из трёх уровней. Второй — песня, которая является основной художественной единицей. Третий — система,

обеспечивающая её исполнение, запись, сохранение и выпуск.

79. Почему этот период важен для всей последующей истории

Без периода 2010—2013 годов поздний LIAMKINS выглядел бы необъяснимым.

Нельзя было бы понять, почему проект не зависит от постоянного состава. Почему живой звук остаётся настолько важным. Почему домашняя запись имеет ценность. Почему каталог постепенно становится важнее отдельного релиза. Почему техническая инфраструктура развивается вокруг автора, а не наоборот.

Ответы на эти вопросы появляются Здесь.

80. Первый круг LIAMKINS

Первые годы LIAMKINS завершают первый круг формирования новой идентичности. Имя появилось после The Plane и UPDIVERSS. Возник устойчивый дуэт Лямкин — Понкратьев. Появилась профессиональная производственная среда MMS Records. Был создан большой альбом. Сформировался опыт работы с Синяевым и Долотказиным.

А главное — стало очевидно, что авторский проект способен существовать дольше конкретного состава и конкретного релиза.

81. От проекта к методу

На следующем этапе LIAMKINS будет развиваться уже не

только как совокупность произведений, но и как метод работы.

Появится более чёткое отношение к записи, архиву, составу инструментов, физическому и цифровому выпуску.

Будет расти число произведений.

Но фундамент уже заложен: автор создаёт, музыканты воплощают, студия расширяет, архив сохраняет.

82. Авторизованный взгляд на формирование

Поскольку настоящая книга является авторизованной монографией, история возникновения LIAMKINS рассматривается не как внешняя легенда о происхождении имени.

Она реконструируется через сопоставление авторского свидетельства, архивных материалов, студийной документации, внешних публикаций и сохранившихся релизов.

Именно это позволяет сохранить то, что обычная промобиография часто стирает: постепенность процесса, роль конкретных людей, случайные обстоятельства, изменение рабочих моделей и различие между произведением и его записью.

Авторизация здесь не отменяет критической дистанции. Она делает возможным более глубокий доступ к внутренней стороне истории.

83. Что изменилось после The Plane и UPDIVERSS

После The Plane и UPDIVERSS изменилось прежде всего отношение к масштабу.

The Plane показал, что автор может создать самостоятель-

ное музыкальное пространство.

UPDIVERSS показал, что это пространство может выйти далеко за пределы первоначальной сцены и попасть в международную производственную среду.

LIAMKINS сделал следующий шаг: он начал превращать накопленный опыт в постоянно действующий авторский проект.

84. Что осталось прежним

При этом основа осталась прежней.

Песня по-прежнему возникает раньше инфраструктуры.

Мелодия, текст, голос, гитара и живое исполнение остаются важными источниками музыкальной идентичности.

Изменяются инструменты, состав, студии и носители.

Не изменяется необходимость иметь песню, ради которой всё остальное имеет смысл.

85. От двойного альбома к будущему каталогу

Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder стал первым крупным свидетельством этой новой стадии.

Он показал, что LIAMKINS способен работать с большим объёмом материала, создавать физический релиз международного производственного уровня и одновременно сохранять связь с непосредственным исполнением.

После этого путь к большому каталогу становится уже не вопросом возможности, а вопросом времени и организации.

86. Формирование собственного времени

LIAMKINS начинает жить по собственному ритму. Не

обязательно ждать полного набора условий, чтобы создать новую песню. Не обязательно связывать выпуск каждого произведения с единой жанровой кампанией. И именно это постепенно превращает проект в каталог.

87. Авторская независимость как практика

Независимость здесь не является декларацией.

Она проявляется в способе организации работы.

Автор не ждёт разрешения внешней индустрии для самого существования песни. Он может создавать, записывать, менять форму и сохранять произведения самостоятельно, привлекая профессионалов там, где они действительно необходимы.

Это и есть практическая основа будущей авторской модели LIAMKINS.

88. Новая точка отсчёта

К середине 2010-х годов проект уже будет обладать другой плотностью истории.

Но его фундамент останется связан с этим ранним периодом.

Имя, дуэт, MMS, первый большой релиз, производственная команда и мобильная инфраструктура образуют тот набор решений, из которого вырастет последующий LIAMKINS.

