

The Illustrated History of

Rock Music

Jeremy Paton



Annotation

Замечательная книга, рассказывающая о зарождении и появлении всей рок-культуры. С чего всё начиналось, и кто был движущей силой этого культурного феномена! 50-ые и 60-ые расписаны просто отлично, все очень коротко и ясно, практически нечего не пропущено. И ко всему прочему ещё и отменные фотографии!!!

Вот только на 70-ых лучше остановиться, там ясно прослеживаются личные предпочтения автора...

Но книгу нужно читать, особенно тем кто далеко не всё знает об этой музыке, но желает узнать (чтобы не было мнений что рок - это всякие там MTV-шные группы). Первые главы вообще обязательны к прочтению.

-
- [Паскаль Джереми](#)
 -
 - [НЕБОЛЬШОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА](#)
 - [РОК-Н-РОЛЛ: 1954-1958](#)
 - [Рок-н-Ролл — бунт подрастающего поколения](#)
 - [Шоу Алана Фрида aka Mr. Rock & Roll](#)
 - [Билл Хэйли — «белая» звезда для «черной» музыки](#)
 - [Элвис Пресли — Король Рок-н-Ролла](#)
 - [Фатс Домино и Литтл Ричард vs Пат Бун](#)
 - [Чак Берри, или первый поэт Рока](#)
 - [Черные Doo-wop группы типа Platters](#)
 - [Вторая волна Рок-н-Ролла](#)
 - [Революция закончилась — началась дискотека](#)
 - [ГОДЫ ПОПА: 1958-1962](#)

- Музыка, изготавливаемая в чисто коммерческих целях
- Стерильный британский поп-рок-н-ролл
- Скиффл-бум, Тред-бум — два крика моды
- Женщины в музыке — конец мужскому шовинизму.
- «Черные» группы в «белых» чартах
- Музыка для танцев и поцелуев
- БИТ-БУМ: 1962-1967
 - the Beatles или конец американскому господству в Роке
 - Битломания или всеобщее помешательство
 - Rolling Stones — чем отвратительней, тем лучше
 - Вторжение в Америку началось
 - Surf-pop, Soul — островки сопротивления
 - Ритм-энд-блюз возрождается в электричестве
 - Поэзия в ... Роке?
- ЭРА РОКА: 1967-1970
 - Рок-музыка стала ... осмысленной, ценной, достойной изучения
 - Расширение сознания и изменение восприятия...
 - Все, что нужно — это любовь
 - Бунт, хаос, насилие — это путь к свободе?
 - Произведение искусства в стиле Рок
 - Хороший Роллинг — мертвый Роллинг
 - Великолепная Семерка рок-гитаристов
 - Год кончился, а с ним и надежды
 - Боб Дилан — песни, проникнутые истинной поэзией
 - Они сделали его своим рупором...
 - Зарождение андеграунда
 - Рок для умников? Или для развлечений?
 - Teeny-pop, Bubblegum — музыка для детей

- Вудсток и Альтамонт — столкновение между светом и тьмой
 - РАСКОЛОТЫЕ 70-е
 - Годы творческой импотенции
 - Glam Rock: а за блеском — ничего
 - Семейный бизнес на ниве тини-бопа
 - David Bowie — актер Рока
 - Elton John — супер-звезда с придурью
 - Rod Stewart — красиво жить не запретишь
 - Middle-of-the-road Rock
 - Disco — музыка самого низкого сорта
 - Reggae - ветер «травы» с Ямайки
 - Led Zeppelin — зазнавшиеся «Боги»
 - Punk-Rock — вызов общественной морали
 - БИБЛИОГРАФИЯ:
-

**Паскаль Джереми
Иллюстрированная история
рок-музыки**

Джереми Паскаль

Иллюстрированная история рок-музыки

НЕБОЛЬШОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Перевод этот попал ко мне в начале 80-х годов, по обмену (в те времена в СССР существовала целая сеть фанов, обменивавшихся по почте подобными переводами английских книжек и статей про рок), увы, имени переводчика на титульной странице не значилось — в те времена «укромные, теперь почти былинные» не было принято афишировать подобные вещи... Я лишь позволил себе подредактировать стиль, уточнить английские названия песен и исполнителей (по оригиналу, имеющемуся в Российской Государственной библиотеке — бывшей «Ленинке»), да перевести пару страниц, отсутствовавших в начальном переводе... Итак, как говорится, enjoy!

А.Семенов

РОК-Н-РОЛЛ: 1954-1958

Рок-н-Ролл — бунт подрастающего поколения

Это была революция. Она изменила жизнь целого поколения и, стало быть, без нее судьба следующих поколений была бы иной. Она захлестнула весь мир. Она изменила ход истории. Она напугала власти и заставила взрослых подвергнуть себя переоценке. Отличительной чертой этой революции был ее бескровный характер — вещь поразительная для такого глубокого переворота.

Для тинейджера 50-х рок-н-ролл был переворотом буквально во всем: в манере одеваться, говорить, ходить, танцевать, во взглядах на мир, на власти, на родителей. Но самое главное — переворотом во взглядах человека на самого себя. До рок-н-ролла молодые люди в возрасте от 12 до 20 лет представляли собой либо детей-переростков, либо взрослых-недоростков. И те, и другие полностью следовали взглядам родителей. Они одевались, подражая родителям, в общем и в целом их вкусы являлись миниатюрным отражением вкусов родителей.

Рок-н-ролл все это смел. Он создал обособленное племя, со своими ритуалами, своей униформой, своими тайнами, своим языком, своей музыкой. Это была необычная — шумная, грубая, крикливая музыка, с мощным зарядом энергии и маниакальным, пульсирующим битом. Ее невозможно описать. Ее можно слушать, можно чувствовать. О да, именно чувствовать, но ее нельзя разложить по полочкам и подвергнуть анализу. Популярная музыка существует не для того, чтобы ее анализировали. Она существует для того, чтобы доставлять удовольствие. Рок-н-ролл в

большей степени, чем любая другая поп-музыка, не поддается интеллектуальному анализу. Вот поэтому мы не будем рассуждать о том, что такое рок-н-ролл. Но в наших силах объяснить, откуда он появился. Грубо говоря, рок-н-ролл — это музыка черных в исполнении белых артистов.

В Америке после Второй Мировой Войны все еще продолжалось угнетение негров. Их сегрегировали, считая людьми второго сорта, и убрали в обособленное гетто. Там у них были свои радиостанции. И эти радиостанции проигрывали свои собственные, «рассовые» пластинки.

Молодые негры-американцы отдавали предпочтение пластинкам с записями ритм-энд-блюза. Корни этой музыки лежали в сельском блюзе, но массовая миграция с южных ферм в города Севера привела к тому, что традиционный блюз, вобрав в себя скорость, ритм, вибрацию, шум и гам больших городов, превратился в городской блюз.

Это была музыка черных. Мало кто из белых слышал ее, а из тех, кто слышал, мало кто понимал. Она совершенно не влияла на музыку, входившую в национальные хит-парады. Черных исполнителей, попадавших в списки популярности, можно было пересчитать по пальцам. А те, кто все же изредка оказывался там, предали свои музыкальные корни, освоив «итальянскую» школу крунеров вроде Фрэнка Синатры. Люди типа Ната «Кинг» Коула (Nat «King» Cole) были великолепными стилистами, большими артистами, но не имели ничего общего со своими «черными» корнями и традициями.

Молодые белые ребята, между тем, все больше начинали чувствовать, что национальные хит-парады не соответствуют их вкусам. Сами они, возможно, и не смогли бы точно сформулировать, что им хотелось бы слушать. Просто они ощущали: то, что им предлагают —

это не то. Но какой у них мог быть выбор в начале 50-х? Тон задавали центральные радиостанции.

А выбор был. Просто для того, чтобы обнаружить это, надобно было приложить некоторые усилия. Крутя ручки приемников, попробовав уйти от слащавых песенок Розмари Клуни, Фрэнки Лейна, Дорис Дей и им подобных, ребята могли наткнуться на станцию, вещавшую на абсолютно иной мир и передававшую... как же это называется? А это никак не называлось, потому что официально такой музыки не существовало вообще.

Но она была. И молодые ребята — белые ребята — стали слушать то, что черным было давно известно. Это была их музыка. Их — по той причине, что ни один белый родитель не потерпел бы эти ритмы джунглей в своем доме.

Шоу Алана Фрида aka Mr. Rock & Roll

Нет возможности установить точную дату рождения рок-н-ролла. Но можно назвать год — 1952, и человека, который популяризовал название новой музыки: это был 30-летний DJ (диск-жокей) **Alan Freed**, который, после неудачной попытки устроиться радиокomentатором на Нью-Йоркской станции, удовольствовался ролью диск-жокея на радиостанции WJW в Кливленде.

Ирония этой истории в том, что Фрид был туговат на ухо. Зато он обладал чутьем, которое безошибочно подсказало ему, какой саунд в данный момент наиболее подходящий. Однажды в 1952 Фрид заглянул в магазин грампластинок Лео Минца и был поражен тем, что белые подростки покупают «рассовые» пластинки. Он видел, как они приплясывали под резкие звуки тенор-саксов и пульсирующие ритмы, отбиваемые на фортепиано. Отметив это, он предпринял шаг, который в ретроспекции кажется таким простым и очевидным, однако по тем временам был из ряда вон выходящим: ему удалось уговорить директора радиостанции WJW открыть новую еженедельную программу для передачи этой «запрещенной» музыки.

Специально для этой программы он взял себе псевдоним **Moon Dog** (Лунный Пес) — отчасти потому, что эта кличка, как ему казалось, подходила для новой музыки, а отчасти с целью обезопасить свое имя на случай провала. Так или иначе, псевдоним был выбран удачно. Свое еженедельное радение он окрестил «Moondog`s Rock And Roll Party» («Рок-н-рольная вечеринка Лунного Пса»).

Рок-н-ролл? Почему именно «рок-н-ролл»? Вероятно, это одно из тех бессмысленных словечек, случайно попадающих в язык? Не совсем так. Оба слова, составивших термин, были заимствованы из негритянского слэнга и уже несколько лет мелькали на пластинках. Вряд ли именно Фрид слил их воедино, но бесспорно другое: он ввел это выражение в обиходную разговорную речь.

С самого начала родители встретили этот термин в штыки, утверждая, что «рок-н-ролл» имеет значение грязное и похабное. Отчасти они были правы: «рок-н-ролл» — это эвфемизм. Изначально «делать рок-н-ролл» означало танцевать, а поскольку **танец — это просто вертикальное выражение горизонтальной страсти**, то не требовалось обладать особым воображением, чтобы угадать, что именно стоит за данным эвфемизмом.

Чарли Джиллетт в своей книге «Звук города» пишет, что в ритм-энд-блюзе слова *rocking* (трясти, качаться) и *rolling* (вертеться, кататься) издавна имели сексуальный смысл. Поэтому, когда эта музыка всплыла на поверхность и белые артисты начали делать «рассовые» песни, представители фирм записи схватились за синие карандаши и принялись подчищать тексты. И вот такие выражения, как «roll with me Henry» («поваляйся со мной, Генри»), стали превращаться в невинные фразы типа «dance with me Henry» («потанцуй со мной, Генри»)!

В общем, даже если Фрид и не ведал об истинном смысле термина «рок-н-ролл», все же выбрал его он, и с его легкой руки новая музыка так и стала называться. Она действительно была похабной, провоцировала на секс, и, безусловно, не одна девочка распрощалась со своей невинностью под ритмы рок-н-ролла на заднем сиденье папашиного авто.

Шоу Алана Фрида приобрело широчайшую популярность среди тинейджеров Кливленда, как белых, так и черных.

Фрид мастерски продавал свой товар. Он орал, выл, визжал и молотил кулаком по пультам в такт музыке. Он был связан со слушателями своего рода таинством звука — необычного, «незаконного», презираемого взрослыми и властями. Их звука.

Вскоре Фрид решил, что настало время перенести этот дух рок-товарищества в более осязаемую сферу — на сцену, и в марте 1953 организовал на местном стадионе Кливленд Арена «Бал Лунного Пса».

В успехе он был уверен, но действительность превзошла все ожидания. Хотя Арена могла вместить только 10000 зрителей, пришло во много раз больше (я слышал разные подсчеты: от 30000 до 80000). Бесновавшаяся толпа была неуправляема, но хуже всего оказалось то, что 1/3 зрителей состояла из черных! В сегрегационной атмосфере Кливленда факт совместного радения белых и черных ребятишек был абсолютно вопиющим. Именно этим и были возмущены отцы города. Однако, значение этого события в ретроспекции заключается даже не в том, что такая масса белых ребят смешалась с черными в одном месте, а в том, что соотношение белых и черных 2:1 наблюдалось на концерте, где выступали исключительно негры!

Фрид открыл кессоны, и бурный поток вознес его на гребень волны. Под впечатлением его кливлендского успеха, в 1954 с ним заключила контракт Нью-Йоркская радиостанция Wins. Он отказался от «Лунного Пса» и очень быстро стал знаменит под своим настоящим именем. В середине 50-х слова «Фрид» и «рок-н-ролл» были синонимами; Ян Виткомб в книге «После бала» утверждает, что было время, когда пластиночные

фирмы даже платили Фриду за право использовать «его» термин!

Шоу Фрида на станции Wins побило все рекорды Нью-Йорка. Фрид был повивальной бабкой рок-н-ролла, и вскоре он начал пожинать плоды своей проницательности. Его имя на диске или рекламном щите воспринималось как знак качества. Особенно прославили его шоу в нью-йоркском зале Бруклин Парамант, в которых участвовали ведущие звезды ритм-энд-блюза и рок-н-ролла.

Это были не просто рок-шоу, а сходки людей одного племени: молодежь стекалась туда, чтобы праздновать свое единство, чтобы быть вместе, почувствовать силу своих рядов и обрести уверенность среди тысяч единомышленников. Те, кому удалось побывать на этих шоу, до сих пор не могут опомниться. Линда Маккартни (в те годы, разумеется, еще Истман) вспоминает, как она сбегала с уроков, покидая аристократический Скардейл ради трущоб Бруклина: «За день там выступало до 20 артистов. Программу вел Алан Фрид, но иногда вместо него появлялись Фабиан или Бобби Дарин. Я помню, как впервые увидела там Чака Берри. Он пел свои «School Days».

В те ранние сумасшедшие, мятежные годы Алан Фрид был **Mr. Rock & Roll**. Он заботливо опекал своего норовистого протеже и растущие ряды его фанов. Как сказала одна девочка, бог знает сколько времени простоявшая на морозе за билетами на его шоу: «Алан не похож на обычных взрослых, и за это я его люблю. Благодаря ему, я чувствую, что кому-то нужна, что меня любят. Он не такой, как мой отец, который приходит домой, плюхается в кресло, хватается газету и тянется за пивом». (Из книги «После бала».)

Фрид имел грандиозный успех. Он побил все кассовые рекорды Фрэнка Синатры. Без всяких оговорок его можно назвать первой звездой рок-н-ролла. Он был

лидером, проводником, новатором. Однако он не был исполнителем и выпрыгивал на сцену не для того, чтобы делать музыку. Рок-н-ролла была нужна первая поющая звезда, и притом белая.

Билл Хэйли — «белая» звезда для «черной» музыки

Когда же он появился, казалось невероятным, что такой человек смог стать звездой вообще, и тем более звездой рок-н-ролла. **Bill Haley** (William John Clifton Haley) родился в Мичигане в 1927, так что к тому времени, когда он превратился в звезду международного масштаба, ему было ближе к 30, чем к 20, да и выглядел он совсем не «хипово»: имел брюшко, безвкусно одевался (очень любил рубашки из «шотландки» и галстуки-шнурки), еще он соорудил себе локон, который называл «поцелуйчиком». Он смотрелся, а зачастую и вел себя как провинциал, которому крупно повезло и который еще не вполне верит, что это не сон.

Впрочем, Билл Хэйли не был новичком. Он объездил всю страну, выступая в ансамблях самого разного стиля. До знаменитых **Comets** (Комет) он пел в группе Saddlemen, ориентировавшейся на кантри-энд-вестерн с уклоном в «западный свинг» Боба Виллса и его Texas Playboys.

Совершая утомительные поездки по стране, он заметил, что школьники и студенты стали перенимать уличный слэнг и развязные танцевальные манеры молодых негров. Как и многие другие артисты, воспитанные на кантри, Хэйли хорошо знал музыкальные стили черных. Ему нравился их бит. Он выбрал два стиля — ритм-энд-блюз и кантри, — перемешал их, добавил щепотку слэнга и получил крепкое, ударяющее в голову варево. Это и был рок-н-ролл. Да, соглашался он, название придумал Фрид, но сам звук, стиль, сплав черных и белых музыкальных форм — это, дескать, его, Хэйли, изобретение.

Надо отдать ему должное: он понял, чего не хватало белой музыке, и создал саунд, отвечавший подспудным желанием молодых. Сам он говорил об этом так: «В начале 50-х музыкальный мир жаждал чего-то нового. Дни соло-певцов и биг-бэндов прошли. Единственной музыкой, производившей хоть какой-то шум, был прогрессивный джаз, но он был выше понимания среднего слушателя. Я решил, что если взять бит, под который слушатели могли бы танцевать и прихлопывать, это будет как раз то, что надо. Ну, а дальше все было очень просто...»

На самом деле, все было отнюдь не так просто. Странный синтез двух, казалось бы, взаимоисключающих стилей поначалу застал слушателя врасплох и поверг его в недоумение. Сам Хэйли признает, что на первых порах, вместо того, чтобы приобрести новую аудиторию благодарных слушателей, он оттолкнул от себя обе старые, надежные группы почитателей: «Сперва от нас отвернулись и любители кантри, и любители ритм-энд-блюза. С заказами было трудно».

Новая музыка постепенно обретала специфическую форму. «Мы играли новую, особенную музыку, — говорит Хэйли. — Тогда мы еще не называли его рок-н-роллом, хотя играли мы именно его. Нам повезло: мы выступали в то время, когда в музыке не происходило ничего нового... Перед нами был открытый рынок».

Первой заметной пластинкой Хэйли стала запись «Crazy Man Crazy», выпущенная на малоизвестной этикетке Essex. Она имела некоторый успех (первый рок-н-рольный диск, попавший в таблицы популярности) и привлекла внимание к группе и ее саунду. Крупная фирма Десса решила рискнуть и заключила с Хэйли контракт, однако первая его запись для этой фирмы «Rock Around The Clock» особого успеха не имела. Сейчас это выглядит странным, но учтите, что

вещь сию сочинили два почтенных старичка, один из которых был из Tin Pan Alley, а другому, автору текста, уже стукнуло 63 года, причем они планировали написать «неофокстрот»!

Хэйли решил поставить на более крепкую лошадку — записать какой-нибудь хит черного артиста. Он взял песню Джо Тернера «Shake, Rattle and Roll», предварительно — по обычаю тех лет — подчистив ее путем удаления непристойных словечек. В 1955 она стала крупным хитом в Штатах, и рок-н-ролл пошел на прорыв.

В то время, как рок-н-ролл завоевывал все большую популярность, родители с тревогой наблюдали за тем, как на их глазах меняются дети. Они (дети) щелкали пальцами и шевелили челюстями, залепленными жевательной резинкой, в такт дикому шуму, исходившему от семейного проигрывателя. Они начали как-то странно одеваться и говорить на непонятном языке. А газеты тем временем кричали о хулиганстве, о преступности молодежи, о росте насилия. Повсюду слышался новый термин — «юные правонарушители».

Действительно, молодежь стала представлять серьезную угрозу для взрослых. Чтобы убедиться в этом, достаточно было обратить взгляд на то, что творилось в кино. Юные хулиганы становились кинозвездами: Марлон Брандо, похожий на бандита, не умеющий связно выразить ни одной мысли — и вот, пожалуйста, он уже киногерой, вожак мотоциклетной банды в фильме «The Wild One» («Дикий»), который был настолько шокирующим, что англичане запретили его у себя. Или Джеймс Дин, пропащий тип с неуклюжей походкой, озлобленный против всех — в фильме «Rebel Without A Cause» («Бунтарь без причины») он порывал со своей добропорядочной родней и шел в преступники.

Вы еще не успевали опомниться, как вам уже предлагали фильм про молодого школьного учителя,

отчаянно пытающегося усмирить хулиганов в своем классе. Ах, как он старался! Он даже принес им свою драгоценную коллекцию джазовых пластинок. И что они сделали? Разбили их! Почему? Потому, что они хотели слушать только ту жуткую какофонию, которая звучала в начальных титрах их любимого фильма!

Фильм этот назывался «Blackboard Jungle». Он наделал много шума, имел успех. А главная песня «Rock Around The Clock» стала гимном поколения, его «Марсельезой», как удачно выразилась Лилиан Роксон (Lillian Roxon «Rock Encyclopedia»). В 1955 она стала #1 в Штатах и держалась в хит-параде 22 недели. В Британии она в начале того же года вошла в хит-парад под #7, в октябре вновь появилась там и поднялась до первого места. Спустя год она опять ворвалась в Топ и добралась до #5.

Билл Хэйли превратился в очень, очень крупную звезду. Он стал еще крупнее благодаря фильму, в котором цинично эксплуатировался его гигантский хит. На наш умудренный взгляд, «Rock Around The Clock» — довольно-таки дрянненький фильм, бедный и пустой. Однако тинейджерам 50-х он казался идеальным — потому что он был о них, об их группе, об их музыке (там был даже Алан Фрид!). Детишки были в экстазе.

Если верить газетным сообщениям того времени, в каждом городе, в каждом кинотеатре, где демонстрировали эту ленту, молодые люди крушили все сиденья и раздирали обивки кресел в клочья. Шпана, вооруженная цепями, терроризировала мирных граждан. Разумеется, газеты сгущали краски. Просто был ажиотаж, кипели страсти, кое-кто плясал в проходах между рядами. Конечно, что-нибудь могли и сломать в такой обстановке повышенного возбуждения. Так или иначе, взрослые перепугались до смерти. Во многих странах фильм вообще запретили.

На какое-то время Хэйли стал крупнейшей в мире звездой. Свою необычную славу он подкрепил целой серией хитов: «Mambo Rock», «Razzle Dazzle», «See You Later Alligator», «Rocking` Through The Rye», «Don`t Knock The Rock».

Этот последний хит — из одноименного фильма, выпущенного из той же конюшни, что и предыдущий, на который он во многом похож (тут опять фигурировал Фрид). Правда, он имел то преимущество, что в нем был еще и **Литтл Ричард**, который пел «Tutti Frutti» и «Long Tall Sally».

Впрочем, и этот фильм был примитивен, а его наивный сюжет, к сожалению, стал шаблоном для многих будущих рок-фильмов. Реклама того времени излагает этот утомительно монотонный сюжет следующим образом: «Звезда рок-н-ролла певец Alan Dale возвращается в свой родной город, раздираемый борьбой между тинейджерами, которые поклоняются сенсационному ритму, и негодующими взрослыми, считающими их грешниками. На загородном рок-концерте Билла Хэйли и его Comets происходят беспорядки. Однако, Дейл и Алан Фрид, агент, полны решимости доказать, что рок-н-ролл не является пагубным для молодежи. Они устраивают другое Шоу и убеждают взрослых в том, что рок-н-ролл ничуть не безобразнее, чем чарльстон старшего поколения».

Спору нет, в этом шатком сценарии была доля правды. Действительно, разрыв между поколениями существовал, и многие родители считали детей грешниками или еще хуже. Но убедить их в том, что рок-н-ролл так же безобиден, как танцы их молодости, было невозможно — по крайней мере, пока. Возможно, Биллу Хэйли и удалось бы в конце концов перекинуть хоть какой-нибудь мостик между детьми и родителями, если бы он не сбавил скорость. В сущности, это был скромный и деликатный человек. Он сам страшился

своего детища-монстра. Когда журналисты спрашивали, что он обо всем этом думает, он почесывал затылок и говорил: «Я простой деревенский парень».

Беда в том, что он не мог долго протянуть. В Британии его всегда любили больше, чем в Америке: когда он впервые пересек Атлантику, его встречали в порту тысячи фанов. Однако, увидев его во плоти, даже эти страстные поклонники как-то сникли. Билл Хэйли не был угрюм, злобен, сексуально агрессивен и потому не годился в суперзвезды рока.

Он был скорее **Father of Rock & Roll**, только уж слишком хорошо он играл эту отцовскую роль. По возрасту и по духу он был ближе к родителям, нежели к детям. Он упал так же быстро, как и комета, давшая название его группе, и, опять же как данное небесное тело, регулярно возникал потом короткими вспышками — с каждым разом все старее, полнее и лысее. Сейчас это объект ностальгии. Его вытеснил более молодой, более сексапильный человек, великолепный образец энергичной молодости.

Элвис Пресли — Король Рок-н-Ролла

Elvis Aron Presley (Элвис Пресли) был первой суперзвездой рока и одной из немногих звезд музыкального мира, которых можно сравнить с полубогами Голливуда великой эры. Элвис был для рока тем, кем был для кино Кларк Гейбл. Оба они были колоссально популярны, оба возвышались над современниками, оба имели титул, присвоенный им коллегами, — титул «короля», и носили его с таким достоинством, словно он достался им по божественному праву.

Как и Гейбл, Пресли тоже был секс-символом — первым секс-символом рока. Настоящий секс-символ одинаково, хотя и по-разному, нравится обоим полам. Пресли добился этого, вызывая острое сексуальное возбуждение молодых женщин, не восстанавливая, в то же время, против себя их приятелей, любовников, мужей. Он был настолько триумфально мужественен, что эти приятели, любовники, мужья подражали ему, соревновались с ним. Покуда девушки корчились в судорогах и визжали, их приятели выгибали спины, выпячивали губы, щипали себе колени, приглаживали волосы и учились растягивать слова на южный манер. Оба пола признавали величие Элвиса и упивались им.

Элвис Пресли родился 8 января 1935 в городе Тупело, штат Миссисипи. В смысле экономическом, он родился в неподходящее время и в неподходящем месте. Спустя многие годы он скажет: «Мы жили, как говорят у нас, не на той стороне дороги. Но тогда «той стороны» в Тупело не было. С питанием у всех обстояло плохо. Мы не голодали, но порой были близки к этому».

В надежде на лучшую жизнь семья переехала в Мемфис, штат Теннесси. Но и тут было не легче. Они жили под постоянной угрозой голода, безработицы, болезней. Зато теперь Элвис оказался в нужном месте в нужное время — по крайней мере, в одном отношении. Если принять определение рок-н-ролла как черного ритм-энд-блюза, адаптированного для белых, то Мемфис являлся как раз той точкой, где сошлись оба ингредиента. Молодой человек, обладающий музыкальный слухом, имел здесь возможность услышать буквально все, что угодно — от непристойнейшего блюза до самой слюнявой сельской баллады. А у Элвиса был слух. Он внимательно слушал и впитывал все. В итоге это стало превращаться в серьезную проблему: он так много вобрал в себя, что мог петь в самых разных стилях и едва не сделался блестящим музыкальным пародистом. Его продюсер Сэм Филлипс не сразу обнаружил, что у Элвиса есть собственный стиль.

Элвис был нелюдимым ребенком. Возможно, это объяснялось тем, что его брат Джесси (они были двойняшками) умер при родах, и Элвис подсознательно ощущал одиночество. Понятно поэтому, что мать обожала своего выжившего сына, а он ее. Еще подростком он избрал свою, очень специфическую, манеру одеваться. У него было странное чувство цвета: он любил черные и ярко-розовые тона. Волосы у него были длинные (по тогдашним меркам), он смазывал их бриолином и зачесывал назад на манер «утиного зада». Лицо обрамляли легендарные бакенбарды.

Карл Перкинс, его современник, коллега и автор «Blue Suede Shoes», вспоминает, что своей индивидуальностью Элвис навлекал на себя насмешки окружающих: «Люди над ним смеялись... называли неженкой. Ему было очень трудно в те дни». А между тем, сам того не ведая, он культивировал имедж,

который вскоре стала яростно копировать молодежь всего мира.

Петь он начал в церкви. Там он исполнял нечто вроде белого госпела. Ему нравилось наблюдать, как вдохновенные проповедники приводили свою паству в молитвенный экстаз, взвинчивая голос, хлопая Библией по кафедре и угрожая муками ада. Он учился своему ремеслу путем осмоса, вбирая через поры все это.

К 18 годам шофер грузовика Элвис Пресли уже почти созрел для новой роли. История встречи с человеком, сыгравшим роль катализатора в его судьбе, могла бы показаться выдумкой рекламной машины, если бы не была чистой правдой.

Элвис хотел записать на пластинку две песни и подарить ее матери на день рождения. С этой целью он пришел в маленькую студию в Мемфисе. Поборов робость, он толкнул дверь и оказался лицом к лицу с Марион Кайскер, секретаршей. Она позвонила шефу, и через несколько минут Элвис Пресли и **Сэм Филлипс** стояли рядом в студии записи — в первый, но далеко не последний раз.

Элвис спел «My Happiness» («Мое Счастье») из репертуара группы Ink Spots и «That`s When Your Heartaches Begin» («Вот Когда Сердце Начинает Ныть»). Филлипсу показалось, что в этом голосе что-то есть — ничего такого особенного, просто некоторое своеобразие. Да еще с негритянскими обертонами.

Ничего сверхъестественного пока не произошло. Элвис был еще там, а Сэм Филлипс все думал о том звуке, который ему никак не удавалось перенести на пленку. Он пробовал Пресли на песнях самого разного стиля, и старательный парень, будучи хорошим подражателем, прекрасно справлялся с любым стилем.

Открытие уникального «звука Пресли» произошло в точности так, как это изображено в его многочисленных низкопробных фильмах. Разум подсказывает: не верь —

однако столько людей подтвердило правдивость этой истории, что приходится верить.

Филлипс продолжал испытывать Пресли и наконец решил попробовать его на блюзе. Он выбрал песню Артура «Биг Боя» Крадапа (Arthur «Big Boy» Crudup) «That`s All Right (Мама)» («Все В Порядке (Мама)»). Они работали долго, но так и не смогли добиться того, чего хотелось Филлипсу. Объявили перерыв, отключили микрофоны. Теперь Пресли и его музыканты Мур и Билл Блэк могли передохнуть, однако Пресли не стал отдыхать, он был на взводе: взял гитару и, не стесняемый никакой аппаратурой, начал петь «That`s All Right». Голос его звучал легко и свободно, а тело двигалось в такт музыке. Мур и Блэк подхватили припев и все трое, как говорится, завелись. В этот момент вернулся Филлипс и, пораженный, застыл на месте. «Что это, черт подери?» -воскликнул он. Мур: «Не знаем». Филлипс: «Ну-ка, давайте все сначала. И не теряйте этот звук! Мы запишем его».

Итак, Филлипс, наконец, поймал искомый саунд. Отчего же ему и Пресли понадобилось столько времени, чтоб прийти к блюзу — ведь Филлипс знал, что Элвис любит блюз и таких артистов, как Крадап? Ответ содержится в одном из интервью Элвиса, которое он дал несколько лет спустя. «Меня осуждали за любовь к блюзу, — сказал он, — а в Мемфисе блюз считался духовной музыкой. Впрочем, меня это никогда не беспокоило».