История следующего этапа будет уже не столько историей формирования имени, сколько историей того, что автор сможет сделать с системой, которая начала складываться.

89. Итог главы

LIAMKINS возникает не в результате одного административного решения и не в момент простого переименования предыдущего проекта.

Он формируется постепенно, начиная с 2010 года, когда опыт The Plane и UPDIVERSS уже становится частью авторского прошлого, а новая идентичность начинает строиться вокруг самого автора и его песенного материала.

В 2011 году появляется творческое партнёрство с Михаилом Понкратьевым, возникшее в Rosie O'Grady's и ставшее основой характерной дуэтной формы: голос и гитара Лямкина, ударные и перкуссия Понкратьева.

В 2012—2013 годах эта форма входит в профессиональный студийный процесс MMS Records. Работа, первоначально рассчитанная на несколько песен, разрастается до 21 композиции и превращается в двойной альбом Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder.

Производственная работа Андрея Синяева и Тимура Долотказина, мастеринг Дугом Саксом и изготовление физических изданий в США расширяют географию проекта и одновременно дают Лямкину новый опыт профессионального взаимодействия.

Но главным результатом этого периода становится не отдельный альбом.

Главным результатом становится новый способ существования автора.

LIAMKINS постепенно перестаёт зависеть от постоянного состава. Дуэт становится рабочей формой, но не тюрьмой для проекта. Студия становится продолжением авторской работы, но не её источником. Технология расширяет возможности, но не определяет содержание. Архив превращается в рабочий инструмент. А большое количество песен начинает требовать не просто выпуска, а системы сохранения и организации.

Здесь LIAMKINS впервые приобретает черты того, чем он станет позднее: длительного авторского проекта, в котором песня является исходной единицей, а все остальные элементы — музыканты, запись, студия, носитель, визуальный образ и каталог — выстраиваются вокруг её дальнейшей жизни.

Следующая глава уже сможет говорить не столько о формировании проекта, сколько о том, как внутри этой системы сама запись становится частью авторского языка.

ГЛАВА 6

ПЕСНЯ, ЗАПИСЬ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ

1. После формирования проекта

Если предыдущая глава была посвящена формированию LIAMKINS как нового авторского пространства, то следующий этап связан уже не столько с появлением имени, сколько с тем, как это пространство начало реально звучать.

Название проекта само по себе ничего не гарантирует. Авторская идея становится художественной реальностью только тогда, когда возникает определённый способ работы: как рождается песня, каким образом она попадает в студию, кто участвует в её воплощении, что сохраняется от первоначального замысла, а что изменяется в процессе записи.

Здесь особенно ясно проявляется значение человеческого присутствия.

LIAMKINS постепенно формируется не как фиксированный музыкальный состав, которому необходимо соответствовать заранее заданному формату, а как авторский проект с устойчивым ядром и меняющейся системой взаимодействий. Песни остаются центром, но вокруг них складывается

круг людей, чьё участие не является декоративным. Каждый из них способен изменить сам способ звучания произведения.

Михаил Понкратьев занимает в этом процессе особое место.

2. Михаил Понкратьев: не эпизод, а постоянная линия

В истории LIAMKINS было бы неправильно представить появление Михаила как обычное присоединение барабанщика к уже сформированной группе.

Его роль значительно шире.

С 2011 года Михаил становится постоянным партнёром Юрия Лямкина в живой музыкальной работе. Это сотрудничество связано одновременно с концертами, репетициями, студийными сессиями, поиском формы и постепенным формированием нового способа записи.

Поэтому его присутствие следует рассматривать не как отдельную биографическую подробность, а как одну из устойчивых линий развития самого проекта.

В последующей истории эта линия не исчезает. Она проходит через разные музыкальные контексты, разные способы записи и разные композиции, сохраняя при этом главное: непосредственную реакцию музыканта на песню.

3. Встреча в Rosie O'Grady's

Знакомство Юрия Лямкина и Михаила Понкратьева про-

изошло в московском клубе Rosie O'Grady's в 2011 году.

Это обстоятельство важно не столько само по себе, сколько своей естественностью.

Новый музыкальный тандем возник не в результате теоретического проектирования состава и не как результат подбора музыкантов под заранее разработанную маркетинговую концепцию. Он сформировался в реальной музыкальной среде, где люди сначала слышат друг друга, а уже затем определяют, насколько им по пути. История LIAMKINS вновь демонстрирует одну из характерных особенностей авторского метода Лямкина: существенные решения часто возникают из практического взаимодействия с музыкантом, а не из предварительной схемы.

4. Дуэт как рабочая форма

Юрий Лямкин и Михаил Понкратьев образовали устойчивую рабочую пару.

Её нельзя понимать как классический дуэт, поскольку слово «дуэт» описывает прежде всего способ взаимодействия, а не жанровую или организационную конструкцию.

Гитара и голос Лямкина задавали песне мелодическое, гармоническое и текстовое направление. Барабаны и перкуссия Понкратьева создавали движение, внутреннее напряжение и физическое ощущение времени.

Но главное происходило не между двумя партиями как таковыми.

Главное возникало в промежутке между ними — в спо-

собности одного музыканта слышать намерение другого и отвечать на него непосредственно в процессе исполнения.

5. Ритм как основа, а не сопровождение

В LIAMKINS ритм нельзя свести к функции метрономической опоры.

Барабанная партия может определить характер песни не меньше, чем гитарный рифф или вокальная мелодия. Она способна изменить степень напряжения, сделать фразу более открытой или, напротив, тяжёлой, оставить пространство между ударами либо заполнить его.

Поэтому Михаил Понкратьев становится не человеком, который «обеспечивает ритм», а музыкантом, участвующим в создании временной архитектуры песни.

Метроном знает только равномерность. Музыкант знает, когда равномерность нужно нарушить.

6. Музыкальная школа и профессиональная практика

Михаил обладает профессиональной музыкальной подготовкой и прошёл обучение в музыкальном училище.

Для понимания его роли это существенно: возникающие в процессе записи решения не являются случайной реакцией человека, который просто умеет играть на барабанах. За непосредственностью стоит школа, развитое чувство формы, техническое владение инструментом и опыт работы в различных музыкальных ситуациях.

Одновременно Михаил принимал участие в записях и вы-

ступлениях других исполнителей.

Такой опыт важен для LIAMKINS по ещё одной причине. Музыкант, работающий в разных коллективах и студийных обстоятельствах, приносит с собой способность быстро считывать художественную задачу, не превращая каждую запись в одинаковую процедуру.

7. Музыкант внутри авторского проекта

При этом Михаил не растворяется в чужой авторской концепции.

Для авторизованной истории LIAMKINS.

Юрий Лямкин остаётся автором песен и художественным центром проекта, однако авторство не означает единоличного производства всех музыкальных решений. В реальной записи произведение проходит через взаимодействие людей.

Поэтому участие Михаила следует понимать именно как творческое соучастие в исполнении и формировании звучания, а не как передачу ему авторской функции.

Он не заменяет автора.

Он помогает песне стать слышимой именно в том качестве, которое невозможно получить от автора в одиночку.

8. От репетиции к записи

После появления рабочего дуэта начинается новый этап подготовки материала.

Домашние наброски, гитарные партии, ритмические идеи и уже существующие песни получают возможность пройти проверку живым исполнением.

Для Лямкина, поскольку значительная часть материала существует первоначально как авторская запись — иногда очень простая, иногда почти схематичная.

В таком виде она фиксирует композиционное ядро, но ещё не содержит окончательной физики исполнения.

Именно музыкант способен определить, где песне необходимо сопротивление, где — воздух, где — пауза, а где движение должно произойти почти незаметно.

9. Кассетный этап и первые ритмические идеи

Работа над многими песнями LIAMKINS начинается ещё до студии.

Домашние аранжировки, гитара, голос, простые ритмические наброски на кассетном магнитофоне позволяют зафиксировать состояние песни до её профессиональной обработки.

Эти записи не претендуют на техническое совершенство.

Их значение в другом: они удерживают момент, когда музыкальная идея ещё не подверглась последующей редактуре.

Кассетная запись становится частью художественной памяти проекта.