На расистском Юге было не принято, чтобы белый парень пел блюз. Зная об этом, Филлипс в тот вечер заставил Пресли записать еще, на всякий случай, вполне приемлемый номер «Blue Moon Of Kentucky» («Голубая Луна Кентукки»).

Сделав запись, Филлипс понес ее на местные радиостанции. Реакция была забавной: когда он принес блюзовую песню на негритянскую станцию, там

спросили: «Кто этот кантри-бой?» А когда он принес «Голубую Луну» на радиостанцию кантри, там не могли понять, зачем черный парень берется за их песни!

Так или иначе, «That`s All Right» зазвучала в эфире. Ее стали покупать, и вскоре фирма Phillips» Sun Records заимела солидный местный хит. Имя Пресли стало известно на Юге. Самое престижное кантри радиошоу «Grand Ole Opry» пригласило его на пробное прослушивание... и отвергло: возможно, из-за тех самых негритянских обертонов. Однако, другое известное шоу «Louisiana Hayride» сочло его вполне подходящим и заключило с ним годовой контракт. Помимо того, он разъезжал в это время по всему Югу и выступал на концертах под псевдонимом **Hillbilly Cat** (Деревенский Кот). Его первое крупное выступление состоялось в августе 1954, в зале Overton Park Shell Auditorium в Мемфисе. «Я делал быструю вещь из первой пластинки, — вспоминал он, — в зале стоял шум, гам, визг... Я вышел за кулисы и там кто-то сказал мне, что публика орет оттого, что я вихляю бедрами».

Вскоре он понял, что уровень шума в зале находится в прямой зависимости от интенсивности его вихляний. Чем больше он вихлял бедрами, тем пронзительнее были крики. И он завихлял вовсю.

Все это происходило в провинции и так бы там и осталось, если бы Пресли не нашел толкового, энергичного менеджера. У Сэма Филлипса просто не было средств, чтобы вывести Пресли на общенациональный уровень. Впрочем, он, кажется, и не очень стремился к этому.

Здесь надобно сказать пару слов о **Сэме Филлипсе**. Это примечательная личность, обладавшая поразительным чутьем на таланты. Наряду с Фридом, он был повивальной бабкой рок-н-ролла. Кроме Пресли, он открыл также Джерри Ли Льюиса, Джонни Кэша, Карла Перкинса и Роя Орбисона. Никто из них не

остался с ним, хотя все они продолжали развиваться и добились широчайшей известности. Его это, видимо, не особенно расстраивало. Он продавал своих потенциальных звезд людям, которые делали из них суперзвезд, и спокойно возвращался к своим заботам. Он никогда не стремился попасть в «первую лигу». До Пресли он занимался черными артистами и именно ему мы обязаны ранними записями таких музыкантов, как Howlin Wolf, B.B.King и Ike Turner. Он уступил их более крупным компаниям, предоставив им идти на риск и пожинать плоды. Филлипс мог бы сколотить миллионы на талантах, прошедших через его студию, но он просто не думал о таких вещах. Джерри Ли Льюис однажды сказал о нем: «Сэм ненормальный... Ему бы побольше здравого смысла».

Итак, Элвису был нужен менеджер, который бы вытащил его из провинциальной глуши. Им стал полковник **Том Паркер**. За несколько месяцев он превратил Элвиса из местной знаменитости в суперзвезду национального масштаба. Паркер, несомненно, был хорошим бизнесменом и, кроме того, он был необычайно привязан к своему подопечному. Конечно, он творил чудеса, но, по собственному его признанию, он «продавал превосходный продукт».

Сэм Голдвин, наиболее колоритная фигура среди продюсеров Голливуда, однажды заметил: «Продюсеры не делают звезд. Их творит Бог, а потом публика признает то, что он сотворил». В случае с Пресли все обстояло именно так. К 55-му году, когда Паркер стал его менеджером, Элвис уже нашел свой стиль, создал свой имедж, и полковнику оставалось лишь заключать выгодные контракты и показывать своего протеже как можно большему числу зрителей — остальное сделала sex chemistry (сексуальная химия).

До крупных Нью-Йоркских компаний уже дошли слухи о замечательных талантах Пресли. **Стив Шульц** из фирмы RCA, услышав «That`s All Right (Мама)», запомнил имя исполнителя и стал следить за дальнейшим ходом событий. А события были таковы, что ряд фирм начал проявлять интерес к контракту Пресли с San, но никто не знал, сколько он стоит. Переговоры вел Паркер. В конце концов, RCA купила у San контракт с Пресли за \$40000. Сегодня эта сумма кажется мизерной, но для того времени она была беспрецедентной. Еще не было случая, чтобы так высоко оценили молодого певца, не имевшего ни одного общенационального хита. И Стива Шульца терзали сомнения, не совершил ли он ошибку.

Ошибки не было. Как заметил один комментатор, «одежда Элвиса, клок волос, намазанный бриолином, его баки, будуарные глаза, ухмылки и вихляния — все это неотразимо действовало на девочек». Никто никогда дотеле не оказывал на публику такого взрывного воздействия. Синатра вызывал визги и обмороки, Джонни Рэй получил свою долю шумного поклонения, но Пресли превзошел всех: на его концертах публика просто бесновалась.

Как-то раз, в самом начале карьеры Элвиса, на одном концерте с ним выступал **Пат Бун** — в то время крупная звезда, исполнявшая стерилизованный рок-н-ролл. Спустя 20 лет, в интервью журналу Rolling Stone он поделился воспоминаниями об эффекте Пресли: «Мы впервые встретились на концерте в Кливленде. Я был гвоздем программы, то есть выступал после Элвиса. С тех пор мне никогда не хотелось петь после него. Хорошо еще, что у меня тогда был крупный хит, это меня и спасло. Иначе я бы совсем пропал».

Уже в 1954 Пресли испытал на себе безумие поклонения. В Джексонвилле, Флорида, девицы едва не

стащили его со сцены. Они стянули с него туфли, разодрали пиджак и порвали правую штанину брюк.

В начале 1956 Элвис Пресли был #1 в американском хит-параде с песней «Heartbreak Hotel» («Отель Разбитых Сердец»). Это было началом самой фантастической и самой успешной сольной карьеры в современной поп-музыке. И это было началом эры рока.

С того момента Элвиса было невозможно остановить, несмотря на то, что родители, проповедники, представители власти, критики, старые звезды и моголы масс-медиа ненавидели его. А возможно, и благодаря этому. Они злопыхательствовали, бранили его на чем свет стоит, сжигали его чучела и пластинки — но остановить не могли.

Это было бессмысленно. Попытаться остановить Элвиса Пресли было так же бесполезно, как и рок-н-ролл.

Фатс Домино и Литтл Ричард vs Пат Бун

Пресли был крупнейшим представителем рок-н-ролла, но далеко не единственным. Рок-н-ролл оказался достаточно просторен, чтобы вместить такие разные стили и таланты, как **Литтл Ричард, Фатс Домино и Чак Берри**. Чарли Джиллетт в «Звуке города» различает пять разновидностей рок-н-ролла:

- северный стиль **Билла Хэйли**;
- нью-орлеанский танцевально-блюзовый стиль **Фатса Домино и Литтл Ричарда**;
- рокабилли (рок + хиллбилли, т.е. кантри) **Пресли, Джерри Ли Льюиса, Роя Орбисона** и других;
- чикагский городской блюз **Чака Берри**;
- звук негритянских групп типа **Platters**.

Все эти стили способствовали богатому разнообразию рок-н-ролла, и все они заслуживают внимания.

Белая молодежь соприкоснулась с грубой, сырой и неприемлемой для большинства крупных компаний музыкой черных. Но поскольку на это был большой спрос, крупные фирмы не могли пройти мимо. Правда, расовые предрассудки были еще столь сильны, что черные артисты, делавшие черную музыку, практически не имели шансов попасть в хит-парад (Нат «Кинг» Коул, конечно, попадал туда, но разве он делал черную музыку?). Поэтому боссы решили так: ежели ребяташки желают слушать эти песни, мы запишем их, но только в исполнении белого -приятного, благовоспитанного, целомудренного белого парня.

Charles Eugene Pat Boone (Пат Бун) был целомудрен до невероятности. Он отказался целовать свою партнершу по фильму «April Love» («Апрельская любовь»), потому что, когда он посоветовался с женой, она сказала ему: «А тебе понравится, если я проведу весь день, целуя Рока Хадсона?» Он также отказался от участия в двух телепрограммах только из-за того, что их финансировала компания, производящая табак и пиво. Мало того, он даже написал книгу под названием «Twixt Twelve And Twenty» («От двенадцати до двадцати»), где советовал этому недавно открытому феномену, тинейджеру, слушаться родителей и регулярно умываться.

Очень он порядочный был парень, Пат Бун. И так непохож на этого противного, грязного Элвиса Пресли, который, по слухам, перед тем, как выйти на сцену, засовывал себе в брюки свинцовую трубку.

Сейчас даже трудно представить себе, как Пат Бун, исполнитель «Speedy Gonzales», «April Love» и «Love Letters In The Sand», мог петь такие песни, как «Tutti Frutti», «Long Tall Sally» и «Ain`t That A Shame». И что по популярности и коммерческому успеху в период 1955 — 1959 Бун шел в Штатах вторым после Пресли.

Теперь, когда история рока хорошо изучена и хронологирована, лавры за эти три великие песни отданы тем, кто их заслужил: **Литтл Ричарду** за «Tutti Frutti» и «Long Tall Sally», и **Фатсу Домино** за «Ain`t That A Shame».

По классификации Чарли Джиллетта, оба они относятся к категории «новоорлеанского танцевального блюза». У них есть общие черты: оба негры, оба отдавали предпочтение фортепиано, оба воспитывались в музыкальном котле Нью-Орлеана. Но на этом сходство кончается. Трудно вообразить себе более непохожих людей.

Fats Domino (Фатс Домино). Стиль его — деликатно-юмористический, сдержанный, с внезапными вспышками буги-вуги на фортепиано. Даже играя рок, он выглядел спокойным, непринужденным. Надо отметить, что он делал хиты задолго до рок-н-ролла: еще в 1949 у него был миллионный хит «The Fat Man» («Толстяк»). Появление рока только подтвердило правоту его музыки. Он вошел в 50-е без заметных перемен в стиле и один за другим выдавал добротные хиты вроде «I`m Walkin`», «Ain`t That A Shame» или «Blueberry Hill».

Little Richard (Литтл Ричард, настоящее имя Richard Penniman) был полной противоположностью: лунатик, напыщенный пижон, сверхактивный рокер. Его песни — это, по сути, тарабарщина, исполнявшаяся под оглушительный аккомпанемент фортепиано. Неудивительно, что взрослые всегда жаловались на то, что в рок-н-рольных песнях невозможно разобрать слов. Им было невдомек, что слова-то как раз не имели никакого значения. Важно было общее звучение. Фраза «A-Вop-вop-a-loom-op A-lor vop boom!», конечно же, не имела никакого смысла, также, как и последующие пять строчек, в которых просто повторялись слова «Tutti frutti au rutti» (искаженное Tooty-frooty o rooty). Не в этом дело. Пластинка Литтл Ричарда — это две с половиной минуты чистого наслаждения. Сгусток секса.

«Tutti Frutti» была бессмыслицей не только для Токио, Парижа, Берлина, Лондона, но и для Нью-Йорка. Вернее, она имела одинаковый смысл для всех, кто находился в соответствующих летах, чье ухо было настроено на нее, и чье тело вибрировало вместе с ее ритмом. Все эти oohs, vops и woos Ричарда были интернациональными кличами рока, чем-то вроде мгновенного эсперанто, понятного в любом уголке мира. Вот почему рок распространился с такой удивительной быстротой.

Пат Бун взял творения этих двух великих пионеров рока и смягчил их настолько, что они утратили выразительность. В рок-кругах он всегда являлся предметом язвительных насмешек из-за своей клинической чистоты и набожности (последнее, кстати, он разделял с Литтл Ричардом). Его заслуга, однако, в том, что он в приемлемой форме донес рок-н-ролл до миллионов людей, еще не готовых принять рок в его сыром виде. Он приучил их к каденциям и неожиданным переходам рока, к его пикам и перепадам. И хотя эти пики и перепады были не столь круты, как у истинных рок-н-рольщиков, но они были. К тому же, успех Буна вовсе не мешал успеху тех, кого он обворовывал. Например, в 1955 Бун имел многомиллионный хит с «Ain`t That A Shame», и в том же году оригинальная версия Домино тоже стала хитом — его десятым по счету миллионным хитом (в том же году он выпустил еще четыре золотых сингла с Дэйвом Бартоломью). Литтл Ричард также получил свое «золото», несмотря на версию Буна.

Эти цифры свидетельствуют, что вопреки самым мрачным прогнозам крупных пластиночных фирм, черные артисты годились для белых ушей и могли иметь коммерческий успех — правда, не столь шумный, как у Пресли и Буна, но, с другой стороны, ни Пресли, ни Бун не сочиняли свой материал и, следовательно, не получали авторских гонораров.

Чак Берри, или первый поэт Рока

В Чикаго был человек, который все сочинял сам — и слова, и музыку. Он писал песни, настолько чутко отражавшие жизнь молодежи 50-х, ее проблемы, ее любовь, ее подспудные желания, что его часто называют первым поэтом рока.

Его песни — полная противоположность абракадабре Литтл Ричарда. **Chuck Berry** имел, что сказать. И говорил он это ясно и остроумно. Он первый четко заявил о том, что рок — не временная мода. Рок-н-ролл вытеснит все другие формы, и поэтому «переверните Бетховена и торчите на ритм-энд-блюзе».

В «Rock & Roll Music» Берри удалось в нескольких словах сформулировать суть ситуации. Он «не имеет ничего против современного джаза, если только его играют не слишком быстро», потому что иначе «исчезает красота мелодии» и вещь начинает звучать «как симфония». Он отвергает столь любимые взрослыми латиноамериканские ритмы — танго, мамбо, конго, и призывает «играть на фортепиано». Он хочет одного: танцевать. И в этом сущность рок-н-ролла.

Хотя Берри был постарше своей публики (в 1955, когда появился его первый хит «Maybellene», ему было не то 24, не то около 30 — смотря, какой год считать действительным годом его рождения: называют и 1931 и 1926), он инстинктивно чувствовал, чего они хотят. И отразил все это в музыке.

Он знал, что они ненавидят школу, и в песне «School Days» («Школьные Дни») рассказал о невыносимой скуке школьной жизни, когда день мучительно тянется, пока наконец не прозвенит звонок, «бремя с плеч

долой», ты выбегаешь из школы, несешься к джук-боксам за углом, опускаешь монету и слушаешь свою любимую музыку, ощущая, как жизненные силы вновь возвращаются к тебе.

В песне «Almost Grown» («Почти Взрослый») кристаллизованы муки человека, которому, по выражению Пата Буна, «от 12 до 20»: обычный парень, он ходит в школу, делает только то, что ему дозволено, слушается старших, не водится со шпаной. У него есть мечта: устроиться на работу, скопить на авто и катать свою девочку. Он не бунтует и ничего не требует. Он хочет только одного: «оставьте меня в покое, ведь я почти взрослый». Как резюме подростковых чувств, эту песню трудно превзойти. Она гениальна. Одной фразой Берри попал прямо в сердце тинейджера.

Его героини — Кэрол, Литтл Квини — это маленькие богини, о которых мечтают мальчики, но не сказочные, а взятые из реальной жизни.

«Sweet Little Sixteen» («Милая 16-леточка») живет лишь рок-н-роллом и бредит звездами («ей необходимо раздобыть полмиллиона автографов»). По вечерам она надевает платье в обтяжку, красит губы, надевает туфли на высоком каблуке, но на сердце у нее печаль — «взрослый блюз», — потому что утром надо опять идти в школу.

Из песен Чака Берри можно узнать все о жизни тинейджеров 50-х. Более того, из них можно узнать о жизни тинейджеров любой эпохи. Меняются лишь детали: моды, марки автомобилей, слэнг, остальное — вне времени: чувства, эмоции, резкие перепады настроения от бурной радости до беспросветной тоски.

Чак Берри был первым автором в роке, который действительно хотел что-то сказать. Он выделяется потому, что выражался идеально роково: с помощью музыки рок, словами рока он говорил о поклонниках

рока. Рассматривать тексты его песен или темы, разложив их на бумаге — это значит разрушить Берри. Эти слова он писал не как стихи, а как лирику для рок-песен. Чтобы понять, насколько велик был Берри, надо слушать его музыку.

Наряду с Элвисом, Чак Берри был наиболее влиятельным артистом рок-н-ролла. Более того, он один из самых влиятельных артистов рока вообще. Всякий раз, когда рок заходит в тупик, кто-нибудь возвращается к корням, вновь открывает энергию, остроумие, оригинальность Берри и черпает в нем вдохновение.

Отчего же Берри ощущал такое близкое родство с тинейджерами, отчего он стал выразителем их чувств в музыке? Наверное, оттого, что в юности он сам был трудным подростком. Он родился в семье со средним достатком, но в подростковые годы испортился, участвовал в краже и оказался в исправительной колонии, где пробыл три года.

Еще до колонии он увлекался музыкой, теперь же она стала центром и смыслом его жизни. Выйдя на свободу, он работал сперва на «Дженерал Моторс», затем парикмахером, и все это время продолжал играть, в основном блюз. Мастерство его росло и он превратился в первоклассного гитариста. Это видно на любой его записи. Он усовершенствовал большинство методов игры на гитаре, которые существовали в те годы. Он изобрел рифф, которым открывается «Sweet Little Sixteen» — тот самый рифф, который Beach Boys содрали у него нота в ноту и применили в «Surfin` USA». Он стал одним из классических гитарных риффов.

Музыка стала занимать центральное место в жизни Берри. Он стал подрабатывать в ночных клубах Сент-Луиса, играя в разных составах, стал сочинять песни, в основном в стиле ритм-энд-блюз, и вскоре понял, что

если он хочет чего-то добиться, нужно ехать в центр городского блюза — в Чикаго.

В начале 1955 Берри играет в Чикагских клубах и учится у больших мастеров блюза. Однажды он упросил Мадди Уотерса разрешить ему поиграть в его команде и поразил маэстро своей виртуозной игрой. Уотерс представил его боссу компании Chess Леонарду Чессу, тот его прослушал, остался доволен и выбрал две песни — «Wee Wee Hours» и «Maybellene».

То, что якобы случилось дальше, вызывает сомнения. Известно, что на сессии записи присутствовал Алан Фрид с еще одним диск-жокеем, Рассом Фратто. Они и значатся на этикетке пластинки как авторы песни. Неясно лишь, в чем конкретно мог выражаться их вклад. Возможно, они помогли какими-нибудь советами, да и то сомнительно — едва ли Берри нуждался в советах. Так или иначе, Фрид усиленно рекламировал пластинку, и она стала миллионным хитом.

Берри стал знаменитостью. Сбылось то, о чем он мечтал, когда пел в этой песне: «Hail, hail rock & roll / Помоги мне начать новую жизнь». Много лет спустя он дал толковое интервью редактору Rolling Stone Ральфу Глиссону, где объяснил свое понимание рок-н-ролла: «Его названия могут меняться, но суть остается той же: это музыка, вдохновляющая разум и сердце, заставляющая притопывать в такт. Называйте ее роком, джазом — как хотите. Если она заставляет вас двигаться, волнует, заводит — значит, она здесь и она не умрет».

Черные Doo-wop группы типа Platters

Кроме гигантов — Берри, Пресли, Хэйли и Домино, — в первой волне рок-н-ролла были и другие, менее известные, артисты, которые иногда делали великие записи, ставшие классикой.

Пятый стиль рок-н-ролла, по классификации Чарли Джиллетта, это «рок-н-ролл вокальных групп», или, пользуясь более красочным определением: **Doo-wop groups**. Буквально: музыка группы черных певцов, подпевавших «ду-воп, ду-воп» ведущему вокалисту. **Ду-воп** относится к традиции негритянского гармонического пения, восходящего к группам 30-х годов типа Ink Spots и в сотнях вариаций продолжившегося в стиле таких ансамблей, как Drifters, Four Tops, вплоть до крайне изысканного и гладкого саунда Stylistics в 70-е.

Ду-вопные бэнды 50-х были сырее как своих предшественников, так и преемников. Они возникали из компаний друзей, просто собиравшихся вместе на верандах и певших ради собственного удовольствия. Недостаток денег свел к минимуму количество инструментов, поэтому отличительной чертой данного стиля было вокальное исполнение без сопровождения (этот стиль также называют **a cappella**, что значит «хоровая музыка, исполняемая без аккомпанемента»).

В начале 50-х ряд ду-вопных групп (почти все они имели птичьи названия) проник в студии и записал серию песен, которые понравились сначала только неграм, но затем и белым. Некоторые даже угодили в таблицы популярности. Хотя большинство этих групп сделало всего по одному хиту, их вспоминают с

большой нежностью. Наиболее интересные из этих хитов: «Earth Angel» группы Penguins, «Sh-Boom» группы Chords и «Gee» группы Crows (данную пластинку часто называют первым настоящим рок-н-ролл синглом). Эти ансамбли проложили дорогу более долговечному, более успешному и гладкому саунду Platters, которые имели в 1955 крупные хиты «Only You» и «The Great Pretender», и с дисками «My Prayer» и «Smoke Gets In Your Eyes» функционировали еще в начале 60-х.

Вторая волна Рок-н-Ролла

(Дж.Л.Льюис, К.Перкинс, Э.Кохрейн, Б.Холли)

Как видим, рок-н-ролл был весьма разнообразен. Самыми великими были Элвис и Platters, Берри и Литтл Ричард, Хэйли и Домино! И это была только первая волна. Музыка находилась в младенческом возрасте.

Между первым рок-диском, попавшим в хит-парад, — «Crazy Man Crazy» (1953) — и появлением Элвиса Пресли, первой суперзвезды рока (1955), события развивались стремительно. Лицо музыки изменилось. Но уже подымалась вторая волна более молодых артистов, жаждавших взять свое. Эти молодые звезды зашлифовали шероховатости раннего рок-н-ролла и двинули его вперед.

Из того же рокабилли, откуда и Пресли, вышло еще несколько интересных артистов. Самыми известными из них были Джерри Ли Льюис и Карл Перкинс.

Jerry Lee Lewis (Джерри Ли Льюис) был белым Литтл Ричардом, в том смысле, что он так же неистовствовал на сцене (он сам называл себя The Killer — Убийца). Он не играл на фортепиано, а атаковал его, избивал и уничтожал. Стиль его был абсолютно маниакален (и с годами не утихомирился): одна нога на крышке инструмента, пальцы молотят по клавишам, а он орет свои песни, перемежая слова дикими воплями. Это была визуальная звезда, в записях он всегда выглядел слабее. Льюис собирал тысячи поклонников, которые приходили в полнейший экстаз на его концертах, но в хит-парадах он был редким гостем. Все

же две его песни туда пробились. Это классика, настоящее беспримесное золото: «Whole Lotta Shakin` Goin` On» и «Great Balls Of Fire».

Этот безумец (как характеризовал он сам себя) исповедовал стиль жизни, который впоследствии стали называть «рок образом жизни»: много пил, буянил, хулиганил. Это нашло отражение в его сценическом имедже. Очень жаль, что амурные дела доконали его: когда он совершал турне по Англии в 1958, газетчики пронюхали, что его второй жене всего 13 лет, и началась травля. Ему пришлось исчезнуть на несколько лет, прервав так блестяще начинавшуюся карьеру. Позднее он вернулся, но не к року, а к своей первой любви -кантри, много выступал, хорошо зарабатывал, да и по сей день неплохо кормится своей любимой сельской музыкой.

Carl Perkins (Карл Перкинс), тоже сельский парень, сочинил великий гимн рок-н-роллу «Blue Suede Shoes» («Голубые Замшевые Туфли»). Это хвалебный гимн молодежному нарциссизму. Все его содержание сводится к следующему: делайте со мной что хотите, только не наступайте на мои голубые замшевые туфли! Благодаря этой песне он заимел миллионный хит. За ним последовал и Элвис. Собственно, вклад Перкинса в рок этим исчерпывается. Подобно Льюису и Джонни Кэшу, он вернулся к сельским корням.

Еще пара неслабых ребят оставила свой след в истории рок-н-ролла. Один из них написал два тинейджерских гимна: «Summertime Blues» и «C`mon Everybody», был очень популярен в Англии, но в США, согласно Ирвину Стамблеру («Encyclopedia of pop, rock and soul»), его никто не знает. Даже тем, кто протолкнул три его сингла (третьим был «Sittin` In The

Balcony»), приходится напрячь память, чтобы вспомнить имя **Eddie Cochran (Эдди Кохрейн)**.

Если это действительно так, то для меня это загадка. «Summertime Blues» («Летний Блюз») написанный Эдди Кокрэном в соавторстве с Джерри Кэйпхартом, своей остроумной язвительностью напоминает Чака Берри. Вот ее содержание: парню хочется хорошенько пожить во время отпуска, но ради этого он вынужден работать, и «оттянуться» не удастся. Босс и родители вмешиваются в его любовные дела, и тогда парень решает обратиться в ООН! Однако, это нереально. Тогда он приходит к конгрессмену от своего штата, тот выслушивает его и говорит: «Мне хотелось бы помочь тебе, сынок, но тебе еще рано голосовать».

Обе песни очень талантливы, их автор обещал стать крупным рок-мэном, но судьба распорядилась иначе.

В 1960 он гастролировал в Англии. Во время очередного переезда машина, в которой он ехал, врезалась в какой-то подло крепкий фонарный столб. Кокрэн погиб и попал в некрологию рока.

В истории Кокрэна есть одно поразительное совпадение, словно специально взятое из низкопробного фильма. Почти за год до смерти он записал слезоточивую песенку «Three Stars» («Три Звезды»), сочиненную диск-жокеем Томми Ди в память о трех рок-звездах, погибших в авиакатастрофе. Одним из этой троицы был близкий друг Кокрэна, и он спел эту фальшивую сентиментальщину, чтобы собрать денег для семей погибших. Чувство неловкости вызывают строчки из этой песни: «Теперь вы поете для Бога в его небесном хоре. Бадди Холли, я всегда буду вспоминать о тебе со слезами на глазах».

В 1959 многие испытывали подобные чувства, хотя и не выражали их с таким надрывом. **Buddy Holly (Бадди Холли)** — своеобразная фигура в рок-н-ролле.

Роль его двойственна. С одной стороны, он смягчил рок, сделал его глаже, но, с другой стороны, он предотвратил его сползание к слащавости. Голос его всегда находился на первом плане, а аккомпанемент там, где ему положено — на заднем. Он обладал кристалльной дикцией, и понять его было гораздо проще, чем, скажем, Пресли. Он тоже пел о молодежных страданиях, но сдержаннее, нежели Чак Берри. Его можно было бы отнести к чистому попу, если бы не постоянное наличие того драйва, который всегда отличает рок от коммерческого попа.

Бадди Холли (настоящее имя Charles Hardin Holley) родился в тexasском городке Люббок 7 сентября 1936. Как и многие его сверстники, он увлекался кантри, но, в отличие от них, у него не найдешь и намека на интерес к черной музыке. Своих первых скромных достижений он добился именно как исполнитель кантри. В 1956 его взяла к себе Десса, но его записи для этой фирмы не имели успеха. Видимо, Декку уже тогда захлестнула рок-н-рольная волна, и они уделяли мало внимания очередному сельскому певцу. Видя все это, Холли ушел из Декки, собрал группу старых приятелей, снял студию в Кловисе, Нью-Мексика, и начал экспериментировать.

Хозяин студии, Норман Петти, он же продюсер, очень быстро убедился, что Холли слеплен не из того же теста, что Пресли, и принялся действовать соответственно. Например, там, где Пресли рычал, Петти заставил Холли икать! Это стало характерной чертой его пения, подчеркивавшей трогательную неуверенность в себе, и, в сочетании с псевдо-дерзкими текстами — как в «That`ll Be The Day» («Настанет День»), — придававшей Холли обаяние «потерянного мальчика»! Что еще более подчеркивалось его внешним видом: очки в роговой оправе делали его похожим на рассеянного, робкого студента, а строгие костюмы

резко контрастировали с украшенными блестками шелковыми и парчовыми одеяниями соперников.

Петти понял, что Бадди Холли противоречивая фигура. С одной стороны, самоуверенный «Superman», с другой — «Clark Kent» persona, робкий и застенчивый. Петти додумался, как извлечь из этого противоречия коммерческую выгоду: он решил выпускать его записи под двумя разными именами и на двух разных этикетках. Первая партия записей, изданная на этикетке Brunswick, представляла группу The Crickets — Сверчки (состав группы часто менялся, но постоянное ядро составляли Sonny Curtis и Jerry Allison) и включала песни «Oh Boy», «Not Fade Away», «Maybe Baby», «That`ll Be The Day» (первый миллионный хит) и «Think It Over».

Во вторую партию вошли «Peggy Sue», «Listen To Me», «Rave On» (единственное исключение, так как она больше подходила для «записей супермена»), «Everyday», «Words Of Love» и «Heartbeat». Все эти записи вышли на этикетке Coral.

Оба состава имели успех. В 1957 «That`ll Be The Day» The Crickets и «Peggy Sue» Бадди Холли стали золотыми дисками, а «Oh Boy» попала в хит-парад. Далее последовала целая серия новых хитов, вошедших в Top. Однако, к тому времени (1958) обострилась шизофреническая раздвоенность личности Холли.

Бадди Холли хотел быть просто рок-балладистом, но Петти стал добавлять в его записи струнные пиццикато, что было абсолютно чуждо духу рок-н-ролла. Он сглаживал неровности, полировал шероховатости и направлял музыку Холли в русло стандартной коммерческой продукции. Это особенно заметно на таких записях, как «It Doesn`t Matter Anymore» и «Raining In My Heart».

В это время Холли переехал в Нью-Йорк, The Crickets остались в Техасе. Так наметился разрыв. В начале 1959

Холли набрал новый состав (под тем же названием, но без ключевых музыкантов Кертиса и Эллисона) и отправился в роковое турне.

2 февраля 1959 ансамбль играл в Клир Лейк, штат Айова. Все были измотаны до предела. Холли решил бросить утомительный автобус и добраться до следующего пункта — города Мурхед, Миннесота, на самолете, чтобы прибыть раньше основной группы, сделать кое-какие распоряжения, смыть дорожную грязь и хорошенько выспаться. Самолет не долетел до места назначения: он врезался в поле за 8 миль до аэропорта. Бадди Холли погиб, погибли также The Big Bopper (J.P.Richardson) и Ritchie Valens — две другие звезды из песни «Three Stars» (у Боппера был хит «Chantilly Lace», а у Вэйленса — «Donna/La Bamba»).