10. Живой барабан против заранее заданного рисунка

Когда Михаил работает с таким материалом, перед ним не всегда стоит задача буквально воспроизвести заранее записанный ритм.

Напротив, важнейшей частью метода становится возмож-

ность услышать песню заново.

Иногда достаточно первоначального рисунка. Иногда он требует изменения. Иногда совершенно неожиданная барабанная находка оказывается точнее того, что было задумано заранее.

Здесь появляется принцип, который впоследствии станет одним из отличительных признаков работы LIAMKINS: не всякое несовершенство является недостатком.

11. Спонтанность как форма профессионализма

Спонтанность часто ошибочно противопоставляют профессиональной работе.

В действительности профессиональный музыкант способен импровизировать потому, что обладает достаточной техникой и музыкальным мышлением, чтобы не потерять форму в момент неожиданного решения.

У Михаила это проявляется особенно ясно.

Его удачная находка может возникнуть непосредственно во время записи барабанной партии. Она не обязательно присутствовала в домашнем демо и не всегда была заранее обсуждена.

Но если она органично входит в песню, её ценность определяется не происхождением, а результатом.

12. Момент, который нельзя повторить

Студийная запись обладает свойством, которое трудно заменить последующей редактурой.

Музыкант может сыграть определённую партию сегодня, а завтра повторить те же ноты технически правильно — и всё равно получить другой результат.

Меняется физическое состояние, внимание, настроение, взаимодействие с другими музыкантами, акустика помещения, внутренний темп.

Поэтому настоящая запись фиксирует не только ноты.

Она фиксирует конкретное состояние человеческого исполнения во времени.

13. Почему LIAMKINS не «вычищает» всё до стерильности

В современной цифровой практике техническая возможность исправить почти любую ошибку часто создаёт иллюзию, будто исправить необходимо всё.

Для LIAMKINS такой подход не является обязательным.

Если ритмическая партия Михаила обладает живым импульсом, внутренним напряжением и точным художественным характером, механическое исправление каждого небольшого отклонения способно не улучшить, а обеднить запись.

Некоторая неровность может оказаться частью выразительности.

Важен не математический идеал, а убедительность исполнения.

14. Не форматировать живой нерв

Особенно важны моменты, когда барабанная партия воз-

никает непосредственно в процессе записи.

Такие решения не должны автоматически подвергаться компьютерному выравниванию только потому, что технология это позволяет.

Если музыкант немного опережает ожидаемый момент, задерживает удар, меняет акцент или неожиданно открывает тарелку, это может стать частью дыхания композиции.

Музыка существует во времени.

Поэтому живое время нельзя бездумно превращать в сетку.

15. Ритмический нерв

Выражение «ритмический нерв» здесь не является метафорой ради красивой формулировки.

Ритм действительно определяет, насколько песня воспринимается как живое высказывание.

Удар барабана находится не только в метрической точке. Он находится в отношении к вокалу, гитаре, паузе, предыдущему удару и следующей фразе.

Михаил работает именно с этими отношениями.

В результате барабанная партия становится частью драматургии песни.

16. MMS Records: переход в другую среду

В мае 2012 года LIAMKINS начинает работу на студии MMS Records.

Этот период становится одним из ключевых в истории

проекта.

В студию приходит уже не просто набор отдельных песен, а материал, который может быть проверен полноценным ансамблевым взаимодействием.

Михаил становится в этой работе центральным исполнителем ритмической части.

Официальная информация MMS указывает его как барабанщика альбома Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder, наряду с гитарой, клавишными, фортепиано и вокалом Юрия Лямкина.

17. Студия как место встречи

MMS важна не только как помещение с профессиональным оборудованием.

Студия становится пространством, где авторская песня встречается с другими профессиональными взглядами.

Юрий Лямкин приносит композицию.

Михаил Понкратьев приносит исполнительское решение.

Андрей Синяев и Тимур Долотказин создают условия, в которых это взаимодействие можно услышать, зафиксировать и развить.

Так появляется коллективный процесс, в котором каждый участник отвечает за собственную область, но конечный результат принадлежит уже самой записи.

18. Андрей Синяев и необходимость услышать больше

Работа с Андреем Синяевым оказалась важной для Лям-

кина именно потому, что Синяев не ограничивался функцией технического инженера.

В опубликованных материалах сам Лямкин подчёркивал творческую роль Синяева и ту степень доверия, которая возникла между автором и продюсером.

Это обстоятельство помогает понять и роль Михаила.

Музыкант не существует изолированно от продюсерского решения. Его партия становится частью общей системы, где различные музыкальные интуиции должны встретиться.

19. Двадцать одна песня

Первоначальная идея записи нескольких композиций в MMS постепенно расширилась.

Вместо небольшой сессии возник масштабный проект — двадцать одна композиция, позднее объединённая в двойной альбом Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder.

Это расширение не было заранее заданной концепцией.

Оно стало следствием продуктивности самого процесса.

AVREPORT, описывая презентацию альбома, подтверждает количество — 21 трек — и связывает запись, сведение и продюсирование с MMS Records.

20. Михаил внутри большого материала

При таком количестве песен присутствие барабанщика перестаёт быть эпизодическим.

Михаил оказывается включён в значительный массив авторского материала, который требует разных темпов, характеров, фактур и способов движения.

В этом и проявляется профессиональный музыкант: не в одинаково громкой игре, а в способности различать задачи.

21. Ритм как интерпретация песни

Барабанщик интерпретирует песню не словами, а временем.

Он определяет, насколько долго живёт фраза, насколько резко начинается припев, насколько свободно дышит куплет, насколько весомой оказывается пауза.

Поэтому барабанная партия является разновидностью музыкального комментария.

В случае Михаила этот комментарий особенно ценен тем, что он не стремится перетянуть внимание на себя.

Он работает внутри песни, но его присутствие ощущается.

22. Импровизация и композиционная дисциплина

Импровизация в LIAMKINS не означает отсутствие формы.

Напротив, неожиданная партия Михаила работает только потому, что существует композиция, которую он слышит.

Он может отойти от первоначальной схемы, но не от внутренней логики песни.

Это различие между случайностью и импровизацией принципиально.

Случайность может разрушить форму.

Импровизация способна обнаружить в ней новое измерение.

23. Тот самый первый удачный дубль

В студийной работе иногда возникает дубль, который невозможно рационально объяснить набором технических параметров.

Все музыканты вдруг оказываются в одном внутреннем времени.

Барабаны совпадают с гитарой, голос оказывается естественно встроен в пульсацию, а песня начинает существовать как единое целое.

Такой дубль может содержать небольшие несовершенства.

Но именно они иногда свидетельствуют о том, что исполнители действительно были вместе в момент записи.

24. Компьютер не должен заменять музыканта

Цифровая технология может исправить длительность ноты, положение удара, громкость, фазу и множество других параметров.

Однако она не может создать задним числом тот момент взаимодействия, который породил удачную партию.

Можно передвинуть удар.

Нельзя передвинуть в прошлое состояние музыканта.

Поэтому компьютер в LIAMKINS является инструментом обработки, а не заменой человеческого решения.

25. Документальная сторона MMS

Особая ценность периода MMS состоит в том, что он сохранился не только в конечной фонограмме.

Михаил Понкратьев сам снимал значительное количество видеоматериалов о процессе записи двойного альбома в 2012 году.

Эти материалы имеют самостоятельную документальную ценность.

Они показывают не только результат, но и сам процесс — студию, людей, работу над песнями, атмосферу сессий и взаимодействие музыкантов.

Видеокамера в руках Михаила меняет его положение в документальной истории.

Обычно студийный документ снимается внешним человеком, который находится за пределами непосредственного музыкального действия. Здесь часть свидетельства создаётся человеком, который сам находится внутри записи.

Поэтому такие материалы позволяют увидеть работу не со стороны абстрактной хроники, а изнутри музыкального процесса.

26. Видео как часть архива

Видеоролики MMS следует рассматривать как элемент аудиовизуального архива LIAMKINS.

Они помогают сопоставить готовую фонограмму с реальным способом её создания.

Это важно и для будущего исследователя проекта: можно видеть, как музыканты работают с песней, каким образом формируется барабанная партия, как происходит обсуждение и насколько конечный результат отличается от первона-

чального представления.

Видеодокументация расширяет понятие архива.