Бадди Холли было 22 года. Он мгновенно вошел в Пантеон Славы рок-н-ролла и после смерти стал даже еще популярнее, чем при жизни. Время от времени Петти откапывал его неизвестные записи, ремикшировал их по своему усмотрению и выпускал на рынок. Трудно сказать, по какому пути развивался бы Холли, останься он в живых. Быть может, как Пресли, ушел бы в шоу-бизнес. Возможно, стал бы крупным сочинителем — то, что он успел сделать за столь короткий срок, говорит о его больших способностях.

Революция закончилась — началась дискотека

Для Дона Маклина (Don McLean) в «American Pie» и для многих из поколения 50-х день гибели Бадди Холли был «Днем, когда умерла музыка». Конечно, при желании этим днем можно считать раннее утро 3 февраля 1959, но, в любом случае, к 1960 рок-н-ролл действительно умер — в силу целого ряда причин. Холли погиб, через год погиб Кокрэн. В 1959 Элвис был мобилизован в армию и умолк на 2 года (а вернулся совершенно другим человеком). Джерри Ли Льюис, затравленный из-за невесты-ребенка, удалился в изгнание. Литтл Ричард ударился в религиозные дела и выпал из музыки. А Чак Берри боролся за свою свободу.

В 1959 его обвинили в аморальной связи с несовершеннолетней служащей его клуба в Сент-Луисе. Дело слушалось в течение 2 лет, после чего Берри осудили еще на 2 года. Его блестящая карьера временно оборвалась.

В общем, к 1960 все знаменитости рок-н-ролла по разным причинам перестали выступать. Рок-н-ролл умер. Началась эра поп-музыки.

ГОДЫ ПОПА: 1958-1962

Музыка, изготавливаемая в чисто коммерческих целях

Рок-н-ролл уступил место попу. Но что такое поп? Так называют популярную молодежную музыку взрослые люди, журналисты и прочие плохо информированные слои общества. Мы же будем пользоваться данным словом для обозначения музыки, доминировавшей в хит-парадах после первой смерти рок-н-ролла до появления the Beatles. Разумеется, это расплывчатое определение, поэтому мы детализуем его и объясним, чем поп отличается от рок-н-ролла.

Рок-н-ролл был спонтанной музыкой. Он внезапно и как-то произвольно проник в сознание молодежи. Раскрепощенный по форме, содержанию и манере подачи, он был подобен природному явлению. Он потряс Tin Pan Alley, этот истеблишмент популярной музыки, до самого основания. Для моголов компаний звукозаписи, нотных издательств и прочих учреждений, манипулирующих общественными вкусами, он был полной неожиданностью. Эта грубая, бунтарская, «невоспитанная» музыка не числилась в их перспективных планах. Поэтому они встретили ее враждебно и некоторое время пребывали в растерянности (если не сказать — в шоке). Но постепенно они оправились и стали собирать силы для контрудара.

Как мы уже отмечали, поначалу они пытались обесцветить бит, отдавая песни черным благообразным белым исполнителям. Но это принесло лишь частичный успех — эти наглые черные все равно умудрялись продавать свои записи миллионами. Шоу-бизнес не имел возможности контролировать тех, кто покупал

пластинки. Зато он был в состоянии контролировать многое другое, например, масс-медиа (средства массовой информации). Он мог диктовать, кого пускать на телевидение и кого не пускать. Он мог указывать радиостанциям, что проигрывать и что нет. Он контролировал кино. Медленно, но верно истэблшмент снова подбирался к командным позициям. Как он это делал, можно наглядно продемонстрировать на примере Presley.

По телевизору Элвиса показывали только от пояса и выше. Все, что находилось ниже его пупка, считалось слишком похотливым для семейного просмотра. С него сняли черную куртку и розовые штаны и обрядили в смокинг!

В кино он дебютировал очень удачно. Благодаря интересной внешности, он бы мог стать если не выдающимся актером, то, по крайней мере, заметной «фигурой экрана» (а это не одно и то же). Его первые четыре фильма были и лучшими — поскольку вобрали в себя элементы его характера: в «Love Me Tender» (1956) («Люби меня нежно») он играет растерянного парня, вовлеченного в Американскую гражданскую войну; в «Loving You» (1957) («Любя тебя») — растерянного парня, из которого фабрикует звезду; в «Jailhouse Rock» (1957) («Тюремный рок») — растерянного парня, случайно убившего человека; в «King Creole» (1958) («Король креолов») — растерянного парня, вовлекаемого в преступный мир Нью-Орлеана. (Кстати, этот последний фильм — его любимый. «Впервые, — говорил он, — я не играю здесь Элвиса Пресли».)

Разумеется, армия все изменила. К тому времени на карту было поставлено слишком много денег, и как только была найдена надежная, проверенная формула, Пресли сразу же втиснулся в нее.

Почти то же самое произошло и во всей пластиночной индустрии. К концу 50-х заправили этого бизнеса поняли: на тинейджерах можно делать такие большие деньги, что нельзя допустить, чтобы этим бизнесом управляла кучка любителей. Они не желали рисковать. Необходима была формула. Имедж, саунд, стиль. Если все это тщательно просчитать и подать по радио, ТВ — тогда можно быть уверенным (конечно, настолько, насколько вообще можно быть уверенным в этом сумасшедшем бизнесе), что у вас на руках долговечный хит.

В этом и заключается сущность попа. Это цинично сфабрикованная молодежная музыка. Это музыка, изготавливаемая в чисто коммерческих целях. Музыка бездуховная, антитеза рок-н-ролла. Поп — это дезодоратор рок-н-рольного пота.

Это не значит, что весь поп после рок-н-ролла и до Битлз был мерзостью. Материал порой бывал великолепен, однако большая его часть толкалась публике как «корм для ушей», и она, за неимением лучшего, глотала и это.

Никто, например, не посмеет сказать, что **Фрэнки Эвалон, Фабиан или Бобби Риделл** были великими певцами или хотя бы интересными личностями. Но у них было много общего: все они жили в районе Филадельфии, откуда по пять раз в неделю передавалась популярнейшая молодежная программа «American Bandstand» («Американская эстрада»); все они были потомками итальянских эмигрантов: Frankie Avalon — это Francis Avallone, Fabian — Fabiano Forte Bonaparte, Bobby Rydell — Robert Ridarelli; все они соответствовали стереотипу мужской красоты. По сути, это было новое поколение крунеров, представители того самого стиля, как реакция на который и возник рок-н-ролл.

Были ли эти юноши всего лишь подновленными моделями Синатры, Кома, Дина Мартина (Дино Крочетти), Фрэнки Лейна (Франчес Ло Веккио) и прочих? Да, только без их вокальных способностей.

Поп был синонимом денег. Это был бизнес. Поп представлял собой период между естественным буйством рок-н-ролла и появившимся в начале 60-х осознанием того, что рок может быть искусством. Моголы попа давали детишкам то, чего тем хотелось, вернее — то, чего, по их мнению, детишки должны были хотеть. Период попа включал: **филадельфийский саунд** (Эвалон и прочие), **танцевальный бум**, **скиффл-бум**, **трэд-бум** и **рок-н-ролл**.

Стерильный британский поп-рок-н-ролл

Рок-н-ролл? Да, но не американский. Я специально не включил британский и европейский рок-н-ролл в первую главу, ибо, на мой взгляд, они не относятся к настоящему рок-н-роллу. С самого начала это был всего лишь эрзац. Англичане не дали миру ни одного настоящего рок-мэна, по той простой причине, что рок-н-ролл — это «туземная» американская музыка. В Англии не имелось традиции негритянской музыки. Что же касается кантри, то хотя американская сельская музыка восходит своими корнями к народным английским мелодиям, она настолько трансформировалась на американской почве, что британское ухо воспринимало ее как черную.

Английские ребята любили рок-н-ролл — американский рок-н-ролл. Иных американских рок-н-ролльщиков они вознесли на такую высоту, на какой те никогда не были у себя на родине. Об одном из них, Эдди Кокрэне, мы уже говорили. Другой пример — Gene Vincent (он был с Кокрэном в автомобиле в тот злополучный день, но остался жив). Джин Винсент дал миру классический рок «Be-Bop-A-Lula», имел затем еще два хита в Штатах — «Bluejean Bop» и «Wear My Ring», но после этого его популярность на родине пошла на убыль. Я слышал разные объяснения этому. Некоторые утверждают, что он-де был слишком «грязен» и «порочен» для своего времени. Хромой Джин (он сломал ногу, когда служил во флоте) совсем не годился для нового рынка, которым завладели чистенькие мальчики.

Однако, Джек Гуд рассказывает совершенно другую историю.

Гуд был пионером британского рок-телевидения. Услышав «Be-Вор-A-Lula», он решил, что подобный звук мог изрыгать только отчаянный, буйный парень, и пригласил Винсента на свое еженедельное шоу 1965 «Special». Когда тот приехал, Гуд был поражен: перед ним стоял ужасно застенчивый, жутко вежливый джентльмен с Юга. У Гуда была сильная театральная жилка, и он решил привести Винсента в соответствие с моментальным представлением, которое вызвала его музыка. Он облачил его в черную кожу, научил грозно хмуриться, заставил преувеличенно хромать и, таким манером, создал абсолютно дьявольский образ. Это сработало блестяще, и с тех пор Винсент всегда имел в Англии колоссальный успех — даже тогда, когда на родине его уже вконец забыли. Но главной причиной его успеха было то, что он был настоящим рок-человеком, рядом с которым британские рок-мальчики выглядели невинными овечками.

Вот почему британские рокеры рассматриваются в этой книге в разделе «поп». Лондонский шоу-бизнес понимал, что ребятишкам нужен рок, но настоящие, т.е. американские, рокеры приезжали редко (Пресли, например, вообще ни разу не выступал в Англии, хотя за последние 10 лет его жизни именно там у него были самые верные и восторженные поклонники). Нужно было создавать своих рок-звезд, и как можно скорее.

Первой такой звездой стал **Tommy Steele** (настоящая фамилия — Hicks). Его первым хитом был «Rock With The Cave Man» («Рок с Пещерным Человеком») в 1956. Этот рок имел то достоинство, что был написан англичанами. Это было необычно, ибо большинство английских рок-н-рольных записей были всего лишь вялыми копиями американских оригиналов.

«Rock With The Cave Man» сочинил сам Томми Стил в паре с Лайонелом Бартом. Барт, автор мюзиклов («Оливер»!), -действительно выдающийся композитор, однако к рок-н-роллу он имеет весьма отдаленное отношение.

Как, в сущности, и сам Стил. Дерзкий кокни, обаятельный человек, он был, в принципе, развлекателем. Если первый его хит еще сошел за рок, то вторым явилась версия «Singing The Blues» Гая Митчелла, за коим последовала вереница мелодичных легких песенок и фильмов для семейного развлечения. Вскоре он замечтал о карьере настоящего театрального актера.

Когда британских поп-певцов того времени спрашивали, о чем они мечтают, все они отвечали одинаково: «Хочу стать настоящим развлекателем (an all-round entertainer) и купить домик моей мамочке», и, надо отметить, им всем это удалось.

Cliff Richard (подлинное имя — Harry Webb) сумел выдать один хороший рок — «Move It», опять-таки написанный англичанином, после чего сделал блестящую поп-карьеру и с 1958 по 1975 выпустил 50 (!) хитов, попавших в «двадцатку». В середине 70-х он-таки пробился на американский рынок и, как это ни невероятно, держится до сих пор!

Adam Faith (Terry Nelhams) никогда не имел рок-хита. С самого начала он ориентировался на чистый, гладкий «италья-низированный» поп. Этот блондин с тонкими чертами лица обладал острым умом и отличался странной манерой произносить некоторые слова. Например, в его произношении слово «baby» обретало лишний слог и звучало как «бай-и-би»! Он пользовался огромной славой, был ловок и хитер, страстно мечтал стать «настоящим актером». Это ему

удалось. Более того, в 70-е он стал знаменитым продюсером и менеджером: его стараниями Лео Сейер чуть не сделался суперзвездой.

Стил, Ричард и Фэйт составляли большую троицу, но помимо них были и десятки других. Существовал даже британский эквивалент филадельфийской схемы, с той разницей, что если там подбирали красивых мальчиков итальянского происхождения и давали им надежные англо-саксонские имена, то здесь Ларри Парнс брал красивых рабочих парней и нарекал их агрессивными, жутко «мужественными» именами. Так Парнс собрал свою «конюшню»: Clive Powell стал у него Georgie Fame (fame — слава), Reginald Smith — Marty Wilde (wilde — дикий), Ron Wycherly — Billy Fury (fury — бешенство). Среди его подопечных были певцы с такими нелепыми псевдонимами, как Dickie Pride (pride — гордость), Johnny Gentle (gentle — кротость), Vince Eager (eager — страстный) и Duffy Power (power — мощь).

Из всех этих певцов ближе всего к духу истинного рока был **Billy Fury**. Он был поразительно красив и лицом весьма походил на Пресли. Родом он был из Ливерпуля — единственного города в Англии, где, благодаря мобильности «моряцкого» населения, черная музыка смешивалась с сельской музыкой белых. Фьюри вырос в бедной семье. Он сам писал песни. Вдобавок, он отлично двигался и мог хорошо делать рок.

Начинал он совсем недурно: его первые синглы вполне сносно — «Maybe Tomorrow», «Colette», «That`s Love» — все они попали в хит-парад. Его похотливые движения на сцене вызывали бурный восторг публики. Он даже сделал альбом «THE SOUND OF FURY», который в ретроспекции считается одним из классических рок-н-рольных альбомов, почти настоящим рокабилли. Однако, затем он направился по той же дорожке, что и все остальные: нарядился в модные тесные костюмы и

стал петь бит-баллады. Справедливости ради надо отметить, что делал он это куда лучше других. И лишь плохое здоровье помешало ему выжить на эстраде.

Скиффл-бум, Трэд-бум — два крика моды

В отсутствие настоящей этнической музыки, английская молодежь увлеклась любопытными стилями, два из которых возникли непосредственно из джазовой традиции. Первый из этих стилей — скиффл.

Скиффл — это музыка, исполняемая на импровизированных инструментах. Такой музыкальный авторитет, как George Melly, пишет в своей книге «Owning Up»: «Скиффл — нечто вроде суб-джаза, в котором вместо обычных джазовых инструментов используются казу, кувшины емкостью 7 галлонов, чайные коробки, ручки от швабр и т.п. Эти импровизированные инструменты были изобретены бедными неграми, но в 20-е годы скиффл стал популярен и среди белых. К 50-м годам о скиффле забыли, и лишь серьезный коллекционер джаза мог знать, что означает это слово».

Расцвет скиффла связан с именем **Lonnie Donegan**. Его «Rock Island Line», очень простая, «прямая» вещь внезапно стала чрезвычайно известной. Она попала в британскую «десятку» и, что самое удивительное, проникла в американские хит-парады. Я говорю «удивительное», потому что до той поры движение было сугубо односторонним — из Штатов в Англию. И вдруг, в самом что ни на есть «преслиевском» году (1956), шотландец из Глазго Лонни Донеган экспортирует американскую мелодию в страну происхождения!

Донеган моментально стал звездой, а скиффл превратился в последний крик моды. Привлекательность скиффла была в его доступности:

скиффл мог играть кто угодно и без особых материальных затрат. Прodelай дырку в днище перевернутой чайной коробки, просунь в нее ручку от швабры, протяни струну между верхней частью швабры и ящиком — и бас готов! Простой, примитивный, но все же бас. Ритм делался на стиральной доске и простейшей гитаре с помощью трех аккордов.

Значение скиффла было не в том, что он представлял собой новое музыкальное направление (он просуществовал совсем недолго, а сам Донеган ушел в мюзик-холл), а в том, что благодаря ему целое поколение увлеклось музыкой. Везде и всюду возникали скиффл-группы. Многие быстро распадались, но некоторые упорно держались. Постепенно ребята стали менять дешевые гитары на электрические. Одним из таких ребят был Джон Винстон Леннон, организовавший в своей школе в Ливерпуле скиффл-бэнд The Quarrymen.

Другим популярнейшим увлечением в Англии был трэд (традиционный джаз). 50-е годы были, как известно, годами богемы, Керуака и битников. Стремительно рос интерес к джазу, особенно традиционному — диксиленду и нью-орлеанскому джазу. Джаз шел бок о бок с поэзией битников, литературой «разгневанных» молодых людей и с кампанией за ядерное разоружение. Как и многие иные течения, музыкальные и прочие, трэд вылез на свет из подвальных помещений, буквально из подполья. Сердитые молодые люди шествовали под его ритмы от Олдермастона к центру Лондона на знаменитых пасхальных антивоенных демонстрациях, блудодействовали под его ритмы в спальнях мешках, разбросанных по всему аристократическому поместью лорда Монтегю в Болье, и танцевали под него на паромовых судах, курсировавших по Темзе.

Джазовые музыканты, утратившие было вкус к жизни, лысеющие, проспиртованные и прокуренные, вдруг приоделись в аккуратные костюмчики, заимели автобусы с эр-кондишн и предстали перед огромными толпами, выдавая свои джазовые ритмы.

Первым трэд-хитом был «Petite Fleur» («Маленький Цветок») в исполнении бэнда Криса Барбера (1959). В 1960 появился Mr. Acker Bilk со своими Paramount Jazz Band — все музыканты в старинных котелках и полосатых жилетах. Затем пришел Kenny Ball, который брал номера из фильмов «High Society» («Samantha»), «The King And I» («March Of The Siamese Children» -«Марш Сиамских Детей») и даже «The Alamo» («The Green Leaves Of Summer» -«Зеленые Листья Лета») и делал из них хиты.

Пик популярности трэда пришелся на зиму и весну 1961-1962. В этот период Кенни Болл и Эйкер Билк имели чудовищные хиты: с «Подмосковными вечерами» (под названием «Midnight In Moscow» — «Полночь В Москве») и «Stranger On The Shore» («Странник На Берегу»). Оба попали в «десятку», причем вещь Билка, его собственная композиция, написанная для многосерийного ТВ-фильма, дошла до #1 и продержалась в хит-параде 39 недель. Обе композиции пересекли Атлантику и имели там еще больший успех («Странник» повторил свое британское достижение, а «Вечера» дошли до #2). С тех пор ни Боллу, ни Билку не удавалось упрочить свои позиции в Штатах.

В Англии пузырь уже лопался. На смену трэд-буму шел более устойчивый **биг-бит**, пришедший в Америку лишь спустя несколько лет. Там все еще держался **тин-поп**, и с конвейера сходили все новые и новые изящные «звездочки» и все новые и новые модные танцы.

Женщины в музыке — конец мужскому шовинизму

Мне бы не хотелось, чтоб у читателя сложилось впечатление, будто поп-эра не принесла ничего стоящего. Это не так. Кое-что было великолепно. Многие вспоминаются с любовью.

Поп дал две хорошие вещи: если звезды рок-н-ролла были в основном белыми и исключительно мужского пола, то поп вставил палку в колесо этого двойного шовинизма.

Впервые за эру рока появились звезды женщины. Из них наибольшая слава выпала на долю Конни Фрэнсис и Бренды Ли.

Connie Francis (Constance Franconero) была Фрэнки Эвалоном в юбке, но с существенной оговоркой: она умела «держатъ мелодию» куда лучше своих коллег-мужчин. Она была царицей юношеских грез: красивая, живая, с озорной улыбкой, в расклешенной юбке, она источала здоровое веселье. Впервые она оказалась в хит-параде с подновленной версией старого боевика «Who`s Sorry Now?» («Кому Теперь Жаль?») в 1958. За сим последовал смешной до нелепости комикс «Stupid Cupid» («Глупый Купидон»). Но лучшей ее песней была, несомненно, «Lipstick On Your Collar» («Помада На Твоем Воротничке») - трагическая история, рассказанная человеком, не теряющим бодрости духа.

Brenda Lee была совсем из другой оперы. Она была ближе к рок-н-роллу, чем любая другая певица и большинство певцов того периода. А заявила она о себе довольно поздно, в 1960. Бренда была вся такая миниатюрная и хрупкая, однако это слабое тельце,

казалось, служило динамиком для ее экстраординарного голоса, который кто-то назвал «отчасти пропитым, отчасти негроидным, а в целом таким женственным». Лет через десять то же самое скажут о голосе Джэнис Джоплин. Родись Бренда на несколько лет раньше, она была бы единственной женщиной-рокером. Появись она на несколько лет позже, она бы стала одной из великих леди рока.

Она родилась в деревне, хорошо знала фолк и уже в 12 лет выпустила свою первую пластинку — кантри-стандарт «Jambalaya». Брендю заметили и дали ей довольно среднюю поп-песню «Sweet Nothin`s» («Приятный Пустяк»). Она сработала ее с таким блеском, что стала ведущей певицей своего времени, затмив даже Конни Фрэнсис, у которой была двухлетняя фора.

С той поры она пела попеременно то медленные, чувствительные песни, то яростные, пронзительные роки, лучшим из них был «Let`s Jump The Broomstick» («Давай Прыгнем На Помеле») — записанный в 1961, он звучит так, будто был сделан пятью годами раньше. К сожалению, фирма, записывавшая Брендю, не умела подбирать материал, достойный ее уникального голоса, и вскоре она переключилась исключительно на рок-баллады («rock-a-ballads», как тогда говорили). Но все равно она исполняла их с таким мастерством, что затмевала любую соперницу. О силе ее свидетельствует тот факт, что она продолжала выпускать хиты еще в 1966, когда все ее современницы были давно вытеснены Битлз и так называемым «**Mersey sound**».

«Черные» группы в «белых» чартах

Бренда Ли и Конни Фрэнсис проторили путь своим «сестрам», которым предстояло сыграть важную роль в рок-музыке последующих лет.

Если Ли и Фрэнсис покончили с мужским шовинизмом, то еще более важный прорыв совершили черные исполнители. Они все чаще гостили в белых хит-парадах. Чарли Джиллетт приводит следующие данные: в 1955 только 9 из 51 пластинки, вошедшей в таблицу популярности, были записаны неграми. В 1963 — уже 37 из 106. За девять лет число пластинок в «десятке» удвоилось, а соотношение черных и белых исполнителей выросло в четыре раза.

Отчасти это объяснялось тем, что музыка черных становилась все более приглаженной. Раньше она просто бойкотировалась белыми радиостанциями — за ее грубость и крикливость (т.е. за те самые качества, которые притягивали к ней молодежь), ее окрестили «музыкой джунглей» и считали слишком примитивной для тонкого слуха белых. Однако, к концу 50-х ситуация изменилась. Некоторые белые продюсеры, видя большие возможности гармонических ансамблей, решили заняться шлифовкой их саунда. Черная музыка этого типа покинула негритянское гетто и переехала в роскошные оффисы компаний звукозаписи. Звук стал глаже. Джиллетт называет его «ритм-энд-блюзом верхней части города».

Все эти перемены связаны с именами: ***Jerry Leiber*** и ***Mike Stoller***. Этот знаменитый дуэт был автором многих хитов Пресли. Но более всего они любили блюз и

хотели работать с негритянскими гармоническими ансамблями.

В период первой волны «**ду-вопа**», в конце эры чистого рока, было замечено, что большинство групп оказываются «группами одного хита». Это происходило оттого, что их подбирали на улице, записывали и снова выбрасывали на улицу. В те дни бизнес был еще плохо налажен. О контрактах никто практически не слышал, гонорары были скудными, исполнители довольствовались уже тем, что их имена стояли на пластинках, а успешный диск рассматривался как подарок, но не более.

Такой подход не устраивал Лейбера и Столлера. Будучи блестящими сочинителями и продюсерами, они хотели «вращивать таланты» и ждали от подопечных упорной и постоянной работы над собой. Отыскав себе группу, они определяли ее вокальные возможности и писали материал, соответствовавший этим возможностям. Прежде чем сделать запись, они репетировали с составом до тех пор, пока не убеждались, что все ноты берутся верно.

Самой успешной из этих групп были ***Coasters (Береговые)***. Своей способностью с юмором излагать молодежные проблемы в сплав с рок-битом, они походили на Чака Берри. Их первой удачей были «Young Blood»/«Searchin`» («Молодая Кровь»/«Поиски»), которые заняли в Billboard Top 100 соответственно #8 и #5. Затем, после более скромного хита «Idol With The Golden Head» («Золотоглавый Идол»), они снова набрали форму, выпустив абсолютно вдохновенный номер «Jakety Jak» («Пилежка»). Это каталог родительских придирок к тинейджеру, живущему только ради самых важных в жизни вещей. Четыре куплета подряд мать пилит несчастного подростка: «Вынеси ведро с мусором, а то не получишь карманных

денег. Вымой пол на кухне, иначе не видать тебе твоего рок-н-ролла. Что? Ты опять дерзишь?» Слова врезаются в мозг, как зубья циркулярной пилы, и даже сейчас, много лет спустя, действуют очень сильно, заставляя вспомнить неприятные времена родительской диктатуры. Песня нашла живой отклик в сердцах тинейджеров, и они закупили ее в таком количестве, что она поднялась на первое место. Они оценили и юмор последующих записей трио Coasters/Leiber & Stoller — «Charlie Brown» («Кто ведет себя в школе так нагло? Кто называет учителя папашей?») — ах, этот бедный Чарли, он вечно попадает в неприятные истории. В ответ он только жалуется: «И чего ко мне все придираются?» Знакомая всем нам фраза, не правда ли?), «Along Came Jones» («И Тут Появляется Джонс») — остроумнейшая пародия на ТВ-сериал о ковбое, «Poison Ivy» («Сумах Ядоносный») — в этой песне девушка сравнивается с растением, вызывающим аллергию.

Разумеется, это поп, но поп очень высокого качества. Продюсеры здесь на высоте. От усилий Лейбера и Столлера выигрывали все (все перечисленные песни, например, попали в горячую десятку).

Поставив Coasters на ноги, Лейбер и Столлер взяли за другую черную группу ***the Drifters***. Карьера этого ансамбля была крайне неровной, а состав беспрерывно менялся (с 1955 по настоящее время у них сменилось не менее 12 ведущих вокалистов).

Возникли они в 1955 в качестве аккомпанирующей группы известного певца Клайда Макфаттера и играли тогда жестокий блюз. Но в 1957 группа распалась, а участники ее, словно поняв свое название буквально (Бродяги), разбрелись кто куда. Известность же группы, а следовательно и ее коммерческий потенциал, были все еще велики. Один из самых влиятельных людей в

бизнесе грамзаписи Джерри Векслер собрал новый состав, пригласил из ансамбля The Crowns ведущего певца Бена Е. Кинга (Ben E. King) и передал новую команду на обработку Лейберу и Столлеру. Впрочем, они мало писали для новых Drifters, поскольку под их руководством ансамбль приобрел романтическое, весьма утонченное звучание, и остроумные, подчас язвительные тексты Джерри Лейбера не подходили под этот стиль.

В работе с прежними группами Лейбер и Столлер ориентировались на простые инструментовки. А теперь первый же сингл Drifters возвещал о новом направлении — и для них, и для черной музыки вообще. «There Goes My Baby» («Вот Идет Моя Крошка») называли одной из величайших записей всех времен. Так это или нет, бесспорно одно: это примечательная запись. Во-первых, там присутствовали струнные — нечто неслыханное для черных групп — и очень необычный бит. Майк Столлер объяснял это так: «И Джерри, и мне нравился бразильский ритм байон... Его обычно играют на тамбурине, но у нас не было мастера игры на тамбурине, и мы поручили это барабанщику... Это была первая ритм-энд-блюзовая пластинка со струнными — претенциозная аранжировка в духе Римского-Корсакова / Бородина». (Я бы сказал, скорее в духе Чайковского. Там есть одна фигура, словно бы взятая из его «Увертюры 1812 года». Она очень похожа на рифф, использованный 10 лет спустя группой Move на ее первом сингле «Night Of Fear».)

Смешение столь разнородных стилей, как классика, латиноамериканская музыка и ритм-энд-блюз, было делом крайне рискованным. Но проделано это было с таким тактом и чувством меры, что увенчалось полной победой. В том же ключе сотворены все дальнейшие хиты Drifters: «Save The Last Dance For Me», «Some Kind

Of Wonderful», «Sweets For My Sweet», «When My Little Girl Is Smiling», «Up On The Roof», «On Broadway», «Under The Boardwalk», «Saturday Night At The Movies», «At The Club», «Come On», «Over To My Place Of»...

Из них лишь «On Broadway» написана Лейбером и Столлером (и то в соавторстве с Барри Манном и Синтией Вейлл). И продюсерами они были не на всех вещах: где-то в период между выходом «On Broadway» и «Under The Boardwalk» они передали свои продюсерские обязанности Бертю Бернсу.

Лейбер и **Столлер** сделали очень многое: они написали множество великолепных песен, в том числе классических роков; они стали **первыми независимыми продюсерами в истории рока**; они сделали роль продюсера аналогичной роли режиссера в кино. Иными словами, подобно тому, как есть «фильмы Хичкока», «фильмы Трюффо» и «фильмы Джона Форда», теперь стало возможным говорить о продукции Лейбера и Столлера, Спектора, Мартина. Они привлекли в поп черных исполнителей и проложили им дорогу в хит-парады.

Но Лейбер и Столлер сделали еще одну важную вещь. Они поняли, что нужно делать первоклассный поп. Общий уровень сочинительства и исполнительского мастерства был, как мы видели, весьма низок: рынок наводнили песни, сходившие с конвейера и предназначенные для певцов-роботов. Нужно было искать талантливых авторов, которые могли бы писать оригинальный материал. И они нашлись — в Brill Building на Бродвее.

Брилл Билдинг — это был ответ попа на Tin Pan Alley. Если пользоваться ужасным клише, это была «фабрика хитов». Внутри она была разделена на маленькие отсеки, и в каждом из них стояло фортепиано. Вот в эти отсеки и сажали сочинителей —

по одному или группами, и там они писали песни. Большинство писало для человека по имени **Don Kirshner**, прозванного за свое умение подбирать «горячих» сочинителей и выбирать потенциальные хиты «Человеком с золотым ухом» (The Man With The Golden Ear). На Киршнера и его фирму Aldon Music работали в те годы такие талантливые авторы, как **Sedaka и Greenfield, Goffin и King, Mann и Weill**, а также **Jack Keller**. Эта семерка написала 58 песен, вошедших в американскую двадцатку в период 1955 — 1973, причем большая часть хитов выпала на 1958 — 1966. В списке сочинителей, чьи имена чаще всех встречались на этикетках хит-дисков этих лет, Гоффин стоит третьим, а Кинг — четвертым (первые два — Пол Маккартни и Джон Леннон). Данные приводятся по книге Rock File, Vol.3. Гринфилд и Седака написали песню, ставшую хитом для Конни Фрэнсис. Короче, Брилл Билдинг был центром кипучей деятельности.

Когда **Ben E. King** ушел из Drifters и начал карьеру соло-певца, он записал красивую песню под названием «Spanish Harlem» («Испанский Гарлем»). Продюсерами были Лейбер и Столлер, а авторами — Джерри Лейбер и Фил Спектор.