27. «ALL IN ONE & ONE IN ALL»

Одним из сохранившихся свидетельств этого периода является видеоматериал, связанный с MMS-сессиями, в том числе ролик «ALL IN ONE & ONE IN ALL».

Сам факт существования подобных материалов важен не как дополнительная рекламная единица.

Он показывает, что история альбома сохранилась одновременно в нескольких слоях: звук, фотография, видео, физический релиз и воспоминания непосредственных участников.

28. Запись как совместное действие

Чем больше изучается MMS-период, тем очевиднее становится: запись LIAMKINS нельзя описывать как последовательность действий одного человека. Автор создаёт песню.

Музыканты превращают её в исполнение.

Продюсер и инженер воздействуют на форму и звук.

Студийная среда задаёт акустические и технические возможности.

А затем всё это превращается в конкретный дубль.

Поэтому запись является не копированием песни, а совместным художественным действием вокруг авторского материала.

29. Михаил и концертная практика

Параллельно студийной работе продолжается концертная деятельность. В студии можно остановить запись, повторить дубль, обсудить решение. На сцене такой возможности нет.

Ритмический партнёр становится человеком, который удерживает форму произведения непосредственно в настоящем времени.

30. Сцена проверяет запись

Концерт показывает, выдерживает ли песня свою структуру вне студийного контроля.

Если композиция живёт только благодаря монтажу и многочисленным исправлениям, сцена быстро обнаруживает её слабые места.

Если же в основе находится настоящее музыкальное взаимодействие, концерт способен раскрыть дополнительные качества материала.

Михаил в этой ситуации выполняет не функцию воспроизведения фонограммы.

Он вновь создаёт её заново.

31. «Нота Плюс» как важный документ

14 марта 2014 года в московском салоне «Нота Плюс» состоялась презентация Reason Softly Speaks Or Just Make It Louder.

Мероприятие было организовано «Нотой Плюс», Tannoy и MMS Records. Формат сочетал прослушивание винилового издания с живыми исполнениями.

Это событие важно для истории LIAMKINS как пример

того, как студийный результат возвращается в пространство живого исполнения.

32. Живое исполнение после двойного альбома

Сам факт чередования воспроизведения пластинки и живых песен был символически точен.

С одной стороны — зафиксированная студийная версия.

С другой — музыка, существующая непосредственно перед слушателем.

Эти две формы не обязаны совпадать буквально.

Именно различие между ними показывает, что LIAMKINS никогда не сводился к

воспроизведению заранее установленного аудиофайла.

33. Другие выступления «Ноты Плюс»

Позднейшие выступления в «Ноте Плюс» также продолжили эту линию.

В материалах о «Винил Джем 2017» упоминается, что Юрий Лямкин уже не впервые выступал в салоне; ранее здесь состоялась презентация альбома, а в 2015 году проходила unplugged jam session.

Для монографии эти события важны как свидетельство продолжительности живой практики.

Они показывают, что сцена не была одноразовым сопровождением выпуска альбома.

34. Видеозапись как второй ракурс

Если студийное видео Михаила показывает внутреннюю

работу над фонограммой, концертные видео позволяют увидеть другую сторону того же процесса. На сцене невозможно спрятать человека за монтажом. Там, наглядно, рождается версия живого исполнения

Поэтому концертная документация становится важной частью исследования исполнительского метода LIAMKINS.

35. Тандем, который не равен составу группы

При этом тандем Лямкин — Понкратьев нельзя трактовать как возвращение к модели постоянной группы в классическом смысле.

LIAMKINS остаётся авторским проектом. Но авторский проект может иметь постоянного творческого партнёра.

Это не противоречие.

Напротив, именно такая конструкция позволяет сохранить авторский центр и одновременно иметь устойчивое исполнительское взаимодействие.

36. Постоянство не означает неподвижность

Михаил остаётся постоянной линией проекта не потому, что LIAMKINS обязан из года в год воспроизводить один и тот же состав.

Его постоянство другого рода.

Это постоянство доверия, музыкальной памяти и совместного языка.

Музыканты уже знают, как другой реагирует на изменение темпа, паузу, неожиданную остановку, новый рисунок или изменение динамики.

Такой опыт не нужно каждый раз создавать с нуля.