За несколько лет до того **Phil Spector** сочинил и записал песню «To Know Him Is To Love Him» («Знать Его — Значит Любить Его») под групповым псевдонимом Teddy Bears. Затем он создал женские ансамбли, аналогичные Coasters и Drifters — **Crystals** и **Ronettes**. С ними он сделал такие классические вещи, как «He's A Rebel», «Da Doo Ron Ron», «Then He Kissed Me», «Uptown» (все в исполнении Crystals), а также «Be My Baby» и «Baby I Love You» (the Ronettes).

Спектор сотрудничал с авторами из команды Киршнера, но чаще с еще одним супружеским тандемом — **Jeff Barry & Ellie Greenwich**. Последняя так

рассказывала Рою Карру из New Musical Express о спекторовском методе звукозаписи: «Фил накладывал звуки слой за слоем, пока не получал гигантскую волну звука. Он прямо помешался на реверберациях. Конечно, в конце концов он получал то, что хотел, но какой ценой! Он доводил звукооператоров до бешенства».

Так или иначе, благодаря своему методу, Спектор сделал два великих сингла, относящихся к числу лучших синглов всех времен: «You`ve Lost That Lovin` Feeling» («Ты Потерял Это Чувство Любви») для Righteous Brothers и «River Deep, Mountain High» («Глубокие Реки, Высокие Горы») для Ike & Tina Turner. Это идеальные поп-творения, вершина моноискусства. Они так хороши, что не поддаются описанию.

Музыка для танцев и поцелуев

Вот и все то лучшее, что породил поп тех лет. Остальное было намного хуже. Забавные записи довольно низкого качества, годящиеся лишь на то, чтобы плясать под них или целоваться. Плясать под ***Bobby Vee***, целоваться под ***Рики Нельсона***.

Это породу певцов отличала молодость. Они были не старше тех, кто миллионами покупал их записи. Ricky Nelson, например, был всего лишь 17-ти лет, когда его первый диск «Teenager`s Romance» — «Роман Тинейджера» (можно ли найти название, лучше передающее ту эпоху и ее стиль?) попала в десятку в 1957. Словно бы затем, чтоб подчеркнуть типичность Нельсона и его записи, на оборотной стороне была помещена версия «I`m Walkin» Фатса Домино. Она тоже угодила в двадцатку. Нельсону было несложно начинать карьеру соло-певца: американская публика хорошо знала его по выступлениям в ТВ-шоу «The Adventures Of Ozzie And Harriet», звездами которого были его родители. Неудивительно, что его карьера развивалась стремительно: хит следовал за хитом — «Stood Up», «Poor Little Fool», «It`s Late», «Travellin` Man», «Hello Mary Lou», «Teen Age Idol» — всего свыше 20 хитов за 1957 — 1964.

Как видно даже из названий, все это была стандартная продукция, испеченная по поп-формуле: **песни о юной любви, для юных, в исполнении юных.**

Но рядом с ***Полом Анкой (Paul Anka)*** даже Нельсон выглядел ветераном. Когда вышел первый,

самый крупный и памятный хит Пола Анки, ему было всего лишь 15! Этот первый хит, «Diana», объяснял все: «Я так молод, а ты немного старше меня — вот что про нас говорят, дорогая». Ужасная история, но такая трогательная. Этот крохотный вундеркинд (он был соавтором всех своих хитов) выдал затем такие хиты, как «Lonely Boy» («Одинокий Парень») и «Puppy Love» («Телячья Любовь»), гимны тинейджерским переживаниям.

У **Нила Седэки (Neil Sedaka)** тоже были свои переживания, однако он подходил к ним веселее, чем Анка. Сообщив нам, что ему «Breaking Up Is Hard To Do» («Трудно порвать со своей девушкой»), он сопроводил это признание бессмертной строчкой: «дуби-дуби-дам, дуби-дум-ду-ва, камма-камма-дам-дуби-ду-дам-дау!». Седэка был потрясающим исполнителем и никогда не унывал, о каких бы страданиях ни пел. Из его отсека в Брилл Билдинг хит вылетал за хитом: «Oh, Carol» (посвященный его коллеге Carole King — она ответила ему менее удачной песней «Oh, Neil»), «Calendar Girl», «Happy Birthday Sweet 16» (гимн пробудившемуся сексу; юная леди из песни явно расставалась со своей невинностью) и т.п.

Поп-эра была довольно веселым временем и не требовала ничего особенного ни от исполнителя, ни от слушателя. Самое большее, что было нужно, это умение ловко двигаться в танце: «Ты бросила меня, потому что я не умел танцевать. Ты даже не хотела меня видеть. Но вот я вернулся, чтобы показать тебе, как я научился вертеть ногами...» Так начинался большой хит тех лет «Do You Love Me» («Любишь ли ты меня? (Теперь, когда я умею танцевать!)»), в котором сексуальная привлекательность приравнивалась к умению ловко выделываться па модного на той неделе танца.

Законодателем танцевальных мод была «**American Bandstand**» («Американская эстрада») — шоу Дика Кларка. Кларк регулярно выпускал на сцену пластичных подростков, которые танцевали и быстро становились знаменитостями. По всей стране ребята, прильнув к экранам ТВ, следили, какие па выделывают Кармен и Майк, какие новшества ввели Джо и Мэри-Энн, и копировали их. (Разумеется, и их подружки репетировали друг с дружкой, дабы поразить своих мальчиков на танцах в ближайшую субботу.)

Умение хорошо танцевать приобрело первостепенное значение. И не просто танцевать, а танцевать то, что было модным на этой неделе (человек мог считать себя погибшим, если на неделе «mashed potatoes» его видели танцующим «хали-гали»). Изобретение новомодных танцевальных стилей превратилось в индустрию. Выходили диски, породившие собственные танцы: под «Wah-Watusi» группы Orlons танцевали «Wah Watusi», под «Bristol Stomp» группы Dovells танцевали «Bristolstomp» и т.д. Если создатель очередного танца поймал «то, что надо», он выпускал целую серию хитов, основанных на своем первом танце. Например, Dee Dee Sharp имели успех со своим диском-танцем «Mashed Potato Time» («Время Картофельного Пюре»), а затем выдали продолжение под названием «Gravy (For My Mashed Potatoes)» — «Соус (Для Моего Картофельного Пюре)»!

Королем модных танцев был **Chubby Checker**. А самым модным танцем, бесспорно, твист. Хотя Чеккер и твист неразрывно связаны в памяти, но не он был создателем этого стиля и не он выпустил первую твистовую запись. В 1959 Hank Ballard записал диск под названием «The Twist». Tony Cummings в книге «The Sound Of Philadelphia» пишет, что еще раньше, в 1958, некто Little Joe Cook напел песню «Let`s Do The Twist», а Боллард лишь передрал у него мелодию. Так или иначе,

ловкие люди из Филадельфии подхватили новый звук и отдали его для записи человеку по имени Ernest Evans, работавшему ошпывателем кур. (Предварительно переименовав его в Чабби Чеккера, как бы отдавая дань Фатсу Домино: Fats — Chubby, Domino — Checker.)

Ему повезло. Популярность твиста превзошла самые смелые прогнозы, и Чеккер — круглощекий симпатичный парень с минимальным исполнительским талантом, стал очень, очень популярен. Он твистовал до седьмого пота, доказывая, что твист прост до идиотизма. Твистовать стали буквально все -от ребенка до старца, от безработных до глав правительства. С одинаковой легкостью его плясали на роскошных яхтах в Монте-Карло и в сырых подвалах Манчестера или Питтсбурга. Это был первый действительно международный, подлинно бесклассовый **танцевальный психоз**. Чтобы делать твист, не требовалось особых физических данных или умения. Мало того, даже партнер, по сути, не был нужен, так что не надо было заботиться о синхронности движений.

Популярность твиста росла. Чеккер сделал еще более знаменитую запись — «Let`s Twist Again», Синатра выпустил твистовый диск, да и Petula Clark подкинула дровишек в затухающий огонь своей известности, сделав «Ya-Ya Twist».

Появились даже твистовые фильмы — правда, весьма поганые и скопированные со старых фильмов Хэйли вплоть до названий: «Twist Around The Clock», «Don`t Knock The Twist».

Впрочем, твист оказался последним танцевальным психозом. Чеккер упорно пытался повторить свой успех с новыми танцами — «Hucklebuck», «Hichhiker», «Limbo», — но тщетно. Твист ознаменовал собой конец целой эры. Как и все в эту эру, он был искусственно выдуман, сфабрикован, разрекламирован и пущен в продажу,

словно банка бобов. А сам король твиста был приятным человеком с неприятным голосом, да и только. В конечном счете, он и ему подобные были таким же продуктом, как и танец, который они исполняли.

Чабби Чеккер уже давно повесил на гвоздь свои танцевальные туфли, а люди все твистовали. Но теперь они твистовали под новый, более спонтанный бит. Поп не исчез, но радикально изменился — благодаря одной группе. Но и эта группа, покончившая с Чеккером и Со., имела колоссальный хит с твистовой пластинкой! Это была одна из тех редких песен, которую сочинили не они сами. Да, времена — они и в самом деле менялись...

БИТ-БУМ: 1962-1967

the Beatles или конец американскому господству в Роке

К середине 60-х ситуация в популярной музыке изменилась коренным образом. Если в 1962 в американской «горячей десятке» побывало 98 песен, и лишь 2 из них были английскими, то в 1964 баланс сместился: 68 пластинок в десятке были американские, а 32 — английские. Эти цифры говорят все... и ничего. Они говорят, что американскому господству в роке пришел конец. Но они ничего не говорят о том, как, почему и кто это сделал.

Ответ прост: это сделали ***the Beatles***.

Битлз были для 60-х годов тем же, что Пресли для 50-х. Они олицетворяли собой новый рок-стиль и новую эру. Они дали року второй мощный импульс. Они превратили пустую развлекательную музыку, исполнявшуюся слащавыми марионетками, в целую субкультуру. Они изменили роль поп-исполнителя, расширили диапазон рока, сделали респектабельным, даже интеллектуально-респектабельным, того грязного, визжащего ублюдка, которого породили Хэйли, Пресли и иже с ними.

Сейчас, когда все это уже история, кажется невероятным, что четыре провинциальных парня смогли внести столь глубокие перемены — в самых разных областях и за такой короткий промежуток времени. Яркой вспышкой осветив десятилетие, они оставили за собой радужное сияние, и после них ничто уже не могло оставаться по-старому. До них стриглись коротко и сзади, и с боков, после них даже директора банков стали отпускать волосы, закрывающие уши. До них поп исполнялся маленьким деревянным пиноккио, после них

пиноккио обрезал свои ниточки и стал плясать под собственные мелодии. До них поп-фильмы были низкопробной спекуляцией, после них эти фильмы можно было отнести к киноискусству. Они наложили свой отпечаток на все, к чему прикасались.

Что же делало их такими особенными? Если в 1962 вам было 16 или меньше, вы не пытались анализировать это, вы это чувствовали. Вы ощущали своими порами и органами чувств, что эти четверо — необыкновенные.

Во-первых, когда они играли перед вами на сцене, вы видели и слышали, насколько тесно они спаяны. Они действительно были коллективом, ансамблем.

Состав был довольно стандартный: три гитары — лид, ритм и бас — и ударные. Ничего нового в этом не было: таким же составом Shadows вот уже три года лепили хит за хитом. Однако, Shadows были чисто инструментальной группой: ни на одном из их хитов, начиная с «Apache» (1960), не было вокала. Правда, вокал появился, когда к ним пришел Клифф Ричард, но тогда они превратились просто в группу аккомпанемента, не более.

Битлз были совсем другими. Трое из них не только играли, но зачастую и пели все вместе. Ведущего певца фактически не было, и очень часто они по очереди делали основной вокал на одной и той же песне! Они пели в унисон и делали гармонию. Далее, песни, исполняемые ими, были чаще всего их собственными композициями. В итоге, ваш слух поражала не только индивидуальность каждой песни, но и ансамблевость исполнения.

Наиболее характерной особенностью Битлз, способствовавшей их поразительному взлету на вершину, было их стремление к совершенству. Казалось, они просто не могли делать что-то кое-как. За

что бы они ни брались — вместе ли, порознь, — они постоянно менялись и совершенствовались. Имедж, созданный ими, был синтезом (как и многие другие их новшества) самых разных элементов, которые, слитые воедино, дали уникальное сочетание.

Незадолго до своего взлета они вели дикую, вольную и явно не клинически чистую жизнь в злачных районах Гамбурга. Поскольку Гамбург пользуется репутацией, мягко говоря, крутого порта, то ясно, что Битлз играли там не перед самой фешенебельной публикой.

Они учились своему ремеслу, делая громкий, горячий и грязный рок-н-ролл, потя по 8 часов ежедневно. Они вращались в кругу местной богемы, ходили в коже, подражая Джину Винсенту и Джерри Ли Льюису, и пользовались столь же дурной, с точки зрения «нормальных» людей, репутацией, как и их музыка. Но в то же время они пристально следили за современной американской музыкой, особенно за музыкой «новой волны» — черных групп из Детройта.

Первые два альбома Битлз — «PLEASE PLEASE ME» (апрель 1963) и «WITH THE BEATLES» (ноябрь того же года) показывают, как внимательно они наблюдали за тем, что творилось в Америке. Эти альбомы состоят из 29 записей, из них 16 композиций Битлз (15 — Леннона и Маккартни, 1 — Харрисона), остальные 13 — американского происхождения. Одна из них — классический рок Чака Берри «Roll Over Beethoven», две — не к месту помещенные сюда вещицы для легкого слушания, раздражавшие ухо тинейджера, но услаждавшие слух родителей и способствовавшие популярности Битлз среди старшего поколения. Это «A Taste Of Honey» (американский хит Мартина Денни в 1962 и английский инструментальный хит Эйкера Билка в 1963 году) и «Till There Was You» из известного

бродвейского мюзикла (а позднее и фильма) «The Music Man».

Осталось еще десять песен. Все они были напеты черными группами и почти совсем неизвестны в Англии. Любопытно, что многие из них в свое время записывались женскими вокальными ансамблями: «Please Mr.Postman» — группой Marvelettes, «Devil In Her Heart» — Donays, «Chains» — Cookies, «Boys» и «Baby It`s You» — группой Shirelles. Три песни родились на основанной в июне 1960 фирме Тамла Мотаун: «Please Mr.Postman», «Money» (хит Баррета Стронга) и «You Really Got A Hold On Me» (хит Смоки Робинсона и the Miracles). Оставшиеся две — «Twist And Shout» (хит Isley Brothers) и песня «Anna» (автор Arthur Alexander).

Все эти песни были неизвестны широкой британской публике, и все они отлично подходили под вокальный стиль Битлз: они позволяли делать гармонию, «переключать» вокалы, совершать «перекликания» (как в госпеле) или характерные для блюза выкрики. Битлз подготовили английского слушателя к такого рода музыке и позволили Тамла и другим негритянским фирмам найти надежную точку опоры на британском рынке.

Американское влияние прослеживалось и на четвертом альбоме «BEATLES FOR SALE». Из 14 записей 6 были американскими, причем 5 из них являлись данью уважения старым мастерам «чистого рока»: «Rock`n`Roll Music» Чака Берри, «Kansas City» Лейбера и Столлера, «Words Of Love» Бадди Холли, «Honey Don`t» и «Everybody`s Trying To Be My Baby» Карла Перкинса.

Итак, американское влияние было налицо. Однако, это не значит, что Битлз не хватало оригинальности. Напротив, они были в высшей степени оригинальны, но при этом никогда не скрывали своих музыкальных корней. А тот факт, что они с триумфом экспортировали

американскую музыку назад, на ее родину, делает им честь и лишней раз доказывает, что в мире рока не было личностей более оригинальных.

А начиналось все довольно спокойно. 5 октября 1962 Парлофон выпустил песню, называвшуюся «Love Me Do» («Полюби Меня»). Критика ее почти не заметила. Один же из тех, кто удосужился заметить, писал: «...»Love Me Do» опять открывается гармоникой, и затем эта группа со странным названием принимается за текст. Начало достаточно умеренное... они увлекаются оф-битовыми комбинациями аккордов... Впрочем, неплохая песня...» Не такая уж разносная рецензия, если на то пошло. Учтите, что в то время Битлз не знали нигде, кроме Гамбурга и Ливерпуля, а британский музыкальный бизнес был сконцентрирован в Лондоне, так что для него, в сущности, не было разницы, что Гамбург, что Ливерпуль. Рецензенту приходилось прослушивать массу материала, поставляемого фирмами звукозаписи, которые в то время, как и нынче, работали по принципу: кидай побольше грязи, что-нибудь да прилипнет. Он был прав, говоря, что применение гармоник не являлось новшеством. Еще в марте 1962 вышел хит Брюса Ченнеля (Bruce Channel) «Hey Baby», в котором всю использовалась гармоника. Соглашаясь с этим, Леннон, однако, отстаивает приоритет Битлз если не на пластинках, то в живых выступлениях. Как бы там ни было, гармоника очень украсила первый сингл Битлз. Джордж Мартин, продюсер Битлз, говорил официальному биографу Битлз Хантеру Дэвису, что из множества композиций Леннона-Маккартни он выбрал «Love Me Do» как раз потому, что «гармоника Джона придавала ей особую прелесть». С ним, по-видимому, согласилась и публика.

«Love Me Do» вошла в «горячую тридцатку» в декабре 1962 под #21, а в январе поднялась до #17.

Хит не особенно крупный, но достаточный для того, чтобы новую группу заметили.

Британский Top 20, куда проникли Битлз в январе 1963, отражал состояние тогдашнего британского рока. 9 из 20 дисков были американскими, однако и из 11 английских (точнее, из 9, поскольку 2 пластинки принадлежали ребятам из Австралии) 4 были версиями американских хитов, вернее, их точными копиями, а 1 был написан американцами. Следовательно, 14 из 20 песен были американские.

Америка по-прежнему господствовала.

Обратим теперь взгляд на британскую двадцатку ровно год спустя. Из 20 дисков — уже 15 английских и европейских. Из этих 15-ти 9 имели английских авторов и, что еще важнее, 5 из 9 исполнялись теми, кто их сочинил. Таким образом, успех Битлз подстегнул англичан — и исполнителей, и авторов, — они внезапно обрели уверенность в собственных силах. И все это — всего лишь за один год.

Но в начале 1963 этого еще нельзя было предвидеть. Чтобы подкрепить скромный успех Битлз, Джордж Мартин выбрал для них песню Митча Мюррея «How Do You Do It?» («Как Ты Это Делаешь?»). Он был уверен, что она станет хитом.

Однако, Битлз ее отвергли! Сейчас трудно оценить всю грандиозность этого шага. Еще не бывало случая, чтобы какой-нибудь исполнитель, тем более начинающий, отверг песню, предложенную продюсером — почти богом. Но дерзкие, самоуверенные Битлы это сделали. И вовсе не оттого, что сомневались в хитовом потенциале «How Do You Do It?». Просто она им не понравилась!

Ошеломленный Джордж Мартин сказал: «Тогда предложите что-нибудь лучше». Они предложили «Please Please Me» («Пожалуйста, Захоти Меня»), и

вечная благодарность Мартину за то, что он признал ее преимущество. Они записали ее и поимели крупный хит (#2). Однако, Мартин оказался прав вдвойне: «How Do You Do It?» стала хитом #1 для другой ливерпульской группы, тоже опекаемой Эпштейном, Gerry & Pacemakers.

Вскоре стало ясно, что Битлз — это не группа одного-двух хитов, как пророчили многие. В 1963, вслед за «Love Me Do», они выпустили «Please Please Me», «From Me To You», «She Loves You» и «I Want To Hold Your Hand», причем последние три поднялись на первое место. Кроме того, они издали два альбома — «PLEASE PLEASE ME» и «WITH THE BEATLES» — оба стали #1, — а также три EP (пластинки, содержащие 4 записи) — «Twist And Shout», «The Beatles` Hits» и «Beatles No.1». Вдобавок, Леннон и Маккартни снабжали своими песнями других исполнителей, и все они имели успех. Billy J.Kramer и его the Dakotas получили в 1963 три хита благодаря песням Леннона-Маккартни: «Do You Want To Know A Secret» (#2), «Bad To Me» (#1) и «I`ll Keep You Satisfied» (#4). Группа Fourmost записала «Hello Little Girl» (#9) и «I`m In Love» (#17), а Rolling Stones впервые попали в Top 20 с песней Битлз «I Wanna Be Your Man». Другие хотя и не вошли в двадцатку, но приобрели общенациональную известность: Cilla Black с песней «Love Of The Loved» и Tommy Quickly с «Tip Of My Tongue», Duffy Power с «I Saw Her Standing There» и Kenny Lynch с «Misery». Никто не повлиял на историю рока всего за один год так, как это сделали Битлз в 1963. Но это еще не все.

Битломания или всеобщее помешательство

Можно точно установить дату начала битломании: 13 октября 1963 года. В этот день битломания стала официальным явлением — в том смысле, что ее признали национальные газеты и возвестили о ней широкой публике в огромных заголовках на первых страницах.

Что касается тинейджеров, то для них это не явилось новостью. В тот год Битлз интенсивно гастролировали, постепенно выдвигаясь на первые роли в концертных программах: в феврале они фигурировали на четвертых местах в 15 концертах Хелен Шапиро (Helen Shapiro), Дэнни Вилльямса (Danny Williams) и Кенни Линча (Kenny Lynch); в мае и июне они уже возглавляли программу с Роем Орбисоном, а в ноябре-декабре уже были единоличными звездами концертных программ. Уже во время выступлений с Роем Орбисоном стало очевидно, что Битлз пользуются более чем восторженным приемом. Когда они выбегали на сцену, их встречал оглушительный рев толпы, тысячи юных тел неудержимо устремлялись вперед, рискуя жизнью, девочки бросались под автомобиль, стремительно увозивший Битлов от их неистовых фанов. Однако, пресса всего этого будто не замечала.

Перелом наступил **13 октября 1963**. В этот день должно было состояться выступление Битлз на концерте «Воскресный день в Лондонском Палладиуме». Палладиум находится недалеко от Флит Стрит, и репортеры быстренько добрались туда, чтобы

зафиксировать удивительные события, разыгравшиеся у входа в это почтенное заведение.

Вся улица была запружена народом, в большинстве девочками-подростками. У входа была страшная давка. Визг стоял оглушительный. Репортеры почесывали затылки и старались припомнить, видели ли они раньше что-либо подобное -тщетно, ибо ничего подобного никогда не было. Репортеры окрестили все это битломанией и решили пристально следить за лохматой четверкой.

Им недолго пришлось ждать следующей «битловской истории». Через неделю было объявлено, что Битлз выступят перед королевской семьей в лице Королевы-матери на концерте «Королевское эстрадное представление» среди прочих артистов, в том числе Марлен Дитрих. Никогда еще подобной чести не удостоивались столь молодые, столь новые звезды. Этот концерт имел огромное значение для Битлз и для всего британского бита 60-х — конечно, не из-за присутствия коронованных особ, а потому что именно на этом шоу, транслировавшемся по ТВ, Битлз завоевали сердце нации.

Они отлично сбалансировали свое выступление: наряду с мощным, известным хитом «She Loves You», они спели услаждающую слух пап и мам «Till There Was You», а завершили концерт ударнейшим роком «Twist And Shout» — чтобы доказать ребятам, что они не совсем продались, хотя и выходят в строгих вечерних костюмах. Они понравились даже тем, кто при слове «поп-музыка» кривил рот. Они были опрятные, приятно улыбались, пели в тон и не так уж громко. И тут Джон произнес свою историческую фразу, решившую все. Шагнув вперед, он плутовски прищурился и сказал: «Я прошу всех, сидящих на галерке, хлопать в такт следующей песне». И добавил, обращаясь к

королевской ложе: «Остальные могут погреть драгоценностями».

Это было дерзкое замечание, но произнесенное очень кстати. Дерзкое, но не оскорбительное, а это очень важно, так-как англичане болезненно реагируют на оскорбление своих царственных особ. Это была интимная шутка, сказанная в кругу миллионов друзей на этом уютнейшем из вечеров. Взрослое население благодушно улыбалось. Битлз стали любимыми племянниками, которые иногда могут и пошалить, но у которых такие очаровательные улыбки и искрящиеся глаза, что на них нельзя долго сердиться. Они могли сознаться, что принимали наркотики и тут же спеть «Yesterday» — чтобы показать: в сущности, все в порядке.

Столь быстрое признание как истэблишментом, так и поколениями, вышедшими из подросткового возраста, позволило Битлз достичь невиданного уровня популярности. Оно же провело демаркационную линию между «хорошими» поп-звездами и «плохими». В том же 1963 году выдвинулась еще одна группа, участники которой были «плохими» поп-звездами. Но именно благодаря этому они получили широчайшее признание!

Rolling Stones — чем отвратительней, тем лучше

Сравните глубокое и благоприятное впечатление, оставленное Битлами выступлением в Палладиуме в 1963, с тем впечатлением, которое произвели **Rolling Stones** там же в 1967. По давнишней традиции, в финале этого шоу все участники забирались на карусель, идиотски гримасничали и махали руками перед ТВ-камерами. Битлз уже катались на этой карусели. А Роллинг Стоунз... Вот что писала Daily Mirror 23 января 1967 года: «Вчера вечером в лондонском Палладиуме произошел скандал: Роллинг Стоунз отказались прокатиться на традиционной карусели в конце воскресного ТВ-шоу. Скандал начался за 2 часа до начала шоу, во время репетиций. «Они оскорбляют меня и вообще всех», — кричал директор шоу мистер Альберт Локк. Мик Джаггер сказал после шоу: «Карусель — не алтарь, это чушь собачья».

Мог ли этот хмурый молодой человек быть таким же популярным, как Пол Маккартни? А его группа — второй после Битлз? И могли ли они добиться такой популярности, раздражая взрослых, оскорбляя власти и вообще плюя на всех и вся? Могли и действительно добились этого.

Роллинг Стоунз были второй головой двуглавой поп-креатуры 60-х годов. Сравните две вырезки из одной и той же газеты Daily Mirror, имеющей самый массовый тираж в Англии. Когда чопорная правая Daily Telegraph сурово порицала битломанию, Миррор спешила защитить лохматую четверку: «Надо быть совсем уж тупым ретроградом, чтобы не любить

сумасшедших, шумных, веселых, красивых Битлов». Годом позже, в августе 1964, та же Миррор сама выступила в роли тупого ретрограда, громя Роллинг Стоунз: «Британские родители сейчас единодушны в своей неприязни к этим косматым личностям. Они символизируют бунт против родителей». Стоунз и Битлз стояли на разных концах спектра, и пресса делала все, чтобы их противопоставить, стараясь преуменьшить и затушевать любые проступки Битлз и раздувая малейшее отклонение Стоунз от признанных норм. Они, вероятно, были неприятно поражены, узнав, что Стоунз и Битлз — добрые приятели, и что Битлз даже помогли своим «соперникам» в самом начале их карьеры, отдав им песню «I Wanna Be Your Man».

И все же, с самого начала между двумя этими группами существовало серьезное стилевое различие. Если Битлз черпали свое вдохновение в рок-н-ролле и приглаженной черной музыке, то Стоунз ориентировались на более раннюю, более «сырую» традицию — блюз и, особенно, ритм-энд-блюз.

Обе группы на раннем этапе шли примерно одинаковым путем, играя в маленьких клубах перед кликой своих фанов и постепенно расширяя круг поклонников. Но Битлз стартовали раньше и учились быстрее. Они неохотно, но все же шли на компромисс — если не в музыке, то в одежде, втиснувшись в стильные костюмы, хотя и чувствовали себя в них неуютно. Как говорил Джон: «Нам было стыдно, что мы в костюмах и такие чистенькие. Мы боялись, что друзья сочтут нас предателями, впрочем, так оно отчасти и было».

Когда менеджер Стоунз Эндрю Олдхэм предложил им переодеться в аккуратные, чистые костюмы для первого выступления по ТВ в очень престижной программе «Thank You Lucky Star» («Благодарю тебя, счастливая звезда») для рекламы их дебютного диска

«Come On», он встретил яростное сопротивление. Стоунз просто не представляли себя в одинаковых опрятных костюмчиках. Олдхэм упрашивал: «Надо пойти на компромисс. На ТВ не привыкли к таким, как вы. Если вы придете в той же одежде, в какой выступаете в клубах, вас даже не пустят в здание».

Ему удалось уломать их. Но и это не помогло. В газете появилось письмо одного телезрителя: «Я давно смотрю телевизор, но такого гнусного зрелища, как Роллинг Стоунз, еще не видывал». Тогда Олдхэм решил: семь бед — один ответ, отказался от попыток переделать Стоунз и начал строить их публичный образ как раз на их «гнусности». Когда позднее один репортер спросил, что именно привлекло его в Стоунз, он ответил: «Музыка. Секс. Тот факт, что через несколько месяцев публика пресытится Битлз и потребует чего-нибудь иного. Я чувствовал, что определенная часть публики жаждет антипода Битлз. Таким антиподом были Стоунз... В те годы масс-медиа внушали публике: Битлз вы могли бы пригласить к себе на чай, а Стоунз — нет».

Исходя из этого хитрого посыла, Олдхэм, с активной помощью своих подопечных, делал все, чтобы представить их в как можно более дурном свете. Задолго до того, как Джонни Роттен и его коллеги по Секс-пистолетам бросили вызов общественной морали, Джаггер, Билл Уаймен и Брайан Джонс были судимы и приговорены к штрафу за вызывающее поведение, а именно за то, что они мочились на стену бензозаправочной станции.

В течение 1963, покуда Битлз взлетали все выше и выше, Стоунз привлекали к себе внимание не музыкой и даже не будоражащей сценической манерой Джаггера, а «неандертальским» внешним видом и асоциальным поведением. Их первым синглом была добротная, очень

«сырая» версия малоизвестной песни Чака Берри «Come On» («Давай»). Что выбрать для следующего сингла, они не знали. Дело в том, что им был необходим хит, позволивший бы им закрепиться в двадцатке и завоевать более широкое признание. Ничего подходящего в их ритм-энд-блюзовом репертуаре не имелось. И тогда они с благодарностью приняли от Битлз песню «I Wanna Be Your Man», несмотря на едкие замечания Джаггера о том, что ежели Битлз «продались», то они сами не собираются «раболепствовать перед аристократами, мечтающими обрядить нас в махровые костюмы и остричь нам волосы».

«I Wanna Be Your Man» («Я Хочу Быть Твоим Мужчиной») — песня из альбома «WITH THE BEATLES», где ее исполнял Ринго. Это быстрый, но достаточно искусственный и слащавый рок. Для Стоунз то был, в сущности, компромисс — из тех, на какие они клялись никогда не идти. Песня оказалась удачной, поднялась в двадцатку, и Стоунз начали свою долгую, противоречивую, подчас трагическую, но всегда захватывающую карьеру. Они попали в высшие эшелоны славы.

В феврале 1964 Стоунз издали свой третий сингл, окончательно утвердивший их звездный статус. «Not Fade Away» была песней с оборотной стороны известного сингла Бадди Холли «Oh Boy». Холли исполнял ее в своем обычном пузырящемся, икающем стиле, но Стоунз сработали ее по-своему, разбив мелодию на стаккатовые аккорды, добавив воющую блюзовую гармонику (несмотря на нападки критиков, она все еще была популярна!) и усилив шероховатость небрежным, невнятным голосом Джаггера.

Звук привлекал внимание, однако не новизна звучания притягивала к Стоунз, а необычный

сценический стиль Джаггера: его флюидные телодвижения и откровенно сексуальные позы. Многих это раздражало, но большую часть публики приводило в восторг. Собственно, это были потуги третьесортного комика, пытающегося расшевелить публику. Пресса и прочие масс-медиа обрушили на Джаггера потоки брани. Казалось, всю взрослую Англию охватила антистоуновская лихорадка. Журналистка Морин Клив, хроникер многих поп-событий 60-х годов, однажды очень верно описала Джаггера: «Его дикая внешность, длинные волосы, огромный рот, субтильные бедра, карикатурное девичье лицо — все это разные люди воспринимали по-разному. Он был необщителен, дерзок, никто о нем ничего не знал, он просто стоял, предоставляя каждому строить на его счет собственные теории».

Имедж был налицо: агрессивность, неприветливость, уродливость. Но это нравилось тинейджерам. Хиты следовали один за другим: в 1964 вышли «It`s All Over Now» и «Little Red Rooster» — оба бывшие переделками американских ритм-энд-блюзовых номеров. Стоунз отставали от Битлз лишь в одном: они не сочиняли свой материал. Но в 1965 Джаггер и Китс Ричард поправили положение, написав «The Last Time», а затем — великолепный по язвительности и колкости «(I Can`t Get No) Satisfaction» — «(Я Не Могу Получить) Удовлетворение». (В истории попа немного настолько компактных и острых сатирических строчек, как следующая: «Этот человек говорит мне: «Твоя сорочка могла бы быть белее!» Это не мой человек — он курит сигареты другой марки».)

Эта и последующие композиции Джаггера-Ричарда выдвинули их в первые ряды рок-авторов и утвердили Стоунз на втором месте по значению и популярности после Битлз. Имея в авангарде эти две группы,

британский бит был готов к завоеванию сначала Америки, а затем и всего мира.

Вторжение в Америку началось

Вторжение в Америку началось в 1964. Beatles, Stones, Hermits, Searchers и прочие английские группы словно мстили за британское унижение 1776 года!

В первых визах, выданных Битлам на въезд в Америку в 1964, указывалось, что визы действительны до тех пор, «пока нет американских безработных граждан, способных выполнять ту же работу». При таких условиях эти рабочие визы действительны целую вечность!

Для проникновения в Америку необходимо было иметь хит, обладающий притягательной силой для американцев. В таком хите должен присутствовать американский «feeling» (настроение, чувство). Эпштейн решил, что такой «feeling» есть в песне «I Want To Hold Your Hand» («Я Хочу Держать Твою Руку»). И он не ошибся. 18 января 1964 песня вошла в сотню журнала «Биллборд» под #45. На следующей неделе она подскочила до третьей позиции, а спустя еще неделю, в первую неделю февраля и за неделю до приезда Битлз, стала уже #1. Она продержалась там 7 недель и была вытеснена также Битловской песней «She Loves You», которую, в свою очередь, сменила их же «Can't Buy Me Love».

Конечно, немалую роль сыграла широкая рекламная кампания, развернутая фирмой Capitol. Но, как выразился ее вице-президент Бойл Гилмор, «никакая реклама не поможет продать гнилой товар». Поэтому правильнее будет сказать, что успех принесло сочетание уникального таланта Битлз, Эпштейновского «чутья хита» и Кэпитоловской рекламы.

В Нью-Йорке Битлз встречала десятитысячная толпа молодежи. Их выступления в ТВ-шоу Эда Салливэна и в Карнеги Холле прошли с триумфом, и вскоре вся Америка была у их ног. Как писала Нью-Йоркская Daily News, «даже Элвису Пресли не удавалось вызывать такое безумное помешательство среди крикливого поколения. Преслиевские вихляния и завывания были, по сути, лишь жидким чайком по сравнению со 100%-ным эликсиром, поставляемым Битлз».

Стоунз прибыли в Штаты в июне 1964 (Битлз в эту пору завоевывали Гонконг, Новую Зеландию и Австралию), но в первый раз их встретили прохладно. Эд Салливэн не пустил их на свое шоу: ему не понравился их внешний вид, и он боялся, что они распугают его зрителей. К тому же, у них не было ни одного хита в Штатах. Вместо этого им предложили Hollywood Palas, небольшой эстрадный театр, где хозяином был Дин Мартин. Представляя Стоунз, он сказал зрителям: «У них не такие уж длинные волосы. Просто лбы у них пониже, а брови повыше, чем у других» (!). И далее, объявляя номер прыгуна с трамплина, он сообщил: «Это отец Роллинг Стоунз — с тех пор, как они появились на свет, он все время пытается покончить с собой».

Такого рода шуточки характеризуют прием, оказанный Стоунз в Америке. В Омахе, штат Небраска, полисмен приставил револьвер к виску Китса Ричарда -он подозревал, что в его кока-колу подмешано виски, а пить виски в общественных местах тут было запрещено. (На концертах Битлз полисмены использовали оружие совсем по-другому: они затыкали патронами свои уши!) В этом городе Стоунз выступали перед аудиторией в 637 человек (50 из них -полиция), тогда как зал мог вместить 15000.

Однако, Америка недолго оставалась безразличной и враждебной. В октябре 1964 Стоунз снова прилетели в Америку, и теперь их встретили гораздо теплее, хотя хита у них по-прежнему не было. Эд Салливэн на сей раз пустил их на свое шоу, но когда в зале началась истерика, он признался журналистам: «Обещаю вам, что они у меня в первый и последний раз... Честно сказать, я только вчера их увидел, мне рекомендовали их мои британские агенты... Я 17 лет веду это шоу и не допущу, чтобы его угробили в течение какой-то недели».

Надо ли говорить, что в ближайшие годы Стоунз будут регулярными гостями шоу Эда Салливэна!

В ноябре того же года Стоунз, наконец-то, пробрались в американский хит-парад: «Time Is On My Side» («Время На Моей Стороне») заняло 6 место. Стоунз оседлали волну популярности, и эта история продолжается, несмотря на ряд ужасных инцидентов, до второй половины 70-х годов.

На волне успеха Битлз и Стоунз в Америку проникли и другие английские группы. Самыми популярными из них были, пожалуй, ***Herman`s Hermits, Hollies*** (обе из Манчестера), ***Dave Clark 5*** из Лондона (у них было 14 хитов в американской двадцатке), ***Gerry and the Pacemakers и Searchers*** (обе из Ливерпуля).

Было бы слишком большим упрощением сказать, что английские группы просто вошли в Америку и подавили всякое сопротивление со стороны местных артистов. Дело в том, что сопротивления фактически не было. Красивые мальчики из Филадельфии сразу сникли. Некоторые из них, например Bobby Vee, попытались приспособить свой стиль к гитарно-ударному биту британского бума, но без особого успеха. А выжили лишь те, кто остался верен себе. Это, в первую очередь,

Рой Орбисон и Эверли Бразерс, начинавшие с музыки кантри.

Everly Brothers, Дон и Фил, специализировались на быстрых гармоничных песнях под кантри, иногда перемежая их слезливыми песнями о потерянной любви и даже смерти (как «Ebony Eyes» — «Черные Глаза»). Начиная с 1957, когда вышел их первый хит «Bye Bye Love», они выпустили множество внушительных хитов: «Wake Up Little Susie», «All I Have To Do Is Dream», «Bird Dog», «Cathy`s Clown», «Walk Right Back», «No One Can Make My Sunshine Smile». Они были очень популярны в Англии, но появление Битлз нанесло им ощутимый удар. Однако, в 1965 они пришли в себя, зачесали волосы вперед, сменили стиль одежды и выдали пару отличных песен, словно бы родившихся в Ливерпуле или Манчестере: «Price Of Love» и «Love Is Strange» (последняя была переделкой хита 56-го года). Обе имели крупный успех в Англии, но, к сожалению, оказались их лебединой песней. Впрочем, доконал их не столько британский бит, сколько все ухудшавшиеся личные взаимоотношения.

Roy Orbison, современник Пресли, начинал как рокер, но, откровенно говоря, ему вовсе не шла эта роль. Лучше получались у него сильные, драматичные, даже трагедийные баллады, которые он исполнял проникновенным голосом, неподвижный, одетый во все черное. По иронии судьбы, его личная жизнь оказалась отражением печальных тем его песен: сначала в мотоциклетной катастрофе погибла его жена, а двумя годами позже двое из трех сыновей сгорели в огне пожара в его собственном доме. Оттого такие песни, как «Only The Lonely» («Лишь Одиночество» — его первый хит в 1960), «Runnin` Scared» («Бегу В Страхе»)

и «It`s Over» («Все Кончено») кажутся вдвойне трагическими.

Стиль и материал Орбисона были настолько специфичными, что ему одному из всех американских соло-певцов удалось пережить бит-бум. Он продолжал петь свои печальные баллады — «In Dreams», «Oh, Pretty Woman», «Too Soon To Know» и др. — и набирать очки вплоть до 1967 года.

Surf-pop, Soul — островки сопротивления

В те годы англофилия была настолько сильна, что британский акцент, длинные волосы и брюки клеш уже сами по себе являлись залогом успеха. И все же, в Штатах существовали три очага сопротивления британскому нашествию. Все они были за пределами Нью-Йорка, этой музыкальной стилицы, сдавшей без боя.

Первый очаг находился на противоположном конце страны, в Калифорнии, и ни сама группа **Beach Boys**, ни ее музыка не имели ничего общего с Битлз и вообще с британским битом. На первых порах эта музыка вообще не имела отношения к чему бы то ни было, кроме Калифорнии и культивировавшегося там вида спорта «серфинг». И удивительно, что их гимны, прославлявшие этот культ, стали национальными, а затем и интернациональными.

У Денниса Вилсона (Dennis Wilson) было два увлечения — музыка и серфинг. Его братья Brian и Carl разделяли с ним первое увлечение и, в меньшей степени, второе. Вместе с кузеном по имени Майк Лов (Mike Love) и другом Элом Джэрдайном (Al Jardine) они организовали группу, характерной чертой которой стало сочетание разбавленного рок-н-рольного бита с пением в тесной гармонии. В этой группе близких родственников был человек, выросший со временем в одного из гигантов рок-мира.

В этом мире слишком легко бросаются словом «гений».

А Брайана Вилсона часто называли гением. Быть может, он и не дотягивал до гения, но, безусловно, был

близок к этому. Темы для своих песен Брайан искал в образе жизни и увлечениях золотой привилегированной калифорнийской молодежи. Он писал о серфинге в «Surfin` USA» (по структуре близкой к «Sweet Little Sixteen» Чака Берри) и в «Surfer Girl»; о привольном житье в «Fun, Fun, Fun» и «I Get Around»; об автомобилях в «409» и «Little Deuce Coupe»; о... впрочем, все сказано в названии — «California Girls»; о подростковых проблемах в «When I Grow` Up To Be A Man» и в «Wouldn`t It Be Nice». Кто-то назвал однажды Брайана Вилсона «журналистом, погружающимся в калифорнийский стиль жизни и описывающим его изнутри».

И действительно, все эти песни — зарисовки завидной *dalce vita* (сладкой жизни), о которой мечтали многие тинейджеры. А за недоступностью таковой они могли наслаждаться ею косвенно — через тексты песен и гладкие гармонии Бич Бойз.

Бич Бойз процветали в те самые годы, когда в музыке господствовали Битлз. Попав в американский Top 20 в 1962 году с песней «Surfin` Safari», они получили еще пять хитов в Штатах, прежде чем проникли в английские хит-парады с песней «I Get Around» в 1964. Бич Бойз соперничали по популярности с Битлз, причем до 1966 калифорнийцы заметно уступали. А в 1966 Брайан Вилсон сделал две мастерские, новаторские работы, отнял инициативу у Битлз и добился признания в Англии. Это были сингл «Good Vibrations» и альбом «PET SOUNDS», но о них я скажу позже.

Другие два очага музыкального сопротивления находились: один в Детройте, другой в Мемфисе. Эти города превратились в центры черной музыки. Записи в Детройте выходили на этикетке «Tamla» или «Motown», а в Мемфисе — «Stax».

История Мотауна вращается вокруг имени Берри Горди Младшего. Он был одним из тех проницательных, решительных и напористых людей, которые, несмотря на бесконечные неудачи, в конце концов чего-нибудь добиваются. После серии фальшстартов (включая работу на конвейере Форда; Детройт — это центр автомобильной индустрии, его называют еще Motortown — отсюда и «Motown»), Горди занялся сочинением песен и продюсерской деятельностью. Это дело у него заладилась, появилась амбиция — создать свою фирму грамзаписи, и вот в 1960 году он, взяв денег в кредит, основывает две дочерние фирмы — Тамла и Мотаун.

Свой первый контракт он заключил с группой ***Miracles*** (Кудесники), ведущий певец которой ***Смоки Робинсон (Smokey Robinson)***, тоже стал крупнейшей фигурой в черной музыке. Итак, у этой двуединой фирмы появился один многообещающий бэнд и два великолепных сочинителя (Горди был одним из авторов «Money», хита Баррета Стронга (Barrett Strong) в 1960, включенного во второй альбом Битлз). Не прошло и года, как у группы уже было два хита: «Shop Around» (#2) и «Way Over There». Затем вышли хиты «Please Mr. Postman» (#1 в 1961) и «Do You Love Me» (#2 в 1962) группы Marvelettes (Чудесницы), а также неплохие песни Mary Wells и Eddie Holland»а. Фирма Горди стала скупать мелкие, не очень преуспевающие детройтские фирмы и приобрела такие таланты, как ***братья Ruffin*** — Джимми и Дэвид, — ***Lamont Dozier*** (он тогда был певцом, но позднее переквалифицировался в сочинителя и вошел в тройку Эдди Холланд Ламонт Дозиер - Брайан Холланд, ставшую одной из самых успешных авторских команд в мировой музыке), ***Junior Walker, the Temptations*** и другие.

Вскоре Мотаун стал внушительной силой, с которой приходилось считаться. Существовали, разумеется, и

другие независимые фирмы, ориентировавшиеся на черную музыку, но никогда еще не было черной фирмы, выпускавшей хиты с такой регулярностью. В 1963 Мотаун имел на своем счету четыре миллионных хита: «Finger-Tips» «Маленького» Стиви Вандера («Little» Stevie Wonder), «Heatwave» by Martha (Reeves) & the Vandellas, «Mickey`s Monkey» группы the Miracles и «Two Lovers» Мэри Уэллс.

Как мы уже отмечали, за пределами Штатов мало кто слышал про звук Мотауна и про его звезд — кроме, разумеется, Битлз. К 1964 году, благодаря Битлз, положение изменилось. Первыми прорвали фронт **Supremes**: их золотые диски «Where Did Our Love Go?», «Baby Love» и «Come And See About Me» заняли в Англии #3, #3, #1 соответственно. В том же году песня **Мэри Уэллс** «Two Lovers» достигла #5 в Англии. Мотаун окончательно утвердился на британском рынке в 1966, но уже в 1964 это была заметная фирма национального масштаба, быстро приобретающая известность. В списке ее звезд числились видные мастера рока — **Смоки Робинсон, Стив Вандер, Marvin Gaye, the Four Tops, the Temptations, Martha and Vandellas** и, конечно, **Supremes**. Причем, в последней группе вызревала будущая крупнейшая звезда 70-х годов **Дайана Росс (Diana Ross)**. Добавьте к этим исполнителям таких сочинителей, как трио Холланд-Дозиер-Холланд и Norman Whitfield, строгую дисциплину в пестовании артистов, легендарный «тамла-мотауновский звук», и вы поймете, почему Мотаун в 60-е годы вырос в одну из ведущих компаний звукозаписи в мире.

Третьим очагом был Мемфис в штате Теннесси, цитадель **соула**. Что такое «соул»? Признаться, я не могу ответить на сей вопрос. Да и не претендую на роль эксперта в данной области рок-музыки. Я склоняюсь над

трудами исследователей музыки черных... и обнаруживаю, что их мучает тот же вопрос. Например, Ian Hoare в предисловии к книге «The Soul Book» (1975) пишет: «Что такое соул? Время появления этого термина можно установить с достаточной точностью: слово вошло в широкий обиход в середине 60-х годов, когда основанные на госпеле вокальные и композиторские стили стали приносить успех ритм-энд-блюзовым артистам; когда были созданы новые виды инструментальных аранжировок — как дополнение к этим стилям; и когда техника звукозаписи стала неотъемлемой частью процесса изготовления музыки».

Он хочет сказать (точнее, мне скажется, что хочет сказать), что соул — это приглаженный ритм-энд-блюз: без острых краев, с гладкой аранжировкой, с упорядоченным сопровождением (часто с «медью») и с привлечением всевозможных технических средств звукозаписи, с тем, чтобы получить высококачественный продукт, не потеряв при этом возбуждающего эффекта госпельного пения. Короче говоря, тот же подход, что и в коммерческом попе. Чем занимался и Мотаун на севере.

Но, как отмечает Хоур далее, соул со временем становился все более расплывчатым термином: им пользовались так часто, что в конце концов он утратил первоначальный смысл. «Соулом именовали такие разные стили, как напористый танцевальный звук и machismo (мачизмо — культ мужской силы) Джеймса Брауна (James Brown), сдержанно-замысловатый стиль Роберты Флэк (Roberta Flack), безудержное веселье тинейджерских героев Jackson 5 и джазовые импровизации ансамблей вроде the Ohio Players.

И можно ли всю эту мешанину подвести под один корень? Хоур полагает, что можно, однако, нам это мало поможет. «Важным общим моментом, объединяющим всех этих исполнителей, — пишет он, —

было то, что все они были черные. В музыкальной индустрии соул сейчас, по-видимому, синонимичен таким понятиям, как «рассовая музыка» и «ритм-энд-блюз»».

Итак, слово «соул» заменило слово «черный», так же, как в свое время слово «черный» заменило слово «цветной». В таком случае, я рискну описать ту музыку, которую любила белая молодежь и под которую она танцевала в 60-е годы, называя ее соулом, за неимением другого слова. В те годы соул разделялся на две обширные категории. К первой относились лихие танцевальные номера типа «Mr. Pitiful», «Respect», «Fa Fa Fa Fa Fa» Отиса Реддинга, «In The Midnight Hour», «Land Of A 1000 Dances», «Mustang Sally», «I`m A Midnight Mover» Вильсона Пикетта (Wilson Pickett), «You Don`t Know Like I Know» и «Hold On I`m Coming» Сэма и Дэйва (Sam and Dave), «Knock On Wood» Эдди Флойда (Eddie Floyd) и «Sweet Soul Music» Артура Конли (Arthur Conley). Это были «ravers» (от rave — бесноваться). Ко второй категории относились «smoochers» (от smooch — целоваться). Доказав свои терпсихорианские способности партнерше, мы шли на чувственное сближение под «My Girl» Отиса Реддинга, «When A Man Loves A Woman» Перси Следжа (Percy Sledge) или «Down In The Valley» Соломона Берка (Solomon Burke).

Все это для нас был соул. Мы слушали и чувствовали его. Но все эти песни связывало и нечто более осязаемое: все они были записаны на фирмах Atlantic и Stax.

Грубо говоря, Стэкс был для Мемфиса тем же, чем для Детройта Мотаун. Название образовано из начальных букв фамилий его основателей: Jim Stewart и Estelle Axton, брата и сестры. У Стэкса был свой фирменный ансамбль Booker T and the MGs (MG — сокращенное от «Мемфисская группа»), состоявший из

блестящих музыкантов: Букер Т.Джонс играл на клавишных и множестве других инструментов, Дональд «Дак» Данн на басае, Эл Джэксон на ударных, Стив Кроппер был уникальным гитаристом. Вместе они заложили основу так называемого «Стэкс-звука», или «Мемфисского звука». Они играли практически на каждом хите, выходявшем из студии в 60-е годы.

Стэкс стал центром соула и процветал в течение всего десятилетия. Он пережил даже смерть своей крупнейшей звезды Отиса Реддинга в авиакатастрофе 10 декабря 1967 года, обеспечившей ему бессмертие и ряд посмертных хитов, крупнейшим из которых был «Dock Of The Bay». Однако, к концу десятилетия танцевальный соул утратил свой динамизм, а чувствительный соул превратился в патоку. Титаны соула Реддинг и Пикетт занялись переработкой битловских хитов. В 70-е годы, несмотря на колоссальный хит Айзека Хэйса (Isaac Hayes) «Shaft», Стэкс переживал глубокий кризис. В 1976 году он прекратил существование.

Ежели выбирать короля и королеву соула, то в 60-е ими были, бесспорно, Джеймс Браун и Арета Фрэнклин.

James Brown был необыкновенным человеком. В конце 50-х и в 60-е годы он был, несомненно, самым популярным черным певцом. Если бы белый человек увидел его выступление, скажем, в 1963 году, он мог бы поддаться искушению назвать его черным Миком Джаггером за его яркий, экстравертный сценический акт. На самом деле, ближе к истине как раз обратное, ибо это Джаггер по своему буйству и «хореографии» являлся белым Джеймсом Брауном. Браун довел зрелищность рока до невиданных ранее высот. Подчеркнутая театральность роднила его с Литтл Ричардом, с той разницей, что каждое движение — его самого или его ансамбля, — каждый шаг, каждая

реплика, каждый выдох слуги, кидавшегося из-за кулис к своему господину, чтобы накрыть плащом его распаренное тело, — все было тщательно рассчитано до секунды и отрепетировано. Малейшее отклонение от рутины, малейшее запоздание, каждая фальшивая нота наказывались штрафом.

Длительное время великолепное шоу Брауна было неизвестно белому зрителю. Положение круто изменилось, когда Мотаун и Стэкс вышли на белый рынок. Но все равно этот надутый, наглый, самоуверенный хвастун, этот Muhammad Ali от музыки не мог долго оставаться в тени, так или иначе он бы все равно прорвался к широкой аудитории.

Строго говоря, Браун делал танцевальный, темповый ритм-энд-блюз, но одновременно это был и соул, да еще какой! Ему присвоили титул Soul Brother No.1. В национальный хит-парад он впервые попал в 1963 году (песня «Prisoner Of Love»), а через два года выпустил еще более внушительный хит «Papa`s Got A Brand New Bag» с невразумительными — по крайней мере, для белых ушей -словами (впрочем, слова не имели значения — вспомните «Tutti Frutti», мощный звук и манера исполнения решали дело). Далее он создал не менее удивительные диски «I Got You (I Feel Good)» и «It`s A Man`s, Man`s, Man`s World», продолжая обессиливать и лишать своих зрителей дара речи. Он всегда был кем-то вроде проповедника, евангелиста рок-музыки. В конце 60-х, когда борьба негров достигла апогея, он выступил с гимном «Say It Loud (I`m Black And I`m Proud)» — «Скажи Это Громко (Я Черный И Я Горжусь Этим)», но то был лишь кратковременный флирт, и вскоре он вернулся к своим обычным темам: «Get Up I Feel Like Being A Sex Machine» — «Я Чувствую Себя Так, Слово Я Секс-Машина» и т.п. Он продолжал возить свое уникальное шоу по всей Америке,

оправдывая прозвище «Самый большой трудяга шоу-бизнеса».

Aretha Franklin однажды выступила с собственным опеределением соула: «Если песня рассказывает о чем-нибудь, что я пережила или могла пережить, значит это хорошая песня. Но если она мне чужда, то тут я ничего не могу поделать. Вот что такое для меня соул». Эта личная философия хорошо работает как раз в ее случае, потому что ей лучше всего удавались песни, в которых она разрабатывала свои эмоции — послушайте, например, «Respect» («Отношение»).

Корни Ареты в госпеле (евангельском пении). Она родилась в семье знаменитого проповедника С.L.Franklin»а, дела которого шли настолько успешно, что его можно было назвать «проповедником-суперзвездой». Арета выросла в атмосфере достатка, если не сказать роскоши. Детство и отрочество были безоблачными, но потом и ее не минули удары судьбы. Неудачи в личной жизни сделали свое дело, ее покинуло бывшее радостное мироощущение, и она потянулась к госпельному пению Рэя Чарльза.

Может показаться, что я в своем повествовании пренебрегаю такой личностью, как **Ray Charles**, но это лишь оттого, что талант этого человека настолько многогранен, а его многолетняя карьера развивалась в таких разнообразных направлениях, что его сложно категоризовать. Он был, без сомнения, очень живой и влиятельной силой в черной музыке. Госпел, блюз, джаз, ритм-энд-блюз, кантри — нет, наверное, такого стиля, к которому он не приложил бы свой могучий талант. Он приобрел общенациональную и мировую известность в 1959 году своим великим диском «What`d I Say?» («Что Я Сказал?»), ставшей классикой ритм-энд-блюза. Вышедшая два года спустя «Hit The Road» («Жми

По Дороге») была хорошей песней, однако ей уже не хватало сырой энергии его первого хита. Затем он попытался синтезировать кантри и черную музыку и добился успеха — во всяком случае, коммерческого («I Can't Stop Loving You» — «Я Не Могу Перестать Любить Тебя»). Но это уже означало отход от обеих корней в сторону кабаре. Тем не менее, Чарльз оказал огромное влияние на многих молодых исполнителей. Среди них была и Арета Фрэнклин.

Она начинала петь в коммерческом стиле, соединяя госпелный пыл с вполне светскими темами. В 1960 году она подписала контракт с Columbia и угробила несколько лет, покуда там пытались подобрать ей «свой стиль», не понимая, что ничего подбирать не надо. Ее заставляли петь чуждые ей песни, и ничего хорошего из этого, естественно, не вышло.

Все изменилось в 1966, когда она перешла в Atlantic и попала в руки к талантливому продюсеру Джерри Векслеру. Векслер позволил ей петь так, как она чувствовала. В итоге появилась песня «I Never Loved A Man (The Way I Love You)» — «Я Никогда Не Любила Мужчину (Так, Как Люблю Тебя)», исполненная с таким вдохновением, что не было сомнения — родилась великая певица. Это подтвердила целая серия последовавших хитов: «Respect», «Baby I Love You», «Natural Woman» и «(Sweet Sweet Baby) Since You've Been Gone». Арета стала бесспорной королевой соула. К 70-м годам начался спад, хотя хиты продолжали выходить и никто не пытался оспорить уникальность Ареты как соул-певицы. Просто многие испытывали ностальгию, вспоминая возбуждение от ее первых песен вроде «Natural Woman».

Мотаун и Стэкс, Браун и Фрэнклин, Supremes и Four Tops совершили очень важное дело: они добились

признания среди белых артистов и влили свою черную музыку в основной поток попа. Теперь они фигурировали в хит-парадах наравне с белыми исполнителями. Черная музыка, наряду с растущим самосознанием негров, их радикализацией, начала занимать подобающее ей место.

Ритм-энд-блюз возрождается в электричестве

В Англии, которая в середине 60-х по-прежнему господствовала на поп-рынках, черная музыка приобретала беспрецедентную популярность, однако, что интересно, для большинства английских ансамблей второй волны источником вдохновения была не отлакированная до блеска новейшая продукция Детройта и Мемфиса, а старый ритм-энд-блюз.

Музыканты второй волны ориентировались скорее на Роллинг Стоунз, нежели на Битлз, и, как правило, дислоцировались в Лондоне, а не в Ливерпуле или Манчестере. Их боссом был Алексис Корнер. Этот человек был едва ли не единственным пропагандистом ритм-энд-блюза в Англии. Он бросил вызов пуристам блюза, включив в свои ансамбли электрогитары, он боготворил Мадди Уотерса и пропагандировал его музыку. Самое главное: он создал группу ***Blues Incorporated***, через которую прошли, играя с ней постоянно или на джем-сейшенах, многие музыканты, внесшие в будущем весомый вклад в рок-музыку второй половины 60-х годов.

Среди тех, кто играл с Корнером, были Charlie Watts, Dick Heckstall-Smith, Graham Bond, Jack Bruce, Ginger Baker, Long John Baldry, Paul Jones, Lee Jackson.

Georgie Fame и его группа ***Blue Flames (Голубое Пламя)*** тоже начинали с ритм-энд-блюза, точнее с некоего сплава R&B с джазом. Джорджи (настоящее имя — Clive Powell) играл перед маленькой, но восторженной аудиторией в Лондонском клубе «Фламинго». Он был прекрасным органистом (в те годы,

когда клавиши еще не проникли в стандартный поп) и неплохим вокалистом: в его голосе улавливались джазовые каденции. Фэйма долго не признавали, но в 1964 джазовый номер «Yeh Yeh» с сильным влиянием его кумиров Ламберта, Джона Хендрика и Росса, попал в хит-парад, и с этого момента началась успешная карьера, к сожалению, все дальше и дальше уводившая его в сторону от первоначального пути.

То же самое происходило и со многими другими подобными ансамблями. **Manfred Mann** и его группа, например, тоже имели двойные корни: в джазе (сам Манн в своей родной Южной Африке был джазовым пианистом) и ритм-энд-блюзе. Они выступали в маленьких бит-клубах, играя ритм-энд-блюзовые стандарты вроде «Smoke Stack Lightning» перед восторженной, но «избранной» публикой. Два их сингла потерпели крах, однако третий — «195-4-3-2-1» — в 1964 дошагал до #5 и даже стал позывными очень популярного ТВ-шоу «Ready Steady Go». Этот номер еще сохранял блюзовые интонации, но вскоре группа обратилась к чистому попу и растеряла всякие связи с блюзом. Ведущим певцом у них был Пол Джонс (Понд, человек Корнера) — его симпатичная внешность весьма подходила для стандартного попа и способствовала успеху таких пустышек, как «Doo Wah Diddy Diddy», «Sha La La» и «Pretty Flamingo», которые были ближе к Брилл Билдингу, чем к британскому биту середины 60-х.

Аналогичная история случилась и с **Yardbirds**. Они начинали как блюзовый ансамбль и могли похвастать таким прекрасным гитаристом, как **Эрик Клэптон**, но первые два сингла, сработанные в ритм-энд-блюзовой манере, провалились, и тогда они перешли к более коммерческому материалу. Их третья пластинка «For Your Love», была хорошей песней, необычной для 1965 года (ее написал Graham Gouldman, сочинивший также

много хитов для Hollies и Herman`s Hermits, а в 70-х годах игравший в составе очень модной группы 10cc), но «For Your Love» не была блюзом, и Эрик Клэптон отправился искать более подходящую компанию.