37. Русскоязычный и англоязычный контуры

Особое значение имеет и то, что Михаил присутствует не только в англоязычном LIAMKINS.

Его участие распространяется на более широкий творческий процесс Юрия Лямкина, включая русскоязычные авторские работы.

Это позволяет увидеть Михаила не как музыканта, прикреплённого к конкретному периоду англоязычного каталога, а как постоянного участника исполнительской среды автора.

Для всей дальнейшей истории проекта это обстоятельство необходимо учитывать.

38. Один музыкант — разные музыкальные языки

Русскоязычная и англоязычная музыка Лямкина могут различаться по принципу рождения текста, интонации и драматургии.

Но ритмическая реакция музыканта не обязана быть одинаковой в обоих случаях.

Михаил способен менять характер игры в соответствии с природой конкретной песни. Именно это делает его участие особенно ценным.

Он не навязывает материалу единственный узнаваемый рисунок.

Он слышит различия между песнями.

39. Исполнительская память

Длительная работа создаёт у музыкантов особый вид памяти.

Речь идёт не только о том, какие ноты нужно сыграть.

Музыкант помнит, где автор обычно задерживает фразу, где лучше оставить пространство, где песня раскрывается после паузы, где можно позволить себе больше свободы.

Такая память не записывается в нотной партитуре.

Она существует между людьми.

40. Человеческое присутствие

Поэтому понятие человеческого присутствия становится для этой части истории принципиальным. LIAMKINS создаётся не только из композиций и фонограмм.

Из готовности не уничтожать случайную удачу только потому, что она не была предусмотрена заранее.

Михаил является одним из наиболее устойчивых воплощений этого принципа.

41. Барабанщик как соавтор исполнения

Термин «соавтор» здесь требует осторожности.

Михаил не становится соавтором композиций Лямкина только потому, что исполняет барабанные партии. Однако он становится соавтором исполнительского состояния записи.

42. Разница между партией и присутствием

Но невозможно заранее полностью описать микроскопические изменения акцента, длительности, силы и внутреннего напряжения.

Поэтому живое исполнение всегда содержит больше информации, чем его формальная схема.

43. Что остаётся после записи

После завершения студийной работы остаётся мастер.

Остаётся физический релиз, цифровые файлы, фотографии и видео.

Но остаётся, также нечто менее очевидное: сформированный между музыкантами способ слышать

друг друга. Это уже не материальный объект.

Это рабочий язык. И его дальнейшее значение для LIAMKINS трудно переоценить.

44. От MMS к LIAMKINS Mobile Studio

После MMS постепенно возникает следующая техническая и организационная ступень — LIAMKINS Mobile Studio.

Техническое участие Тимура Долотказина в формировании этого рабочего пространства стало важным продолжением опыта MMS.

Сам принцип сохраняется и на LMS: студийная технология должна обслуживать живую музыку, но не диктовать ей форму.

45. Мобильная студия и свобода момента

Чем ближе запись находится к привычной рабочей среде музыкантов, тем меньше необходимость превращать каждую идею в сложную производственную операцию.

Можно сделать несколько дублей, не превращая процесс в формальное производство.

Такая гибкость особенно важна для барабанщика, поскольку многие ритмические решения возникают именно в момент непосредственного взаимодействия с песней.

46. Recording Books

С 2013 года начинают формироваться Recording Books — записи, связанные с работой над конкретными композициями.

Эта практика имеет значение не только как каталогизация.

Она создаёт возможность проследить путь песни от первоначального состояния к различным вариантам записи. Первая книга была начата 2013-м году, а завершена в 2018-м году. Вторая Recording Book была начата в 2019-м году и завершается в 2026-м году, сессиями звукозаписи альбома — Ю. Лямкин «Кожаный».

47. Песня как живой объект

LIAMKINS постепенно вырабатывает отношение к песне как к живому объекту. Есть первоначальная форма, студийная версия и концертная интерпретация. Ни одна из этих форм не обязательно является единственно правильной. Песня сохраняет ядро, но её поверхность может меняться.

48. Что делает партнёрство устойчивым

Устойчивость тандема Лямкин — Понкратьев объясняет-

ся не одинаковостью. Она объясняется способностью работать с различием.

В результате появляется третье решение, которого не было в исходной формулировке ни у одного из них в отдельности.

Именно так часто рождается настоящая ансамблевая работа.

49. Не подавлять индивидуальность

В хорошем музыкальном взаимодействии один участник не уничтожает индивидуальность другого. Юрий Лямкин сохраняет авторскую интонацию и композиционную ответственность. Михаил сохраняет собственное ощущение ритма.

Их совместная работа становится сильнее именно потому, что эти два источника не превращаются в один безликий механизм.

50. Почему это важно для авторизованной монографии

Авторизованный характер настоящей монографии позволяет увидеть подобные процессы не только через внешние публикации.

Внешний источник может написать: «Michael Ponkratyev — drums».

Это факт.

Но он не объясняет, что означало его присутствие для формирования звукового метода проекта.

Такое объяснение может появиться только при соединении документа, записи, видеоматериала, свидетельств участников и анализа самой музыки.

Здесь проходит граница между дискографической справкой и монографией.

51. Документ и интерпретация

В отношении Михаила необходимо сохранять ту же документальную базу, которая применяется ко всей истории LIAMKINS.

Факты участия различных музыкантов в работе над каталогом подтверждаются различными документами и данными релизов, а также, где это имело место и видеоматериалами.

Характер исполнения анализируется по фонограммам и видео.

А более глубокие выводы о значении всякого музыкального сотрудничества и сотворчества относятся уже к авторской интерпретации и реконструкции рабочего процесса.

52. «Невидимый» музыкант

В истории авторских проектов существует парадокс.

Скажем, чем лучше работает музыкант, создающий ритмическую фактуру композиции, тем меньше слушатель обязан замечать его как отдельную фигуру.

Он слышит песню, в целом.

Но это не означает, что музыкант становится незаметным в творческом смысле.

Напротив: иногда, именно, хорошо встроенное присутствие барабанщика делает песню убедительной.

53. Отдельное внимание к находке

Поэтому при дальнейшем анализе записей LIAMKINS следует обращать внимание не только на то, что сыграно, но и на то, что возникло непосредственно во время исполнения.

Некоторые из наиболее интересных моментов могут не иметь отдельного документального описания.

Они существуют внутри фонограммы.

Их можно распознать только слухом — по изменению акцента, неожиданной паузе, смещению динамики, изменению рисунка.

54. Невымученная музыка

В этом состоит одно из важнейших отличий метода LIAMKINS.

Музыка не должна производить впечатление результата бесконечной полировки.

Если после нескольких дублей появляется решение, которое работает, нет необходимости уничтожать его живую природу ради формального совершенства.

Михаил оказывается особенно важным партнёром.

Он способен предложить решение, которое не было предусмотрено, но оказывается органичным.

55. Не «идеальный барабанщик», а нужный музыкант

Оценивать его участие исключительно по критерию тех-

нической безошибочности было бы недостаточно.

Для авторской музыки нужен не просто безупречный исполнитель.

Нужен музыкант, способный понять, какой именно ошибке иногда стоит позволить остаться, а какую действительно необходимо исправить.

Это уже область художественного вкуса.

56. Живое время против сетки

Компьютерная сетка предлагает удобную иллюзию абсолютной точности.

Музыкант предлагает сложнее устроенное время.

Небольшое опережение может создать энергию.

Небольшое запаздывание — тяжесть.

Неожиданный акцент — характер.

Пауза — смысл.

Поэтому полностью выровненная барабанная партия может оказаться менее живой, чем немного неровная, но убедительная.

57. Михаил как носитель этого принципа

В LIAMKINS такой подход становится не декларацией, а практикой.

Михаил Понкратьев — один из музыкантов, через которых этот принцип реализуется непосредственно.

Его партии не существуют ради демонстрации технической сложности.

Они работают на песню.

Но при этом они не превращаются в безликую ритмическую функцию.

В них остаётся человек.

58. От студии к сцене

Поэтому студийная и концертная история Михаила должна рассматриваться вместе.

Студия показывает, как он создаёт партию.

Сцена показывает, как он способен удерживать и заново формировать её в реальном времени.

А каталог фиксирует результат. В совокупности возникает гораздо более полная картина его роли.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

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