Потеря Клэптона была чувствительным ударом для Yardbirds. Они обратились к знаменитому студийному гитаристу **Джимми Пейджу**, но тот отказался и предложил вместо себя **Джеффа Бека**. Бек оказался хорошим, временами блестящим гитаристом. В новом составе Yardbirds выпустили самые необычные для тех лет, экспериментальные синглы — «Heart Full Of Soul», «Evil Hearted You/Still I`m Sad», «Shape Of Things» и «Over Under Sideways Down». В 1966 группу покинул басист Poul Samwell-Smith, и Пейджа уговорили войти в состав на роль лид-гитариста вместе с Бекем, но у Бека случился нервный срыв, он ушел, и Пейдж один потянул лямку лидера.

История Yardbirds отражает важную тенденцию, развившуюся в середине 60-х годов — подъем значения гитариста до статуса героя. Теперь фанатичные поклонники имелись не только у групп, но и у отдельных лид-гитаристов, причем это были уже не девочки-подростки, выбиравшие себе кумира по внешним данным, а юноши, следившие за игрой своего кумира и подмечавшие малейшие перемены в его техническом оснащении.

Шло бурное развитие аппаратуры — вырос спрос на новые гитарные эффекты, большую мощность и чистоту звука. Лучшие гитаристы всегда были на шаг впереди, а вскоре лид-гитарист, игра которого раньше растворялась в ансамблевом звучании, стал выдвигаться на первый план и играть сольные вставки в середине композиций, причем эти вставки становились все длиннее, превращаясь в самостоятельные партии.

Три лид-гитариста, игравшие в Yardbirds, составили первое поколение героев-гитаристов. Покинув группу, каждый достиг еще более широкого признания: **Eric Clapton** вошел в состав первой супергруппы мира **Cream**; **Jimmy Page** стал членом одной из ведущих групп 70-х годов **Led Zeppelin**; а **Jeff Beck**, несмотря на целый ряд личных и профессиональных кризисов, тоже сохранил в последующие годы репутацию первоклассного гитариста, играя в разных составах; неспособность ладить с другими людьми даже увеличивала его загадочное обаяние.

Оставив Yardbirds, Клэптон пришел в другой оазис электрического блюза — Bluesbreakers, коим руководил John **Mayall**. Мэйолл, как и Корнер, воспитал целую плеяду талантливых музыкантов. Его преданность любимой музыке притягивала к нему лучших инструменталистов, которые, поиграв у него немного — скажем, год, — переходили в уже именитые ансамбли или создавали свои. Среди известных питомцев Мейолла — John McVie, Peter Green и Mick Fleetwood, организовавшие **Fleetwood Mac**, Clapton и Jack Bruce, создавшие **Cream**; ударники Aynsley Dunbar и Keef Hartley, впоследствии сформировавшие составы, названные их именами; Hughie Flint, объединившийся в будущем с Томом McGuinnessом, ex-Manfred Mann; и Mick Taylor, заменивший Брайана Джонса в Роллинг Стоунз.

Как мы видели, пропагандистами ритм-энд-блюза были, главным образом, люди, живущие в Лондоне и его окрестностях. Но одна группа нарушила это и многие другие правила. Во-первых, они происходили из Ньюкасла, города шумных, горластых, вечно пьяных углекопов. Во-вторых, их первый хит (и всего лишь второй диск) отличался необыкновенной продолжительностью: в ту пору, когда стандартный

сингл звучал не более 2(минуты, их опус длился целых 4. В-третьих, этот хит шел вразрез с существовавшим направлением. Многие из нас знали эту народную песню, мы часто пели ее, всегда на разные слова, в пивных барах и клубах, но этот ансамбль ввел потрясающий, жалобно воющий орган, а певец просто разрывался от натуги, когда орал своим хриплым голосом «The House Of The Rising Sun» — «Храм Восходящего Солнца». Этот великолепный сингл заслуженно стал #1 как в Англии, так и в Штатах. **Animals** с шумом ворвались в 60-е.

Конечно, они больше никогда не выдали ничего подобного. Это было просто невозможно. Но все их последующие вещи, становясь все более и более попсовыми, все же сохраняли следы той необыкновенной «гневливости», которую передавал их певец **Эрик Бердон (Eric Burdon)**. Он никак не влезал в рамки обычной поп-звезды. Например, ему так и не удалось освоить искусство открывания рта под фонограмму: когда он выступал в программах типа «Top of the Pops», где требовалось открывать рот синхронно с записью своего хита, он всегда открывал его невпопад! Беда в том, что Бердон был черным человеком в белой коже; он пел так, как чувствовал, а чувствовал он каждый раз по-разному, и пел тоже иначе!

Хиты шли регулярно — «I`m Crying», «Don`t Let Me Be Misunderstood», «We`ve Gotta Get Out Of This Place», «It`s My Life» etc. — однако, группу уже сотрясали внутренние конфликты. **Алан Прайс (Alan Price)** — тот самый, кто аранжировал их первый хит и так здорово играл на органе, — ушел, чтоб сколотить собственный бэнд, записал потрясающую версию «I Put A Spell On You» и начал новую — долгую и неровную карьеру. Бердон прошел через разнообразные перевоплощения с разными составами Animals, включая психоделическую

фазу, а мясистый басист Чак Чандлер переключился на менеджерскую деятельность, открыл Джими Хэндрикса (а позже — Slade) и, таким образом, явил миру гениального гитариста.

Поэзия в ... Роке?

Параллельно с ростом статуса гитариста-виртуоза росло значение рок-сочинителя. Среди прочих новаторских нововведений Битлз было и то, что члены группы начали сами писать для себя. Это покончило со старой практикой, когда продюсер держал исполнителя за горло, навязывая то, что он, продюсер, считал потенциальным хитом, а не то, что подходило исполнителю. Теперь стали появляться талантливые молодые сочинители. Они писали хиты для своих групп, причем темы песен все чаще выходили за рамки стандартных требований к поп-песне, гласивших «дай товар, который можно продать, а что он содержит — неважно». В поисках тем и сюжетов некоторые молодые сочинители обратились к собственному жизненному опыту и жизни своих современников. Короче говоря, они делали в Лондоне то, что Брайан Вилсон делал в Калифорнии. Самые интересные сочинители были в двух группах: **Who** (Пит Тауншенд) и **Kinks** (Рэй Дэвис).

«The kids are alright» — «С ребятами все в порядке», — сообщал Пит Тауншенд (Pete Townshend) в сингле the Who, вышедшем в 1966 году. «Ребята», о которых он говорил, — это экзотические, избалованные, самолюбивые создания, известные под кличкой «моды». Моды изысканно одевались, носили короткие, аккуратные прически — не по моде, — многие были асексуальны (мальчики подкрашивали глаза), ездили на мотороллерах, а не мотоциклах, как их заклятые враги рокеры, глотали стимулирующие пилюли, чтобы выдержать ночные бдения, и были безоговорочно преданы **the Who** и, в меньшей степени, **Small Faces**.

Их рупором был **Пит Тауншенд**. Если хотите, он был их поэтом. В своей осмысленной речи он подчеркивал тот факт, что их роль бессмысленна в «I Can't Explain» («Не Могу Объяснить») и позже в великом гимне модов «My Generation» («Мое Поколение»), герой которого восстает против власти взрослых, ворча: «Хоть бы все вы сгнули!» Тауншенд делал именно то, о чем заявлял в этом гимне: «Я просто говорю о моем поколении». А это поколение, как и сам он, «родилось с пластмассовой ложкой во рту» (песня «Substitute»).

Внутренняя напряженность, существовавшая между членами группы — Питом Тауншендом, необычайно возбуждающим вокалистом Роджером Долтри (Roger Daltrey), стоическим басистом Джоном Энтуистлом (John Entwistle) и феноменально яростным ударником Китсом Муном (Keith Moon), — делала их выступления удивительно захватывающим зрелищем, в котором всегда присутствовал элемент непредсказуемости. Когда, доведя себя (и публику) до экстаза, они начинали крушить свои гитары об что попало, то казалось, что сейчас они начнут крушить и друг друга. Конечно, все это было хорошо отрепетированным спектаклем (хитрые менеджеры Ху убедили масс-медиа, что Ху — это поп-арт), но ощущалась в этом и настоящая агония злости — особенно со стороны Тауншенда, который, казалось, был одержим внутренними дьяволами.

С годами влияние и слава Ху, как и Стоунз, росли (в конце 70-х разгорались жаркие споры, какая из этих групп заслуживает титул лучшей рок-н-рольной группы мира!). От разных песен, представлявших собой аккуратные миниатюры, Тауншенд пришел к широкому полотну «ТОММУ» — первой и единственной настоящей рок-оперы. Он расширил границы рока, остался верен ему до конца и перенес его в новое измерение.

Рэй Дэвис (Ray Davies) шел сходным путем. Хотя ему и не удалось осуществить все свои амбициозные проекты, он все же совершил достаточно много. После двух неудачных синглов, **Kinks** сделали «You Really Got Me» («Ты Действительно Получила Меня»), ставшую #1 в Англии и #10 в Штатах. Песня эта была проста до идиотизма. Исполняя ее, Рэй Дэвис кривил рот, словно ему было противно петь такую гадость, словно его самого раздражали глупое название группы («Kinks» — Изгибы) и совершенно дурацкая розовая охотничья куртка, которую его заставили натянуть.

Затем они выпустили абсолютно ту же самую песню, только под другим названием («All Day And All Of The Night» — «Весь День И Вся Ночь»), а следом «Tired Of Waiting For You» («Устал Ждать Тебя») — тоже вроде первых двух, причем Дэвис пел ее еще более усталым голосом. Что не помешало ей стать #1 — два #1 из трех синглов — это очень неплохо. За ней шли две слабые пластинки, после чего появилась странная песня «See My Friend», в которой чувствовался гомосексуальный подтекст. Нет, вряд ли, только не в 1965! Потом последовала еще одна странная вещица — «A Well Respected Man» («Очень Уважаемый Человек»), замеченная в Штатах, но не в Англии. То была песня о лицемерии аристократов, скрывающих за фасадом респектабельности низменные и темные страсти. Это уже было нечто новое — подобных тем поп еще не разрабатывал. Талант Дэвиса как сочинителя выявлялся все четче. Следующим синглом стала любопытная поп-сатира на безудержный нарциссизм модов, Карнеги Стрит и британский бум мод — «Dedicated Follower Of Fashion» («Верный Последователь Моды»). За сим последовала вереница «поперетт» (ужасное слово, то очень точное); в каждой из них исследовался фрагмент общественной жизни — «Sunny Afternoon» («Солнечный День») рассказывала о вырождении аристократии;

«Dead End Street» («Тупик») переносила нас в диаметрально противоположный классовый спектр; «Waterloo Sunset» («Закат На Мосту Ватерлоо») была изящной маленькой историей любви детей из рабочего класса, развертывавшейся на фоне большого города; «Autumn Almanac» («Осенний Альманах») была насыщена глубокой ностальгией. Потом были и другие хиты, но этот цикл песен был уникальным и оттого, вероятно, творчески «истощающим». Дэвис взялся за крупномасштабные работы, пионером которых был Тауншенд («ТОММУ»), и выпустил ряд концептуальных альбомов вроде «VILLAGE GREEN PRESERVATION SOCIETY» («Общество охраны зеленых деревьев»), но всем им чего-то не хватало для успеха.

Работы таких музыкантов, как Дэвис и Тауншенд, обогатили 60-е годы. Тогда же мужало мастерство Джаггера и Ричарда, продолжали блистать Леннон и Маккартни. Но в роке уже вызревали новые силы. На подходе было новое течение, и зародилось оно не в Англии, а за 6000 миль к западу от нее, в Калифорнии.

ЭРА РОКА: 1967-1970

Рок-музыка стала ... осмысленной, ценной, достойной изучения

Музыка изменилась фундаментально. К 1966 году это был уже не просто поп: лучшее в нем стало роком. Рок мощнее, корни его крепче, само это слово подчеркивает идею устойчивости, постоянства, историчности (одно из значений слова «rock» — камень, скала). Поп, как игристое вино, с шипением вырвался наружу и быстро утих. Рок остался.

Вернее — настала новая эра рока. Изменилась не только музыка, но и отношение к ней людей.

Угадайте, к примеру, о чем пишет этот человек? И где это он пишет? -»Мрачно-торжественная, необычная по своей выразительности музыка... Интригующая гармония, цепи пандиотонических групп...» Он имеет в виду скромную песню «This Boy» Леннона и Маккартни (запись с оборотной стороны «I Want To Hold Your Hand») и пишет это не где-нибудь, а в лондонской Times!

Что это? Неужели это о рок-н-ролле? О «шуби-дуби-ва-ва-ду» и «дуби-дам-дуби-ду-дам-дау» и «She Loves You-yeah-yeah-yeah» и «тутти-фрутти-о-рутти»?

Да, о том самом рок-н-ролле. Но теперь Леннона и Маккартни сравнивают с Бетховеном, и тот же человек из Таймс пишет дальше: «Интерес к гармонии характерен и для более бодрых их песен. Создается впечатление, что они думают одновременно и о гармонии, и о мелодии — настолько органично вплетены в их мелодии 7-е и 9-е ступени мажорно-тонического лада... настолько естественна эолийская каденция в финале «Not A Second Time» (последовательность аккордов, которой завершалась «Песнь Земли» Малера)».

Боже мой! Неужели это о четырех веселых парнях-рокерах, чьи амбиции не простирались дальше того, чтобы «стать вроде как знаменитыми»? Да, это о них. И это из-за них. Как написал тот человек из Таймс в конце своей статьи, «они внесли явную освежающую струю в жанр музыки, который вообще грозил перестать быть музыкой».

Черт возьми! Это надо обмозговать. Оказывается, за какие-то несколько лет наша музыка стала... э-э... осмысленной, ценной, достойной изучения. И причиной этому, конечно же, Битлз. И Брайан Вилсон, который в 1966 тоже начал умничать.

В 1965-66 годах **Beach Boys** и **Beatles** признали друг в друге друзей-соперников, подстегивающих друг друга на все более великие свершения. В самом конце 1965 **Битлз** двинули вперед и сочинительство, и технику записи, выпустив необычный по тем временам альбом «RUBBER SOUL» (одно каламбурное заглавие заставляло удивленно вскинуть брови: «резиновая душа» — soul, или «резиновая подметка» — sole?). Наряду с очаровательно-романтичными песнями типа «Michelle» и «In My Life», там можно было наткнуться на такой крутой отход от обычной тематики поп-песни, как «Norwegian Wood» («Норвежское Дерево»). О чем в ней идет речь? О парне и девушке — парень пытается охмурить девушку. Что же тут нового? А то, что там ничего не говорится прямо, одни намеки, дразнящие воображение. Девушка одинокая, свободная, и очень, очень «стильная». Ее квартира современная и холодная. Парень растерян. Это сексуальный агрессор, потерявший инициативу. Они пьют и беседуют далеко за полночь. Он уверен, что дело кончится постелью. Она дает понять, что именно так и завершится сей вечер. И вдруг говорит: «Пора ложиться». Но что это? «Она сказала, что утром ей рано вставать на работу». Его разочарованная мина была, очевидно, очень

выразительна, потому что «она рассмеялась». Может, она была из тех мучительниц, которым доставляет удовольствие сначала увлечь парня, а затем разрушить его мечты? Он «уполз спать в ванную». А когда проснулся утром, ее уже не было. Она ушла, и ее уютная, чистенькая квартирка в скандинавском стиле («Норвежское дерево — не правда ли, как хорошо?») опустела. Что же он делает дальше? А он разводит огонь в камине и... «норвежское дерево — не правда ли, как хорошо» оно горит?

Ничего подобного мы прежде не слышали. Никогда. Песня была, вроде бы, о сексуальном обмане, сексуальном разочаровании и, наконец, о поджоге как орудии сексуальной мести. И все же полной уверенности, что песня именно об этом, не было — столько в ней осталось недоговоренностей. А ведь в те дни мы привыкли понимать каждую песню до мельчайшей детали (что было совсем несложно, так-как деталей-то как раз и не было).

«Norwegian Wood» заставила нас по-новому взглянуть на популярные песни. Это была еще одна веха. Ричард Голдштейн в своей книге «Поэзия рока» утверждает, что новая музыка началась с «Norwegian Wood». Это сказано слишком сильно. Вряд ли можно свести новую музыку к одной песне, даже если в ней впервые в западной музыке был использован индийский инструмент ситар. Но «RUBBER SOUL» действительно свидетельствовал о том, что Битлз придали року новое, невиданное ранее направление.

Брайана Вилсона эти новшества и вдохновляли, и удрочали. Он перестал ездить на гастроли и вообще выпал из живых выступлений. Отныне он сконцентрировал всю свою творческую энергию на сочинении песен для своих братьев и на продюсерской

работе. Однако, он понимал, что публике — по крайней мере в Америке, и его компании грамзаписи нужны песни вроде «Калифорнийских девочек», иначе говоря — продолжение хитовой формулы успеха. Внутренним позывом Вилсона было идти вперед вместе с Ленноном и Маккартни. Ему надоело быть королем «серф-музыки», и он ушел в подполье — в мир звукозаписи, где он мог переносить на пленку то, что было у него в голове. В результате появился альбом «PET SOUNDS» («Любимые звуки»). Это был шедевр рока. Темы песен не отличались особой оригинальностью — те же любовная тоска, боль утраты. Новыми были структуры, звук и аранжировки песен. В Англии сразу поняли, что это великий альбом. Приученная Ленноном и Маккартни ко всяким неожиданностям, английская публика поняла, к чему стремится Брайан Вилсон. Она уже знала, что в роке больше нет никаких правил, и смекнула, что Вилсон еще дальше раздвинул его границы. В Америке же альбом не заметили. Отчего это случилось, непонятно. Этому нет логического объяснения. Может, людей возмутило, что этот бездельник-серфист имеет наглость считать себя серьезным музыкантом. А возможно, американская публика страдала тем самым комплексом неполноценности, которому была подвержена британская аудитория до тех пор, пока Битлз не доказали его ложность.

Брайан тяжело переживал провал «PET SOUNDS». По свидетельству его жены Мэрилин, он говорил: «Стоит ли вкладывать в дело всю душу?» К счастью, у него не опустились руки, и он создал еще более великую вещь — «Good Vibrations» («Хорошие Вибрации»). Поговаривают, правда, что она предназначалась для «PET SOUNDS», но не вошла туда, потому что Брайан еще не добился того, чего желал. Позже он

рассказывал: «Мне хотелось увидеть, на что я способен. Я старался достичь личной вершины — как автор, аранжировщик и продюсер».

И это ему удалось. Такого сингла у нас еще не было. Он поражал слух своей необычной структурой: он звучал так, словно был составлен из различных «движений», которые сливались, распадались и снова сливались. Мы еще никогда не слышали такой сложной вокальной фактуры: было не вполне ясно, где кончался вокал и вступали инструменты, и наоборот. Слова казались бессвязными: переложенные на бумагу, они не имели смысла. Например: «Я слышу звук ласковых слов на ветру, который поднимает его аромат и несет по воздуху». Но в сочетании с этой не от мира сего музыкой они внушали таинственное, чувственное впечатление. И мы никогда еще не слышали такого инструмента, который завывал в самом конце (это был «Theremin»).

Этой композицией Брайан Вилсон разрушил еще один барьер в рок-музыке. На сей раз это оценили и в Англии, и в Америке. Брайан был доволен. Однако, каких усилий стоило сделать сингл, мы узнали лишь спустя много лет. В 1976 году Брайан поведал в интервью журналу Rolling Stone: «Мы делали его полгода в четырех разных студиях. Это был эксперимент с четырьмя студийными звуками — каждая студия имеет свой отличительный звук. Вот отчего окончательное звучание получилось таким своеобразным». Брайан мог бы еще добавить, что затраты на запись составили беспрецедентную сумму — \$16000! Ни один сингл не имел такого гигантского бюджета и не делался так долго.

Вообще-то, Брайан осознавал контраст между тем, что он определял как «сверхчувственное восприятие» хорошей вибрации заглавия и предельно чувственным,

эротическим ощущением, производимым словами. Он планировал создать нечто новое. Этим новым стал звуковой монтаж, соединяющий музыку и секс. «»Good Vibrations», — говорил он, — были передовым ритм-энд-блюзом, но мы очень рисковали. Если на то пошло, из-за его сложности, я не надеялся, что он проканает, но люди, несомненно, приняли сингл очень хорошо. Они ощутили, что музыка льется сама по себе, что в ней есть естественность».

Честно признаться, сингл оставлял нас, непосвященных слушателей, в некотором ошеломлении, и слегка захватывал дух. А ведь мы только слушали. Что же тогда он творил с музыкальными конкурентами Вилсона! Должно быть, многие почувствовали, что сдаются. По сути, рок раньше был чем-то вроде новой игры в мяч. Достаточно было 2(минуты мурлыканья. Теперь же ослоумные критики имели возможность проводить классические анализы с целью препарирования поп-музыки, причем с большой степенью убедительности.

Конечно, многие музыканты были вдохновлены «Good Vibrations» и «PET SOUNDS» и приняли вызов.

Пока Брайан сидел в студии, работая над записью, Битлз тоже не прохлаждались. В конце 1966 они выступили со своим годовым альбомом «REVOLVER». Они показали, что не сидели, сложа руки, и совершили в нем несколько больших шагов вперед.

Джордж Харрисон продолжил многообещающее введение ситара в «Norwegian Wood», предложив вниманию песню, основанную на индийской рага, под названием «Love You To». Поначалу она нас весьма озадачила, поскольку наши уши еще не были настроены на подобные ритмы. Маккартни создал гибрид из двух стилей в «Eleanor Rigby». (К тому времени уже стало ясно, что чем дальше, тем больше Леннон и Маккартни

сочиняли порознь, и объединялись лишь на последнем этапе написания песни, предлагая друг другу помощь, когда поодиночке у них заклинивало. В целом песни Маккартни были более светлыми, романтичными, порой сентиментальными. Песни Леннона тяготели к жесткости, были резче, более четко оформлены, и нередко содержали необычные словесные обороты). Он выдал довольно едкую песню, заминированную штучку под названием «For No One», детские стишки (но со скрытым подтекстом и символизмом?) в «Yellow Submarine», панегирик «Dr. Robert»у. «Револьвер» представлял собой непрерывно меняющийся калейдоскоп. Просто нельзя было угадать, что за вещь будет следующей.

Более того, в 1966 году было вообще невозможно понять смысл двух заключительных фонограмм с обеих сторон. Последняя запись на второй стороне называлась «Tomorrow Newer Knows». Ничто не предвещало такого испытания для уха слушателя. Ты выплывал из добротной медно-металлической «Got To Get You Into My Life», нога еще непроизвольно отстукивала ритм, и тут вылезал этот резкий, скрипучий, безобразный звук. Это были странные обрывки из бессвязных на вид, царапающих струнных и жалобных электрических взвизгов, переплетавшихся с симфоническими аккордами, которые сталкивались и исчезали. словно кто-то крутил ручку приемника, вылавливая короткие обрывки передач иностранных станций, звуки оркестра вперемешку с голосом диктора, некий спектакль на неопознанном языке, скрип, рев, треск помех.

После краткого первоначального шока, ты отчаянно пытался нащупать что-либо знакомое, что могло бы уловить твое ухо, дабы мозг охватил и постиг впитанное тобою из слов, которые пел Леннон. Ты

сомневался в услышанном, поскольку пел он словно через расческу с папиросной бумагой, и говорил предельно невообразимые вещи: «Выключи свой мозг, расслабься и плыви по течению/Это не смерть/Это не умирание/Отгони прочь все свои мысли/Погрузись в пустоту...»

Еще парочка подобных словесных ребусов к этой неземной музыке — и ты получал слуховое изображение запредельной чернухи. Это звучало диссонансно, угрожающе. Это уже не были счастливые Moptops (Волосатики), которых мы знали и любили.

В конце первой стороны помещалась аналогичная песня-ребус, называвшаяся «She Said She Said». Музыка здесь была более приятной. Она была жесткой, резкой, но далеко не столь диссонансной, как в «Tomorrow Never Know». Зато слова оказались пугающе непостижимыми. Ну, что они разумели под: «Она сказала: «Я знаю, что такое быть мертвым». Она вызывает у меня ощущение, будто я вообще не появлялся на свет»?

Или: «Я сказал: «Кто вложил все это в твою голову?/ То, что заставляет меня ощущать себя сумасшедшим?»»

В принципе, мы могли бы переадресовать сей вопрос к нашим любимым Битлам: «Кто вложил все это в ваши головы?»

Хороший вопрос, но тогда мы еще не догадывались, что в одном он неправилен. Следовало спросить не кто, а что. Что вложило все это в ваши головы?

Расширение сознания и изменение восприятия...

Краткий ответ — наркотики. Вернее, даже один — LSD, лизергиновая кислота диэтиламид — галлюциногенный наркотик. Он был известен задолго до того, как привлек приверженцев его культа. Доктор Альберт Хофман синтезировал его еще в 1938, но не знал о том, как он может воздействовать на мозг, покуда спустя пять лет нечаянно не принял его немного внутрь.

О существовании галлюциногенных наркотиков было известно давно. Они изучались. Коренное население Мексики и других стран Центральной и Южной Америки использовало их в религиозных обрядах. Олдос Хаксли, под конец жизни ударившийся в мистицизм, описал галлюциногенный трип в книге «Двери восприятия», и это подхлестнуло интерес к LSD и другим наркотикам, которые, как выражались тогда, расширяли сознание и изменяли восприятие.

Примерно с середины 50-х годов в Америке проводились клинические тесты, и одно время полагали, что LSD-trip вызывает симптомы шизофрении в контролируемой форме и что изучение LSD-трипов может способствовать излечению от шизофрении. LSD использовался даже при лечении алкоголиков и как часть психотерапии.

Поскольку LSD вызывает необычные ментальные (умственные) и перцептуальные (относящиеся к восприятию, ощущению) переживания, многие думали, что эти переживания являются ключом к раскрытию подсознательного. Говорили, что acid — «кислота» (как

чаще всего именовали LSD) уничтожает его, делает человека лучше, добрее, восприимчивее к красоте, способнее к творчеству. Апостолом LSD был человек из Гарварда доктор Timothy Leary, который вместе со своим партнером, психологом по имени Alpert, организовал в Мексике Международную федерацию борьбы за внутреннюю свободу. Лири учил своих последователей, что «необходимо выйти из наших умов, чтобы использовать наши головы».

В защиту LSD и против приводилось много преувеличенных доводов. Защитники уверяли, что он изменит вашу жизнь, вы по-другому станете смотреть на общество. Некоторые говорили, будто LSD способен изменить и само общество, сделать жизнь лучше. Другие пропагандировали его просто как веселящий наркотик. В атмосфере всеобщей эйфории тех дней никто не ведал и не задумывался о последствиях. Люди верили в химическую революцию. Они видели, что люди превращаются в психопатов, что мир мчится к ядерной катастрофе, и полагали, что стабилизирующий химический препарат поможет нам вернуть психическое равновесие.

Вскоре, однако, стало очевидно, что воздействие LSD на мозг далеко не безвредно. Газеты все чаще сообщали о несчастных случаях с LSD-триперами. Больше всего писали о тех, кто бросился с крыши, почувствовав в себе способность летать. Кончилось тем, что LSD признали опасным наркотиком и запретили — как в Англии, так и в Штатах. Запрет, впрочем, не привел к сокращению производства или потребления LSD. Как раз наоборот. Запретный плод стал казаться слаще. Знаменитый английский журналист Кассандра (Вильям Коннор) писал в Daily Mirror в июне 1966: «LSD — это прозрачная жидкость без вкуса и запаха, ее легко изготовить, она дешева и удобна в использовании.

Накапав несколько капель на кусочек сахара, вы можете временно покинуть этот мир, расстаться с его обычными измерениями и ощущениями и открыть для себя ту сферу вашей психики, которая никогда раньше не была исследована... LSD — это король химии безумия и галлюцинаций... Благодаря ему, вы сможете видеть грезы, которые видят только сумасшедшие». Вряд ли сам Кассандра пробовал LSD — ему было тогда 56, а через год он умер, — но он оказался достаточно проницателен, чтобы понять, в чем отличие LSD от других наркотиков и, стало быть, его большая опасность: «Это наркотик с интеллектуальной и почти религиозной основой». А в те годы, когда молодые люди искали ответы на мучившие их вопросы, эти два качества — «интеллектуальность» и «религиозность» делали LSD весьма привлекательным.

Такие люди, как Битлз, стремились к неизведанному, более глубокому. Они были молоды, невероятно богаты, испытали практически все, что может изобрести чувственное воображение, насладились всем, что только можно купить на деньги. Теперь они оказались в духовном вакууме. Джордж Харрисон обратился к Востоку в поисках своей философии, то же самое — на какое-то время — сделали и остальные. Но зачем это, когда существует «мгновенное блаженство», синтетическая нирвана, ослепляющее откровение всего за полтора фунта за дозу?

Знакомство Битлз с LSD состоялось в 1965 году, когда некий дантист (был ли это доктор Роберт?) подлил его в чай Джону и Джорджу. Вскоре они уже регулярно употребляли LSD, наслаждаясь его эффектами. Затем им захотелось пропагандировать его, но действовать надо было осторожно: не могли же они открыто созвать пресс-конференцию и призывать своих

поклонников «подключаться, настроиться и выпасть», как это делал Лири. Поэтому они стали сочинять песни, в которых делались попытки — сначала робкие и неуклюжие, затем все более смелые и мастерские — воссоздать мистический опыт «кислотного трипа».

Я не берусь описать это — Peter Laurie в своей книге «Drugs -Medical, Psychological and Social Facts» (Pelican 1969) («Наркотики -медицинский, -психологический и социальный аспекты») — описывает воздействие LSD на мозг и подытоживает: «В качестве физической аналогии этого наркотика, «расширяющего сознание», можете представить себе впрыскивание соленой воды внутрь телевизионного приемника». Он также отмечает специфическую особенность LSD — «перенос впечатлений от одного чувства к другому. Так, человек, вкусивший LSD, ощущает легкий электрошок в руку как удар молнии через все тело, а звук хлопка кажется ему водопадом».

Это явление — изменение восприятия — очень важно, ибо оно объясняет употребление многих причудливых слов и ассоциаций в песнях тех лет. Отсюда: «отключи свой мозг, расслабься и плыви по течению». И особенно — значение цвета в песнях, потому как под LSD цвета можно «чувствовать».

В 1966 «Good Vibrations» и некоторые песни из «REVOLVER» нам очень нравились, но ставили в тупик — мы их не совсем понимали. Но в невероятном 1967 мы все прекрасно «подрубились» и с понимающей улыбкой оглядывались на прошлогодние песни. Потому что мы, наконец, поняли, что существует растущая рок-элита, представители которой общались друг с другом, когда оказывались на Западном Побережье или в Лондоне, делились впечатлениями от своих «трипов», знакомили друг друга с любимыми мистическими идеями и со

своими гуру, обменивались книгами. А расставшись, они записывали пластинки, насыщенные зашифрованными словами, которые (если вы понимали их) заставляли вас улыбаться разделенной тайне. До 1967 «кислота» и ее эффекты были знакомы лишь ограниченному кругу «золотых» людей, они шептались про нее, давали ей различные названия-эвфемизмы, а потом вставляли их в свои песни. Но в 1967 о «кислоте» знали все и все ее употребляли. Именно это и сделало 1967 год одним из самых экстраординарных в современной истории.

Все, что нужно — это любовь

1967 был удивительным годом, потому что в течение одного роскошного лета мы действительно верили в то, что «все, что нужно — это любовь». И что любовь — это все. Что любовь способна изменить мир.

Говоря «мы», я имею в виду всякого молодого человека, который купил себе кафтан, или носил бусы, или вешал на шею звонкие индийские колокольчики, или пел «San Francisco (Flowers In Your Hair)» — «Сан-Франциско (Цветы В Твоих Волосах)» Скотта Маккензи (Scott McKenzie). «Мы» — это те, кто глотал сахарные кубики с LSD, вставлял цветы в дула винтовок солдат, охранявших Пентагон, участвовал в «би-инах» или «лавинах», занимался любовью под открытым небом под чарующие звуки «A White Shade Of Pale» («Белее Бледного») группы Procol Harum, бродил по Монтерею во время первого великого поп-фестиваля и первой крупной сходки одноплеменников -обдолбанный или просто под легким «естественным кайфом» от ощущения своей молодости, испытывая любовь и чувствуя себя любимым, — и все это в атмосфере музыки.

И совсем не важно, что не каждый прошел через все это, ибо то было коллективное переживание. Как сказал в 1978 Джерри Рубин — бывший революционер-йиппи: «Мы действительно чувствовали, что все люди на Земле наши братья и сестры. И что мы можем изменить мир... В 60-х мы произносили слово «любовь», думая, что LSD или сигарета с марихуаной, или просто произнесение этого слова может принести любовь...»

Это была эпоха идеализма и антиматериализма, стремления создать альтернативное общество, основанное на всеобщем равенстве. Столицей этого нового общества был район Сан-Франциско в границах Haight Street и Ashbury Street. Здесь молодые люди, «выпавшие» из конвенционального общества, собирались в небольшие компании, чтобы покурить «дурь», поторговаться в лавках, где продавалась всяческая психоделия, испытать новое сексуальное переживание и, обрядившись в измятые мадрасские х/б одежды, участвовать в совместном опыте молодежного трайбализма в одном из просторных танцевальных залов Сан-Франциско.

Танцевальные залы сыграли громадную роль в музыкальном взрыве, произошедшем в Сан-Франциско (а затем распространившемся по всей стране) с середины 60-х до начала 70-х годов. В 1965 творческое объединение The Family Dog организовало в городском зале «Лонгшормен» танцы с участием группы Lovin` Spoonful из Нью-Йорка, а также местных ансамблей из «Фриско» — Warlocks (будущие Grateful Dead), Charlatans, Jefferson Airplane. Но это были очень необычные танцы. Ральф Глисон назвал их «первыми взрослыми рок-танцами», где публика получила возможность участвовать в представлении и физически выражать то, что означала для них музыка. Поп-шоу прежних лет представляли собой «концерты», парады исполнителей, выступавших по очереди перед сидячей аудиторией. И как бы ни визжали, как бы ни извивались девочки, как бы ни «освобождались» сексуально или иными путями («в зале не оставалось ни одного сухого места» — шутили тогда), — все равно между выступавшими и зрителями существовал барьер. За публикой следили надзиратели, приравнивавшие танцы в проходах к хулиганству.

Однако, начиная с мероприятий Family Dog, превратившихся в хэппенинги, случилось то, что Глисон окрестил **«танцевальным ренессансом»**. Затем центральной фигурой на сан-францисской сцене сделался импресарио Билл Грэм, который арендовал, а впоследствии приобрел в собственность зал Fillmore Auditorium, вскоре ставший Меккой для групп.

Вспоминая те годы, Глисон заключает: «Филлмор и Грэм привлекли в Сан-Франциско невероятное количество интересных исполнителей. Это были, по сути, краткосрочные курсы американской популярной музыки, без которых культурная жизнь Сан-Франциско и Штатов (ибо этот город задавал тон) была бы намного беднее».

Концерты в Филлморе, местные группы, коммунары из Хэйт-Эшбери, LSD, запрещенный лишь в конце 1966, the pot («травка»), рекламные плакаты, художники вроде Robert Crumb, журнал Rolling Stone, основанный в ноябре 1967 и ставший хроникером местных событий, — все это, вместе взятое, помогло создать «Сан-Францисскую сцену». А сцементировала все музыка. Под влиянием LSD музыка менялась, она утрачивала стандартную структуру рока и расщеплялась. Так зарождался Acid Rock («кислотный рок») Западного Побережья.

Вскоре Сан-Франциско отобрал у Лондона титул Музыкальной Столицы Мира. Сформированная в 1965 году группа **Jefferson Airplane** в начале следующего года записала альбом «JEFFERSON AIRPLANE TAKES OFF» и стала первой группой новой волны, попавшей в национальные хит-парады. «TAKES OFF» стал золотым диском. Следующий альбом «SURREALISTIC PILLOW» имел еще больший успех (даже названия обоих альбомов показывают, в каком направлении шли дела: «takes off» — кайф от вдыхания через нос дыма от

сигареты с марихуаной; «surrealistic pillow» — сюрреалистическая подушка), а две песни оттуда стали крупными хитами: «Somebody To Love» и «White Rabbit», причем последняя («Белый Кролик») являлась аллюзией из Льюиса Кэрролла и представляла собой слабо замаскированный гимн наркоте. На примере сей песни видно, как наивны и несведущи были тогда люди в этих делах: «White Rabbit» без всяких проблем проникла в американские хит-парады. Но когда в середине 1967 Битлз выпустили «Sgt PEPPER», народ был уже настолько сведущ в наркотиках, что BBC запретила транслировать «A Day In The Life». Особенно возражали они против следующих строчек: «Забрался наверх, закурил. Кто-то что-то сказал, и я погрузился в грезы». Пол настаивал, что речь идет о сигаретах, но господа из BBC были убеждены, что сигареты те содержали «кое-какие вещества».

Из творческого котла Хэйт-Эшбери вышли также Big Brother and the Holding Company, с которыми выступала самая интересная певица того периода **Janis Joplin**. Как и многие музыканты, выросшие в районе Калифорнийского залива, она воспитывалась на блюзе и фолке. Но летом 1967 переработки блюзовых номеров все чаще перемежались солнечными фантазиями мягкого рока, а затем музыка стала более тяжелой, более резкой.

Бунт, хаос, насилие — это путь к свободе?

Это новое звучание хорошо передавала группа **Doors** (Двери). Она не входила в число 1500 ансамблей Сан-Франциско и его окрестностей, ее члены были родом из Лос-Анжелеса, но по духу, содержанию, форме и драйву Doors были частью Сан-Францисского движения, названного впоследствии **West Coast Sound** (Звук Западного Побережья). В 1967 они издали сильный, изобретательный альбом, лаконично названный «THE DOORS». Там был головокружительный, нагло эротический номер «Light My Fire» («Зажги Мой Огонь»), который в виде сингла сразу же стал #1 в Штатах. Были и другие выдающиеся номера: версия «Alabama Song» Курта Вайля и Бертольда Брехта, а также мощная «Break On Through (To The Other Side)» — «Прорвись (На Другую Сторону)» (призыв к слушателям идти за Doors, ломая всяческие табу. Лидер-вокалист группы Jim Morrison сам постоянно и на виду у всех крушил эти самые табу, преступая границы дозволенных норм поведения. Его вызывающе дерзкое поведение достигло апогея в 1969 году в Майами, где он по время концерта скинул штаны и выставил свое «хозяйство». Сначала ему шили уголовное дело за развратные действия, но потом ограничились крупным штрафом за «непристойное поведение в общественном месте».) На обратной стороне этого диска есть 11(-минутная дорожка «The End» («Конец»). Это песня-кошмар, насыщенная мрачной образностью, безумная сказка об отцеубийстве и кровосмешении.

Если 1967 год и наркотики были для многих олицетворением легких кайфов и насыщены «сочной желтизной» и дурацкими «солнечными суперменами» (намек на песни Donovan «Mellow Yellow» и «Sunshine Superman»), то Doors указывали на другую сторону — например, на ту сторону LSD, которая связана с возможностью проявления симптомов шизофрении. В то время как некоторые группы пели о всеобщей любви, мире и цветах, призывая «выпадать», Doors рвались в бой. «Мы эротические политики, — говорил Моррисон корреспонденту Нью-Суика. — Меня интересует все, что связано с бунтом, хаосом, насилием. По-моему, это путь к свободе».

Пока Скотт Маккензи пел о Сан-Франциско, где живут любвеобильные люди с цветками в волосах, а группа с затейливым названием Flowerpot Men -»Цветочно-горшочные люди» (название соединяло в себе две модные тенденции того года — «цветочную власть» (flower power) и «травку» (pot). Впрочем, в то время существовали одноименные детские ТВ-кукольные шоу) разжигали страсти в Англии, призывая всех отправиться в Сан-Франциско песней «Let`s Go To San Francisco», Джим Моррисон указывал нам путь, по которому шли молодежь и рок — путь радикализма, путь политического рока, путь рока как пропаганды.

Произведение искусства в стиле Рок

Моррисон бросил тень на яркое солнце того удивительного лета — лета, когда яркими красками засверкал ответ Битлз Брайану Вилсону, бросившему им перчатку своими «PET SOUNDS» — лета «Sgt PEPPER`S LONELY HEARTS CLUB BAND».

«Сержант Пеппер» был необычным альбомом во многих отношениях. Насколько мне известно, это была первая пластинка с текстами песен на конверте. (Раньше с издателем случился бы апоплексический удар, т.к. он получал большие доходы от продажи листовой музыки.) Кажется, это был первый диск с обложкой, раскрывавшейся как альбом, — во всяком случае, один из первых, по крайней мере в роке. Это был первый альбом с вкладками-вырезками. Впервые для дизайна обложки были приглашены настоящие художники (Peter Blake и его жена Jann Hawort).

Столько новшеств, а мы еще не говорили о музыке! То были внешние украшения, но и они свидетельствовали о движении вперед, о передовом мышлении Битлз.

«Сержанта Пеппера» критики называют шедевром Битлз. Безусловно, это один из величайших альбомов, которые когда-либо были созданы. Он явился гигантским рывком вперед в смысле техники исполнения, идейного замысла и тщательности отделки. Большинство критиков и наиболее сведущих комментаторов отдают пальму первенства «Сержанту Пепперу», считая его лучшим альбомом Битлз. Лично я не согласен с этим. Это шедевр техники. Он разрушил все существовавшие традиции: песня вливалась в

песню, один образ головокружительно врезался в другой, звуковые эффекты сливались с мелодией. На слушателя обрушивался шумовой вал новых звуков, новых эффектов, новых инструментов. Это было и есть — выдающееся достижение. Но в первую очередь, это триумф техники — техники записи, техники сочинения, техники аранжировки.

В «Сержанте Пеппере», в сущности, мало сердца, мало души. Он восхищает своей затейливостью, но редко затрагивает глубокие чувства, заставляя рыдать или смеяться. Мое личное мнение — это менее совершенная работа, чем вторая сторона «ABBEY ROAD». Там композиторское мастерство, стремление создать музыкальное единство — широкую «симфоническую» структуру, каждый элемент которой работает на общую концепцию, сложные приемы аранжировки и звукозаписи — и все это сочетается с юмором и человечностью. Тем не менее, «Сержант Пеппер» произвел в свое время колоссальный эффект. Никто ранее не замышлял такого грандиозного рок-проекта. Песни были экстраординарные — даже те, что были понятны сразу. Если в «Сержанте Пеппере», в целом, не хватает душевной теплоты, все же там есть одна глубоко волнующая, поражающая наблюдательностью, остроочувствительная песня — «She`s Leaving Home». Это драматический документальный рассказ, положенный на музыку. В нем повествуется о девушке, убегающей из родительского дома, чтобы жить с человеком, который даст ей любовь. От объективного наблюдения — «Она покидает дом, где прожила в одиночестве много лет» (какая строчка! Весь трагизм разрыва поколений спрессован в десяток слов!) — рассказ перетекает в жалобный дуэт родителей, потрясенных и озадаченных предательством дочери: «Мы дали ей все, что можно купить на деньги» —

жалуются они, не понимая, что дочь нуждалась в чем-то таком, что не имеет цены. Это — любовь, душевное тепло, это «что-то такое внутри, чего она была лишена многие годы».

Потрясающая песня, одна из тех редких песен, которые выражают правдивые и глубокие эмоции всего в нескольких строчках. Многие романы сказали меньше о том, что в другой песне из этого альбома — «Within You Without You» Харрисона названо «пространством, разделяющим всех нас». Эта и некоторые другие песни — «Lovely Rita», похотливый маленький гимн любви к девушке с бензоколонки; «Being For The Benefit Of Mr. Kite», взятая со старой цирковой афиши; «When I'm Sixty-Four», панегирик блаженству семейной жизни на мюзик-холльный мотив; насыщенный всяческими трюками заглавный номер, открывающий шоу — все это были неплохие песни, доступные, легко понимаемые.

Но что должен был думать слушатель об «A Little Help From My Friends» (со словами «мне хорошо с маленькой помощью моих друзей»)? Конечно, это очередной намек на наркотики? Ведь известно, что в «кислотный трип» следует отправляться не в одиночку, а вместе с хорошим другом или любимым человеком. Что надо было думать о «Lucy In The Sky With Diamonds» («Люси В Небе В Алмазах»). Lucy in the Sky with Diamonds? Это был код, не так ли? Еще одно зашифрованное наименование «кислоты»? И слова, безусловно, подтверждали это: «Мандариновые деревья и мармеладовые небеса... люди на лошадях-качалках... газетные такси... пластиковые носильщики в зеркальных галстуках!»! Что может быть «триповее» этого?

Разумеется, это сплошная чепуха! Но разве больше смысла в «потоке сознания» «Good Morning, Good Morning» с его звуками скотного двора? А тут еще

мрачное философствование Джорджа, его страстная микстура из Кармы и Нового Завета, «Within You Without You».

Но все это ничто по сравнению с самой большой загадкой диска, доставившей ВВС головную боль, — «A Day In The Life» («День В Жизни»). «Четыре тысячи дыр в Блэкберне, Ланкашир./И хотя дыры были довольно маленькие, им пришлось их все сосчитать./Теперь они знают, сколько дыр нужно, чтобы заполнить Альберт-Холл!» Что это могло означать? Наверняка опять про наркотики. Тем более, что эта страшная мешанина, после угрожающего вихря страдальческих звуков, завершается задумчивой мечтой — «I`d love to turn you on» («Мне хотелось вас взволновать»).

Альбом беспрецедентный. Странный альбом. Любопытная смесь простонародной искренности и мистицизма, традиционных форм и новаторских приемов, простых чувств и сложных каламбуров. Альбом — веха. Но работа продолжалась.

Здесь мне придется повторить фразу, ставшую клише: после «Сержанта Пеппера» рок уже никогда не был таким, как до него. Рок превратился в значительное явление и, что более важно, музыканты стали теперь иначе думать о себе. «Сержант Пеппер» сломал столько барьеров и указал на такое количество новых возможностей, что коренным образом изменил мышление рок-музыкантов, их мнение о себе и о своей музыке. К сожалению, это мнение частенько бывало преувеличенным.

После того, как Битлз «Сержантом Пеппером» доказали свою божественность и дали миру первое истинное произведение искусства в стиле рок, рок-звезды изменились. Они уже были не просто популярные исполнители. Теперь люди называли Эрика Клэптона «богом», обожествляли Дилана (о нем я

расскажу ниже), возвели Битлз, в особенности Леннона, на пьедестал. Вернее сказать, на алтарь. Остальные являлись полубогами или временными святыми.

В последующие несколько лет в роке доминировали две темы: наркотики и рок-музыкант как суперзвезда и супергерой.

Обе эти темы сошлись на личности Мика Джаггера.

Хороший Роллинг — мертвый Роллинг

Rolling Stones продолжали оставаться *enfants terribles* (несносными детьми) международного рока. Я уже писал о скандале в Англии, когда они отказались прокатиться на карусели в конце «Воскресного вечера в Лондонском Палладиуме». На истеричные нападки прессы и шоу-бизнеса Джаггер отвечал с присущей ему прямоотой: «Мы выступили там лишь по одной причине — это была хорошая реклама. А если кто думает, что мы изменили себе в угоду семейной аудитории, тот глубоко заблуждается: шоу было посредственное и нас оно сделало такими же. Ужасное шоу. Я не говорю, что мы были лучше других. Просто все это было страшно гнусно...»

Приблизительно в это же время они издали сингл, который тоже вызвал скандал. Барьеры, окружавшие секс, падали медленно, но верно, и многих тревожила эта тенденция. Поэтому они с ужасом встретили этот открытый призыв к беспорядочным половым отношениям между подростками — «Let`s Spend The Night Together» («Давай Проведем Ночь Вместе»). Крики могли бы быть еще громче, если б недовольные узнали, что «Ruby Tuesday» («Рубиновый Вторник») с оборотной стороны сингла посвящен одной из самых знаменитых групп в поп-мире!

Судьба сингла оказалась под угрозой. Поговаривали о том, чтоб запретить его трансляцию на наиболее известных программах. Среди подобных программ самой важной было «Шоу Эда Салливэна» в Нью-Йорке. Дабы спасти сингл, Джаггер согласился на компромисс и заявил, что он, мол, пел «let`s spend some time

together» («давай проведем какое-то время вместе»). Позже он опроверг и это: «Я не говорил «время». Я бормотал. «Let spend some mmmmm together». Если бы я сказал «ночь», это бы вырезали».

Несмотря на сей компромисс, Джаггер по-прежнему оставался предметом ненависти для старшего поколения. Он, как и прежде, плевал в лицо властям. Потому он с фатальной неизбежностью обречен был стать первой жертвой первого крупного наркотического скандала в мире рока (правда, до этого уже случился один скандальчик — с Донованом, но шуму было мало).

Скандал с Джаггером и Ричардом, разразившийся в феврале 1967 года, был полон таких грязных и пикантных подробностей, что рабская желтая пресса не могла и мечтать о лучшем подарке. Писали о голой девице с наброшенным на плечи меховым ковриком, которому она «время от времени позволяла спадать с плеч. Она ничуть не была смущена — наоборот, ее явно забавляло происходящее». (В кулуарах Флит Стрит циркулировали и более пикантные рассказы о поведении этой знаменитой юной леди в тот вечер.)

Обвинение, выдвинутое против Джаггера, было, в сущности, пустяковым: ему вменяли незаконное хранение четырех таблеток амфетамина сульфата и метиламфетамина гидрохлорида, другими словами, стимулирующих пилюль. Китсу Ричарду инкриминировали более серьезный проступок — предоставление своего дома для курения каннабисовой смолы.

В суде и Джаггер, и Ричард не признали себя виновными. Джаггер сообщил, что купил пилюли в Италии — совершенно свободным и законным путем. В Англии тоже можно было легко приобрести такие пилюли, но только по рецепту врача. В свое оправдание

Джаггер заявил, что по возвращении в Англию он позвонил своему врачу, и тот подтвердил абсолютную безвредность таблеток, если только не принимать их постоянно. Выступая в качестве свидетеля, врач Джаггера сказал, что если бы у Джаггера не имелось тех пилюль, он бы сам прописал ему что-нибудь аналогичное. Судья, однако, не принял во внимание все эти оправдания, и спустя пять минут жюри присяжных вынесло Майклу Филипу Джаггеру вердикт: «виновен». Его тут же взяли под стражу и отвезли в ближайшую тюрьму до окончания суда над Китсом Ричардом. Последующие несколько дней он путешествовал из тюрьмы в здание суда и обратно, прикованный наручниками к надзирателям!

Ежели подобное обращение само по себе было излишне суровым, то приговор, вынесенный после признания Ричарда виновным, оказался и вовсе диким: Ричарду дали один год, а Джаггеру три месяца.

Мир рока был возмущен. The Who опубликовали в одной вечерней газете протест, где говорили, что Джаггера и Ричарда превратили в «козлов отпущения за проблему наркотиков». Подобная реакция со стороны видных рок-музыкантов была вполне объяснимой: они тоже могли угодить в лапы свехусердных, жаждущих рекламы полисменов (в те годы знаменитым полисменом проще всего было стать, прихватив очень знаменитую рок-звезду на наркотиках). Этой реакции можно было ожидать. Гораздо важнее была реакция солидных органов истэблишмента, ранее враждебно относившихся к Джаггеру и вообще к року. В данном случае налицо была судебная ошибка, и Англии делает честь, что многие люди, ненавидевшие Джаггера и его стиль жизни, оказались порядочными настолько, чтобы открыто заявить: «приговор несправедлив!» Самый мощный залп в защиту Джаггера раздался с

неожиданной стороны. 1 июля 1967 года в Лондонской Times появилась большая, умная редакционная статья за подписью самого редактора — «WHO BREAKS A BUTTERFLY ON A WHEEL?» («Кто стреляет из пушек по воробьям?»). Старый «Громовержец» прогремел еще раз.

«Thunderer» (Громовержец) разбирал обвинение против Джаггера и настаивал на том, что «проступок Джаггера носит технический характер», его мог совершить, по недосмотру, любой человек. Далее автор указывал на излишне тяжкое наказание: «Я подозреваю, что суровость приговора объясняется просто тем, что обвиняемым был именно Мик Джаггер... Многие люди примитивно судят об этом деле... Они считают, что мистер Джаггер «получил то, на что он нарывался». Они испытывают отвращение к анархизму выступлений Rolling Stones, не любят их песни, осуждают их влияние на тинейджеров и подозревают их в декадансе...»

В конце июля были заслушаны апелляции по этому делу. Приговор Ричарду вообще аннулировали, а Джаггера осудили условно, то есть условием снятия с него обвинения было не совершать никаких проступков в течение года.

Вскоре ведущие программы «Мир в действии» доставили Джаггера на вертолете в тихий садик загородной дачи. Здесь его уже ждали: William Rees Mogg, тот самый редактор Таймс, автор аргументированной статьи; отец Corbishley, видный иезуит; лорд Stow Hill и John Robinson, епископ Вулвичский. Они ждали его — этого 24-летнего поп-певца, чтобы вступить с ним в дискуссию. Знатные люди, все до единого. И собрались они здесь, чтобы обговорить важные вопросы с поп-певцом перед ТВ-камерами. Критик Таймс писал: «Они осторожно

вовлекли его в обсуждение таких вопросов, как: является ли наше общество коррумпированным и в каких границах желательна абсолютная свобода. Идея устроить подобную дискуссию по ТВ была хорошей, но дискуссии, в общем, не получилось...»

И не удивительно! Важнее то, что внезапно Джаггер и рок, которого он был представителем, были признаны достойными приглашения на такой форум. Рок перестал быть просто развлечением и вошел в сферу общественных интересов. Рок-звезды отныне стали не только шоу-мэнами, но и политиками, пропагандистами, духовными наставниками, учеными мужами, людьми искусства. О них писали центральные газеты. Все это были важные симптомы будущих событий.

Одним из таких симптомов являлся тот факт (менее известный, потому что он оказался в тени шумихи, поднятой вокруг Джаггера), что во время суда над двумя его товарищами Брайан Джонс тоже был арестован и обвинен в хранении каннабиса. Его также судили, также признали виновным, также посадили (на 9 месяцев), он также подал апелляцию и также был, в итоге, освобожден. Разница в том, что Джонса не приглашали на ТВ-дебаты с именитыми людьми, ему не досталось никакой рекламы, никакой славы. Через три дня после отмены приговора, в декабре 1967, Брайан Джонс попал в больницу, уже вторично за этот год. Он страдал от физического и нервного переутомления. Лихорадочный темп жизни не всем был под силу.

Великолепная Семерка рок-гитаристов

Но не только черные дни знавал Джонс в том году. Были у него и светлые деньки. Потому что он был в Монтерее. Джаггер не был там, Ричард не был. Битлз тоже не были. А Брайан Джонс побывал — а также Association, Animals, Buffalo Springfield, Grateful Dead, Simon and Garfunkel, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, The Mamas and the Papas («Папа» Джон Филлипс был одним из организаторов этого фестиваля), Canned Heat, Otis Redding, Jimi Hendrix (со своей горячей гитарой) и Who (инструменты — в щепки! Это был их первый, как и у Хендрикса, большой успех в Америке). Вместе с ними там были 60000 зрителей (среди которых звезды ходили спокойно, в атмосфере всеобщей эйфории) и 1100 журналистов со всего света.

Монтерей был первым в мире рок-фестивалем. Он первым утвердил единство молодых людей, их сплоченность под знаменем рока. На нем впервые было основано международное братство рок-звезд, точнее — рок-суперзвезд. Как вспоминал впоследствии Roger McGuinn из Byrds (в книге Тони Палмера «All You Need Is Love»), «там поп-группы впервые встретились все в одном месте, перезнакомились и обсудили свои взгляды на музыку и вообще все остальное».

В мире рока сформировалась элита. Некоторые группы признали друг друга равными, будучи ведущими по популярности (или по творческому значению) -они объединились в своего рода федерацию. Отдельные исполнители были признаны ведущими мастерами по

классу того или иного инструмента, лучшими вокалистами или лучшими композиторами.

Этот музыкальный магнетизм прорвал кордоны, ранее препятствовавшие общению. Оно уже не ограничивалось какой-либо одной нацией или даже лояльностью к той или иной группе. Некоторые исполнители начинали ощущать, что их стесняют рамки хитового ансамбля. Они чувствовали, что коллеги по группе мешают их развитию, и испытывали потребность объединиться с другими, более подходящими музыкантами. И не важно, что этих музыкантов уже связывали контракты с другими группами. Не важно, что они выступали где-то далеко, за тысячи километров. Международное братство суперзвезд не признавало таких границ. Они хотели создавать собственные, новые группы — более компетентные, состоящие из одних виртуозов — супергруппы.

В сентябре 1967 года **Melody Maker** — наиболее осведомленный и серьезный музыкальный еженедельник Англии — назвал **Magnificent Seven** (Великолепную Семерку) лучших гитаристов мира. Шестеро из них были англичанами, а седьмой — американцем, переехавшим в Англию в поисках признания. Это были **Eric Clapton, Pete Townshend, Jeff Beck, Jimmy Page, Stevie Winwood, Peter Green, Jimi Hendrix**. Из них Клэптон, Бек и Пейдж в разное время входили в состав **Yardbirds**; Тауншенд был в **Who** (естественно); Винвуд ранее играл в **Spencer Davis Group**, после чего создал свою группу **Traffic**; а Грин, воспитанник Джона Мейолла, успешно выступал с **Fleetwood Mac**.

Среди всех этих супергероев (многие из них составили ядро будущих супергрупп) **Jimi Hendrix** был «третьим лишним». Он же был и самым великим и изобретательным.

Хендрикс был волшебником. Это подтвердит вам каждый, кто видел его в 1967 году. Он и внешне напоминал волшебника-ифрита (арабского злого духа). Колдуя на сцене над своей гитарой, он улыбался дикой, маниакальной улыбкой. Гитара была его любовницей. Он занимался с ней секс-магией. Звуки, которые он извлекал из нее, стреляли, низвергались, вздымались, плавали, скользили, жалобно скулили, гневно рычали, заикались, пели и свистели. Хендрикс играл так, как никто никогда до него не играл. Он брал безобразные звуки и делал их прекрасными. Он любил свою гитару. Он факовал ее прямо на сцене, а затем с отвращением швырял в сторону или крушил о дощатый пол. Он ласкал ее, перебирал струны зубами. Он небрежно закидывал ее за плечо и продолжал играть! Он был полновластным господином своей гитары. Он был верховным жрецом на языческом ритуале. Он служил извращенную литургию, управляя реакцией своей паствы, доводил ее до экстаза, успокаивал, произнося магические заклинания, околдовывая нас своими чарами, выворачивал наружу наши эмоции, требуя нашего полнейшего соучастия. Он доводил нас до оргазма святотатственного поклонения, а затем приносил в жертву гитару — свой волшебный жезл, свой смысл жизни, свой фаллос. Он поджигал ее и быстро покидал сцену под рев усилителей, подобный вою терзаемых джиннов. А мы падали в кресла опустошенные, измученные, возбужденные, восторженные.

Вне сцены Хендрикс терял всю свою магию: это был застенчивый, неразговорчивый человек, который высказал все, что хотел, на сцене, через свою музыку. Он тихо смеялся, прикрывая рот длинной, красивой рукой и говорил (если вообще говорил) тоже так тихо, что невозможно было что-либо понять.

Уже в 1967, глядя, как он воспламеняется, врезаясь в нас песней «Wild Thing» (поп-песней, беспрецедентной по своей банальности, которую он ухитрился превратить в сексуальный гимн) — уже тогда мы понимали, что гореть ему недолго — слишком уж ярко пылал он, точнее сверкал короткими, ослепительными вспышками.

Когда Хендрикс играл, скажем, в театре Сэвил в Лондоне (где Брайан Эпштейн летом 1967 устроил серию памятных воскресных концертов), послушать и посмотреть его приходил весь рок-мир.

Супергерои признавали, что он — *primus inter pares*, первый среди равных. На этих и подобных шоу в клубах для «богов-олимпийцев», вроде Speakeasy или Bad O`Nails, Великие общались, беседовали и строили планы. А планы воплощались в новые супергруппы.

Первой супергруппой были ***Cream*** (Сливки). Не очень скромное название, но трое ее участников никогда не славились скромностью. Однако, люди прощали им тщеславие, потому что все знали: нет более мощного барабанщика, чем Ginger (Рыжий) Baker, более зажигательного гитариста, чем Eric Clapton (Хендрикса тогда еще никто не знал), более изобретательного басиста, чем Jack Bruce (до Брюса понятия «басист» и «изобретательность» были несовместимы!).

Все внушали им, что они самые виртуозные, и не их вина, что они в это уверовали. Если они действительно лучшие, то почему бы им не объединиться в команду? Трио — это само по себе уже необычно: без ритм-гитары, без клавишных. Трио, ориентированное скорее на инструментальное, чем вокальное исполнение.

Так они и поступили. Объединившись в трио, они сделали смелый шаг вперед и преуспели. В свои лучшие моменты Cream были великолепны, блистательны, в

худшие же — скучны своей самовлюбленностью и претенциозностью. Впоследствии они сами признавали, что скверно они играли чаще, чем хорошо, заменяя импровизацию соревнованием в чисто физической выносливости: кто сыграет дольше и громче. Они стремились сломать стереотипы, в тисках которых находился рок. Их песни не имели четко определенной длительности, они играли до тех пор, пока не начинали чувствовать, что повторяются и пора заканчивать. Беда в том, что чутье подчас подводило их, и они переигрывали. Не будем, впрочем, судить их излишне строго за недостаток самодисциплины: не вина музыкантов, что толпа настолько возвеличила их, что они потеряли способность к критической самооценке. Говорят, что Клэптон достаточно было повернуться на сцене, чтобы публика вскочила с мест и устроила ему бурную овацию.

Поначалу идея супергруппы действовала возбуждающе. Плохо лишь, что она, эта идея, будучи элитарной по сути, пахла геноцидом. К счастью, они одумались прежде, чем это могло пойти слишком далеко. Это была первая попытка крупнейших эгоманьяков работать вместе, и завершилась она тем, чем и должна была завершиться — распадом. Три таких мощных таланта, три разных личности, три эгоманьяка не могли долго быть вместе. Бэйкер и Клэптон, правда, ничему не научились и составили половину еще одной супергруппы — Blind Faith (Слепая Вера). Если название «Сливки» родилось от чрезмерного самомнения, то вторая супергруппа была названа с иронической точностью.

К двум нашим супергероям в 1969 присоединились: вундеркинд ранних 60-х Стиви Винвуд (ставший уже ветераном культового поклонения после успешных выступлений с Traffic) и Rick Grech, стяжавший славу участием в превосходной, но недооцененной группе

Family. Попытка оказалась неудачной, и после одного-единственного альбома (запомнившегося не столько музыкой, сколько «спорной» обложкой — едва созревшая девочка демонстрировала свои юные груди, сжимая в руках бронзовый фаллический символ), одного бесплатного концерта в Лондоне и двух-трех выступлений в Америке, участники группы склонились перед неизбежным и бросили эту затею.

Международное братство супергероев нашло свое наилучшее воплощение в супергруппе, созданной в 1968 году. Если верить сплетням, три друга были приятелями Джони Митчелл. Все трое играли в разных командах, которые пользовались известностью, но ребята задыхались в их тесных рамках. Тогда они решили соединиться. **Дэвид Кросби (David Crosby)** сбежал из Byrds, **Стивен Стилз (Stephen Stills)** все еще цеплялся за разваливавшийся Buffalo Springfield (один из лучших составов Лос-Анжелеса в период Сан-Францисского бума, сделавший две классические песни: «For What It`s Worth» о столкновениях хиппи с полицией и «Rock`n`Roll Woman»), а **Грэма Нэша (Graham Nash)** угнетал бессмысленный, как он считал, поп-стиль Hollies.

Втроем они записали прекрасный софт-роковый альбом (soft — мягкий) «CROSBY, STILLS AND NASH» с острыми, но деликатными выпадами Кросби. Казалось, появилась супергруппа, имеющая хорошие шансы выжить. Затем они привлекли еще одного беглеца из Buffalo Springfield — **Нила Янга (Neil Young)**, который прибавил их музыке крутизны, и отправились в турне по разным городам. Но беда в том, что они по-прежнему оставались четверьмя музыкантами, сочинявшими разные песни. Альбомы превращались в разношерстные компиляции, и лишь изредка имели успех. А вскоре обострились личные разногласия, антипатии,

соперничество. В каком-то смысле, правда, Crosby, Stills, Nash & Young никогда по-настоящему не распадались, потому что никогда не являлись по-настоящему спаянной группой. Шли годы, они собирались в различных комбинациях, давали несколько концертов и опять разбегались. В общем, это была такая же супергруппа, как и все остальные: никогда по-настоящему «супер», никогда по-настоящему «группа».

Год кончился, а с ним и надежды

А настоящая группа, меж тем, продолжала процветать: непрерывно меняясь, **Beatles** не сдавали ведущих позиций. В течение всего десятилетия они сами порождали эти перемены. Однако, в середине 1967 одно изменение случилось помимо их воли. В августе умер **Брайан Эпштейн** — их бессменный менеджер во все годы славы. Он умер в одиночестве от сверхдозы снотворного. Битлы, которых он любил, лелеял и ревновал, находились в это время в Уэльсе: они возлежали у ног своего духовного ментора Maharishi Mahesh Yogi.

Битлз в последние годы не зависели от Брайана Эпштейна. А его не могла утешить одна лишь мысль, что он — «пятый Битл». Занимаясь деловой стороной, рутинными вопросами, он беспомощно наблюдал за тем, как на его глазах они превращаются в сильные, независимые личности. Возможно, оно и к лучшему, что он тогда умер, так как события последующих лет причинили бы ему невыносимые страдания.

Смерть Эпштейна побудила Битлз принять решение, которое они, видимо, откладывали при его жизни, боясь доставить ему боль. Они решили отныне сами управлять своими делами.

На конверте «Сержанта Пеппера» были слова: «Обложка производства MC Productions and The Apple». Они решили снять исключительно собственными силами фильм для ТВ (два их предыдущих фильма — «A Hard Day`s Night» и «Help!» — как и все, за что они брались, были лучше любого другого поп- или рок-фильма).

Брайан умер, и Пол взвалил на себя организаторские функции.

ТВ-фильм «Magical Mystery Tour» («Волшебное таинственное путешествие») был первым крупным продуктом фирмы Apple. Он был показан по ТВ на второй день после Рождества и оказался первым крупным провалом Битлз. Пресса набросилась на него с плохо скрываемым злорадством.

Второй авантюрой Apple стал магазин на Бейкер Стрит в Лондоне, в котором продавались экзотические, магические, всех цветов радуги шелковые и атласные наряды для изнеженных телес богатых молодых хиппи. Наружные стены высокого здания были расписаны бригадой художников-хиппи во главе с супружеской четой из Дании Simon»ом и Marijke, которые называли себя The Fool — Дурак. (Они уже разукрасили гитары Клэптона и Хэндрикса и оформили обложку дебютного альбома Incredible String Band — Невероятного Струнного Ансамбля.) В торговле тряпками Битлз продержались около семи месяцев, после чего с отвращением прикрыли лавочку и раздали товаров на 20 тысяч фунтов.

Но эти две неудачи не заставили их свернуть с идеалистического курса. В паузах между поездками в Индию для изучения трансцендентальной медитации, они выработали план организации корпорации Apple для помощи молодым художникам, поэтам, писателям, дизайнерам, музыкантам, актерам, изобретателям, которым отказывали обычные источники финансирования. Apple должна была также заниматься собственными проектами Битлз.

Это начинание было абсолютно в духе тех идеалистических лет, и неудивительно, что Битлз-таки его осуществили. В 60-е годы в Англии было возможно все, что угодно. Оставалось лишь сожалеть о том, что

Лондон XX века не совсем смахивал на Флоренцию XV столетия, а Битлз, как меценаты, все же не могли сравниться с де Медичи!

Проект Apple свидетельствовал о новом образе мышления рок-звезд и о том, как они теперь оценивали себя и свое место в мире. Разумеется, Apple был обречен на неудачу. Идея была грандиозной, но ни сами Битлз, ни их сотрудники не имели понятия о том, чего они, собственно, хотят и как этого добиться.

Apple и ее социально-художественные замыслы были порождением 1967 года — года любви и прекрасных грез. Этот год принес много ценного, и кое-что из этого уцелело, например, Pink Floyd. Другие, вроде Хэндрикса, внезапно расцвели пышным цветом, но быстро увяли. А уже на следующий год наступил крах многих прекрасных проектов, теорий, мечтаний.

Отец LSD **Тимоти Лири** спустя 10 лет (за это время его арестовывали 14 раз в течение 5 лет; он сидел в Калифорнии за хранение 0,5 унции марихуаны, удрал из тюрьмы, скрывался в Алжире и вернулся в Штаты, помилованный под честное слово) на вопрос, что стало с теми цветами, что так пышно цвели в то необыкновенное лето, ответил, что «сегодня банками управляют молодые длинноволосые люди», и подытожил: «Цветы дали семена, и сейчас их миллионы, этих семян от цветов 60-х». Он мог бы добавить, что мы имеем на сегодняшний день огромное число жертв LSD-мании 60-х.

Этот наивный, невероятно восхитительный, полный надежд, опьяняющий, одурманивающий, поразительный год кончился тем, что Грэм Нэш объявил «цветочную власть» мертвой, а Донован, типичнейшее дитя цветов и менестрель, обратился к молодым людям с призывом «прекратить употребление наркотиков». Нэш был прав, Донована никто не слушал.

Боб Дилан — песни, проникнутые истинной поэзией

20 января 1968 года в Нью-Йоркском Карнеги Холл состоялся мемориальный концерт памяти **Woody Guthrie**, умершего 4 октября 1967 года. Гатри оказал огромное влияние на целое поколение исполнителей, которые свой политический гнев, недовольство пороками американского общества, непримиримую ненависть к ядерному оружию и холодной войне превратили в музыкальный крестовый поход. Аккомпанируя себе на гитарах, они пели всюду, где собиралась передовая молодежь. Они пели американские народные песни, песни Вуди Гатри 30-х годов. Впрочем, они все яснее чувствовали, что обличения Гатри, его протесты против депрессии, нищеты и фашизма устарели и не имеют прямой связи с их сегодняшней борьбой — против сегрегации в южных штатах, против войны и распространения ядерного оружия, за гражданские права. Им нужны были новые, свои песни, и новый, свой Вуди Гатри.

Но тот Вуди Гатри все же был их вдохновителем и учителем, и в этот субботний вечер все они пришли в Карнеги. Они сидели на сцене и по очереди вставали, чтобы отдать ему дань, спев одну из его песен. Там присутствовали почти все крупные деятели так называемого «движения протеста» ранних 60-х: **Pete Seeger, Judy Collins, Arlo Guthrie (сын Вуди), Tom Paxton, Jack Elliott, Odetta**. И вот они все пели поочередно, а остальные аккомпанировали. Затем поднялся стройный, худощавый молодой человек. Бородка и усы делали его похожим на раввина и совсем не вязались с серым костюмом, голубой рубашкой,

запонками, украшенными драгоценными камнями, и с сапогами из замши. К нему присоединились два гитариста (один играл на электробасе, второй на акустической гитаре, усиленной через пикап) и барабанщик. Вместе они ринулись в знакомые всем песни Вуди «Grand Coulee Dam», «Mrs Roosevelt», «Roll On Columbia». Публика вскочила на ноги, крики и топот ног заглушали пение.

Bob Dylan вернулся! Он был жив-здоров, шрамы не обезобразили его лицо. Он мог петь и играть, как раньше. Для некоторых фанов его возвращение было сравнимо разве что с воскрешением Христа.

В какой-то степени это и было воскрешение, но, несмотря на усилия иных самозванных «дилановедов», чудом здесь не пахло. Хотя верно и то, что полтора года тому назад он был весьма близок к смерти. В июле 1968 Дилан упал с мотоцикла у своего дома в Вудстоке и сломал шею. Увечье было тяжелым, и поправлялся он медленно, вдалеке от неистового поклонения, окружавшего его многие годы. Когда ему полегчало, он продлил свою ссылку в узком кругу старых друзей, пересмотрел свои взгляды на все, в том числе и на музыку.

Но жизнь «в подполье» затянулась, в то время как все более тревожные слухи о его смерти ширились среди тех, кто считал Роберта Аллена Зиммермана мессией. Поправка: Мессией.

В истории рока **Боб Дилан** — третья великая фигура. По славе и влиянию, он единственный, кого можно поставить рядом с Пресли и Битлз. У него были те же музыкальные корни, несмотря на то, что в течение ряда лет он намеренно отвергал их. И дорога к славе, и его цели, по крайней мере в начале карьеры, были совсем другими.

Боб Дилан родился 24 мая 1941 года в городе Duluth, штат Миннесота. Затем семья переехала на север Штатов, в Хиббинг. Здесь в конце 50-х он организовал в своей школе ансамбль и пел, удивительно ловко подражая Литтл Ричарду. Но интерес к року уступил место фолку, музыке студенческих баров и молодежного протеста. Он увлекся Вуди Гатри и стал мечтать о переезде в Мекку фолксингеров — в Нью-Йоркский Гринвич Вилледж, чтобы самому стать великим фолксингером.

В 1961 году мечта отчасти сбылась: он добрался до Нью-Йорка и даже познакомился с Вуди Гатри. Он уже обращал на себя внимание внешним видом: курчавые волосы (ранний вариант популярной впоследствии прически «афро»), кепи, губная гармоника, закрепленная прямо на гитаре. Но более всего привлекала в нем прямота исполнения. Он играл в резкой, необычной манере. Скрежещущий звук его гармошки был зеркальным отражением его холодного, сердитого, скрипучего голоса. Многим его исполнение казалось настолько атональным, что они вообще не считали его музыку музыкой, однако другие (в конечном итоге, большинство) находили интересным сочетание его голоса, текстов песен и музыки.

Он начинал со стандартного фолк-репертуара, состоявшего из песен Гатри и традиционных баллад, но необычная их трактовка начала привлекать к нему все больше поклонников. В «деревне» (Гринвич Вилледж) он вскоре стал своим человеком. Известность его росла, и в 1962 Columbia (в Англии — CBS) заключила с ним контракт. В том же году вышел его первый диск «BOB DYLAN». Он имел хорошую прессу, но не привлек особого внимания, ибо мало чем отличался от обычных фолковых альбомов.

Все изменилось с выходом альбома «FREEWHEELIN` BOB DYLAN» («Свободный Боб Дилан»). На нем он уже выступил как поэт, появления которого ждало аморфное «движение протеста». Он дал им гимн — «Blowing` In The Wind» («Ответ Носит Ветер»), он дал им песню протеста — «Masters Of War» («Хозяева Войны»), он дал им описание ядерного кошмара — «A Hard Rain`s A-Gonna Fall» («Скоро Выпадет Тяжелый Дождь»), он дал им образец песенного журнализма — музыкальный репортаж о борьбе негров в штате Миссисипи -»Oxford Town», он дал им песни о любви: «Girl Of The North Country» («Девушка Из Северной Страны») и «Corrina Corrina», песни о горькой любви -»Don`t Think Twice» («Не Бери В Голову»), «It`s All Right» («Все В Порядке») и песню, казавшуюся просто бредом сумасшедшего — «I Shall Be Free» («Я Буду Свободным»). Альбом явился откровением и во многих отношениях освобождением. Он изменил природу популярной песни, сломал ее формат и структуру: отныне песня могла быть сколь угодно длинной, сколь угодно туманной и загадочной. Она могла быть стрелой Амура или колючим шипом ненависти.

Чтобы показать значение и влияние Дилана, я мог бы привлечь какого-нибудь рок-эрудита и составить целую книгу из хвалебных эпитетов в адрес Дилана. Но я предпочитаю обратиться к представителю иного поколения, пишущему для иного контингента читателей и происходящему из иной, враждебной к року, культурной среды.

Бернард Левин — видный английский журналист, остроумный, проницательный обозреватель газеты Times, любитель оперы, поклонник Вагнера. Он автор правдивой, резкой книги о Британии 60-х годов «Годы маятника» (1972). Из 430 страниц он посвятил популярной музыке всего 5, из них Битлз — без малого

2! Как видите, он явно не относится к числу рок-фанов. Так вот, из тех 5 страниц, посвященных поп-музыке, 2 отданы песне «A Hard Rain`s A-Gonna Fall». Об авторе которой Левин пишет следующее: «...Боб Дилан пел как средневековый flagellant (член религиозной секты самобичевателей), попрекающий людей тем, что они погрязли в грехе и навлекли гнев Божий и виде смертоносной эпидемии чумы... Одна из наиболее известных его песен («Hard Rain») состояла из безошибочно узнаваемых и далеко не утешительных апокалипсических видений... Песня проникнута истинной поэзией... Очень многие музыканты и певцы, а также их аудитория — студенты, заполнявшие бары и маршировавшие с требованиями запретить бомбу и освободить негров, — ясно понимали, что означают эти апокалипсические видения в песнях Дилана».

Итак, Левин пишет об «истинной поэзии» Дилана. Поэзия! Музыку Битлз уже анализировали в терминах классической музыки, а теперь вот тексты Дилана назвали поэзией. Да, рок ушел далеко вперед по сравнению с ранними, «примитивными» годами.

Дилан двигал его все дальше и дальше. От пропагандистских и документалистских заявлений (апогеем этой фазы был альбом «THE TIMES THEY ARE CHANGIN`» («Времена, они меняются») с его страшным предостережением, обращенным к родителям и к властям, в заглавной песне, с ироническим выпадом против поджигателей войны в «With God On Our Side» («Бог На Нашей Стороне») и с тремя историями о бесчеловечности и несправедливости — «Ballad Of Hollis Brown» («Баллада О Холлисе Брауне»), «Only A Pawn In Their Game» («Всего Лишь Пешка В Их Игре») и «The Lone Some Death Of Hattie Carroll» («Одинокая Смерть Хэтти Кэрролл»), он пришел к более личностным и

менее политическим заявлениям на альбоме «ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN» («Еще одна сторона Боба Дилана»).

Он шел так быстро, что многие не поспевали за ним. Те, кто видел в нем нового Вуди Гатри, — либералы и левые интеллектуалы, составлявшие зрелый костяк движения протеста, — были озадачены и даже раздражены такими песнями, как, например, «Motopsycho Nightmare» — «Мотопсихозный Ночной Кошмар» (из «ANOTHER SIDE», где дала себя знать сюрреалистическая черта дарования Дилана, еще сильнее проявившаяся в следующем альбоме «BRINGING IT ALL BACK HOME» — «Объясню все, вернувшись домой»), «Subterranean Homesick Blues» — «Подпольный Ностальгический Блюз», представлявший собой словоизвержение, пулеметную череду образов, предлагавший десятки идей и заставлявший слушателя затаить дыхание. Его песни стали еще туманней, еще загадочней.

Я думаю, никто из нас в ту пору не догадывался, что «Mr Tambourine Man» («Человек С Тамбурином») — это песня про продавца наркотиков. Это не имело значения — наше неведение не мешало нам наслаждаться ею. Мы уже привыкли к тому, что тексты Дилана не совсем понятны и воспринимали их как часть звуковой мозаики песен. Отдельно взятые, они ничего не значили, но расположенные в порядке, заданном артистом, создавали определенный рисунок, цельную картину со всеми цветами и оттенками звучания. В 1965 мы не могли, конечно, постигнуть смысл такой, скажем, строчки: «А потом возьми и проведи меня сквозь дымовые кольца моего сознания, чтобы я в них исчез» (пещеры, ветряные мельницы и даже гардеробы сознания стали впоследствии штампами наркотической философии рок-песен). Но нас это ничуть не беспокоило. Дилан оставался Диланом, и его песня

пронзала нас как стрела. Мне кажется, мы согласились бы с Робертом Шелтоном, критиком New York Times, если бы прочли его комментарий к этой песне: «Интроспективная символическая вещь, то входящая, то выходящая за пределы понимания слушателя, но в обоих случаях передающая сильные эмоции».

«Tamburine Man» значителен еще в одном отношении: он знаменовал собой встречу Дилана с роком. Группа с Западного Побережья Byrds дала роковую трактовку этой песни. Успех был огромный. Я думаю, Дилан отметил для себя, в каком направлении может пойти его музыка в будущем. Это был уже второй случай. Первый был, когда он услышал, как Animals интерпретировали песню из его репертуара «The House Of The Rising Sun». «Тамбуринщик» в исполнении Byrds положил начало стилю **фолк-рок**.

Итак, **Дилан** понял, что его песни могут исполняться в стиле рок. К тому же, он начинал испытывать давление обоих роковых корней. В 1965 он сделал длинный, горький, мстительный, абсолютно великолепный рок-сингл «Like A Rolling Stone» («Как Перекати-поле»). Это был совершенно новый, роковый Дилан, ему аккомпанировали гитарист Mike Bloomfield, органист Al Kooper и другие прославленные блюз-роковые музыканты. Сингл стал большим хитом, а Дилан нашел новую аудиторию слушателей среди тех, кто раньше отмахивался от его «чересчур умной музыки». Теперь Дилан делал рок — такой же, как у Rolling Stones и Animals.

В июле 1965 Дилан появился на фолк-фестивале в Ньюпорте. Он вышел на сцену с электрической гитарой в сопровождении группы Paul Butterfield Blues Band. Ньюпорт — этот храм фолк-пуристов — был осквернен присутствием электрических вандалов. Дилан посмел явиться с оружием, разрушавшим чистоту фолка, — с электрогитарой! Ясное дело, публика встретила его

враждебно. Чтобы потрафить ей, он спел несколько песен под простую гитару. Спустя месяц он играл на теннисном стадионе Forest Hills. В первом отделении выступал акустический Дилан, во втором — электрический. Первая часть прошла с огромным успехом, во втором отделении публика равнодушно молчала.

Прошел еще месяц, и Дилан решил попробовать снова. Теперь он выступил в Карнеги Холл. И публика, наконец-то, приняла нового Дилана. Перевоплощение Дилана из фолк-звезды в рок-суперзвезду свершилось.

Они сделали его своим рупором...

Он нес также тяжелое бремя, возложенное на него поклонниками. Они сделали его своим рупором. Если ранее он уподоблялся Иоанну Крестителю (John the Baptist), то теперь его превратили в Христа. В книге «Bob Dylan» (1972) Энтони Скатудо цитирует Дилана, встревоженного поклонением фанов: «Они хотят, чтобы я управлял их жизнями. Но это большая ответственность. У меня и своих забот хватает. Чтобы руководить чьей-то жизнью, надо быть очень сильным человеком... Такое бремя мне не под силу».

Тем, кому хотелось, чтобы Дилан «управлял их жизнями», каждое его слово казалось насыщенным глубоким символизмом. Они не только требовали, чтобы он расшифровал, что имеет в виду, но и сами его толковали. Они раскупали его диски миллионами, а взамен требовали объяснений. Но чем больше к нему приставали, тем загадочнее он отвечал. А чаще он предлагал людям видеть в его песнях то, что они желают увидеть.

Дилан сделал два блестящих рок-альбома: «HIGHWAY 61 REVISITED» — «Снова шоссе 61» (с «Like A Rolling Stone» и «Desolation Row») в 1965 и «BLONDE ON BLONDE» — «Блондинка на блондинке» в 1966-м, где среди одинаково прекрасных песен я выделяю жемчужины — «Rainy Day Women No.12 & 35», «I Want You» и «Just Like A Woman». А бесподобную «Positively 4th Street» он выпустил также как сингл.

А к нему все приставали с вопросами. Репортер: «Ты считаешь себя в первую очередь певцом или поэтом?» Дилан: «О! Я считаю себя в первую очередь

развлекателем». Репортер: «Почему?» Дилан: «Я думаю, нам некогда сейчас вдаваться в это».

В 1966 Дилан разбился на своем мотоцикле. А может, и не разбился — на сей счет существуют разные версии и «теории». Во всяком случае, он исчез на целых полтора года. Если он и вправду разбивался, то, по Фрейду, авария была вызвана им подсознательно, чтоб на какой-то срок скинуть бремя со своих плеч.

Как бы там ни было, эти полтора года были нужны Дилану для отдыха. Для того, чтобы прийти в себя. Чтобы спокойно, без давления контрактных обязательств, поработать в тиши своего дома в Вудстоке. Чтобы порепетировать со своим ансамблем the Band (бывшими Hawks — Ястребами).

В 1966 он вернулся и записал альбом «JOHN WESLEY HARDING». Его голос смягчился, утратив резкость. То был грустный альбом, проникнутый настроением поиска духовных истин. Впрочем, он подтвердил его величие и показал, что есть еще порох в снарядах. Два года молчания не подорвали его творческих сил.

Через год произошла очередная крутая смена курса. И настроения. Альбом «NASHVILLE SKYLINE» («Контурсы Нэшвилла») состоял из жизнерадостной сельской музыки. Веселый, легкий Дилан — еще одно открытие. Дилан — певец кантри! Он возвращался к истокам народной музыки (между прочим, на этом пути он шел вслед за Byrds, которые удивили всех, выпустив в 1968 кантри-альбом «SWEETHEART OF THE RODEO». Тогда нам казалось, что они делают себе харакири. Кантри, по нашим понятиям, пели только деревенщины, пожилые пьяницы в рабочих клубах, сентиментальные крунеры и ирландцы!).

В 1970 году состоялся еще один невероятный поворот, и он ушел от всякой категоризации, сделав альбом «SELF PORTRAIT» («Автопортрет») —

причудливую смесь из своих и чужих песен. Даже самые ревнивые его приверженцы были озадачены, сбитые с толку его постоянными изменами. Поклонение Дилану пошло на убыль, да и сам он вошел в 70-е годы, подрастеряв свой «огонь».

В течение всех 60-х он прокладывал собственную борозду. Он вел свою музыку туда, куда хотел, ждал, пока мы нагоним его, ухватив за фалды, и снова вырывался вперед.

Боб Дилан заново переписал грамматику рок-песни, подобно тому, как Джеймс Джойс переписал правила романа. Он был единственным рок-сочинителем, которого без всяких оговорок можно назвать поэтом. Он был величайшим, уникальным талантом в роке. То, что Битлз совершили коллективно, он сделал один. Вот вам и развлекатель!

Будучи настоящим музыкантом и настоящим поэтом, Дилан был осторожен в самооценке и никогда не оценивал ни себя, ни свои произведения слишком серьезно. Чего, к сожалению, нельзя было сказать о других. С 1968 года рок воспринимал себя, да и к нему тоже относились излишне всерьез. Музыканты рассматривали свое творчество, цели и намерения с такой важной глубокомысленностью, что не будь это всего лишь жалким самообольщением, это было бы просто смешно.

Зарождение андеграунда

Заразительная веселость 1967, конечно, не могла длиться долго. Идеализм того лета обернулся в 1968 насилием и злобой. Ширилась война во Вьетнаме, росло и противостояние ей. В Америке и в Лондоне происходили кровавые беспорядки, а в Париже они едва не вылились в настоящую революцию. Американская молодежь пыталась повлиять на курс политики. Результат: окровавленные головы демонстрантов — «подарок» полиции Чикаго, где проходил съезд демократической партии.

Впервые со времен рок-н-ролла произошли массовые столкновения между молодежью и властями. Одни музыканты чувствовали потребность вести свое поколение на баррикады, другие все еще старались охладить его пыл с помощью наркотиков. Одни были революционерами, другие — «звездными детьми».

Это были дни Вудстока и расправы в Кентском университете, хиппи и йиппи, «черных пантер», коммунаров и уклоняющихся от призыва в армию, дни «Give Peace A Chance» («Дайте Миру Шанс») и «Up Against The Wall Motherfuckers!» («Становитесь К Стенке, Фак Вашу Мать!»), «черной власти» и International Times, голландских Dutch Provos (левых экстремистов) и American Weathermen («Американских погодников» из песни Дилана «Subterranean Homesick Blues»: «Чтобы узнать, куда дует ветер, не нужен погодник»).

А ветер в конце 60-х дул холодный и пронизывающий. Это было время бурных страстей и беспорядков, гнева и насилия, страха и безнадежности. То, чего не удалось достичь с помощью любви, теперь

пытались добиться с помощью кулаков, бомб, винтовок и поджогов.

Это было время, когда молодежь ушла в подполье, загнанная туда преследованиями за любимые стимулянты, репрессиями полиции, арестами ее лидеров, налетами на ее печать.

Музыка тоже ушла в подполье. В лондонских клубах так называемые *underground* («подпольные») команды играли музыку двух направлений. С одной стороны, такие группы, как ***Pink Floyd, Tyrannosaurus Rex, Soft Mashine***, исполняли усложненную, психоделическую, экспериментальную музыку, тяготеющую к свободным джазовым формам. С другой стороны, наблюдался новый взрыв интереса к блюзу — во главе сего движения по-прежнему стоял Патриарх английского блюза ***Джон Мейолл (John Mayall)***. Многие его ученики основали собственные ансамбли.

В 1967 году возникли интересные новые группы — ***Savoy Brown, Chicken Shack, Fleetwood Mac, Jethro Tull*** (с одной из самых ярких фигур того периода — безумным флейтистом Йаном Андерсоном). Андеграундные составы перетасовывались меж собой, обменивались своими группами, играли джэмы и устраивали грандиозные бесплатные концерты на открытом воздухе. Они продолжали исповедовать идеализм «альтернативного общества» образца 1967 года. Однако, коммерческого успеха они еще не имели. Как сказал **Джон Пил**, британский диск-жокей, единственный энтузиаст «подполья»: «Подполье подобно женщине, которая беременна, но никак не может родить. Это очень печально».

Но еще печальнее то, что когда успех, наконец, пришел в 1969 — для Fleetwood Mac с инструментальным хитом «Albatross» (#1) и песнями «Man Of The World», «Oh Well» (обе #2), для Chicken Shack с песней «I`d Rather Go Blind» и для Jethro Tull с

«Living In The Past» и «Sweet Dream», — те самые люди, что так страстно желали этого раньше, теперь стали обвинять свои любимые группы в том, что они «продались»!

Любопытна история психоделического андеграунда. В 1967 **Pink Floyd** издали два сингла, ставших хитами: «See Emily Play» и «Arnold Layne» (песня о трансвестите, выпущенная под смелой розовой (pink) обложкой!). Но конъюнктура грамзаписей менялась: если в начале 60-х коммерциализм рока был сосредоточен на пластинках малого формата — синглах, то «Сержант Пеппер» положил начало новому подходу — он продемонстрировал возможности альбома для реализации крупномасштабных замыслов. Группы, скованные узкими рамками сингла, создавали миниатюры. Альбом же позволял им писать широкие полотна. А двойной альбом — это уже целая стенная роспись!

Новые группы не могли выразить все, что хотели, за 2 минуты. Потому они отвергли формат сингла и сконцентрировали свою энергию на подготовке альбомов. И их аудитория — более образованная, более требовательная, более чуткая, чем раньше (фактически она уже была ближе к той аудитории, которая понимала и поддерживала современный джаз), — приветствовала эти перемены. Альбомы Пинк Флойд и им подобных стали раскупаться в громадных количествах. Такие диски Пинк Флойд, как «THE PIPER AT THE GATES OF DOWN» (1967), «A SAUCERFUL OF SECRETS» (1968) и двойной альбом «UMMAGUMMA» (1969) показали новым группам, что широкого признания можно достичь и через такой медиум, как LP. В 1969 году, например, на британскую сцену ворвалась, без единого сингла, группа King Crimson — благодаря полному слуховых фейерверков альбому «IN THE COURT OF THE CRIMSON

KING» («При дворе Малинового Короля»), который одним махом поставил их в число ведущих ансамблей.

Рок для умников? Или для развлечений?

LPs перестали быть сборниками из 12 песен, сваленных в кучу. Теперь они имели «концепцию», сюжетную нить, передавали какое-то определенное настроение, превратились в своего рода звуковые романы. **Moody Blues**, например, издавали альбомы — философские трактаты. Они стали известны в 1965, когда их песня «Go Now!» заслуженно стала хитом. В общем, это был неплохой поп-бэнд, несмотря на то, что им никак не удавалось повторить первый успех, несмотря на текучку кадров (один из них, Denny Laine, искал счастья во многих составах, пока, в итоге, не нашел надежного пристанища в команде Пола Маккартни Wings). Приход новых, свежих сил, «откровения» acid (кислоты), приобретение меллотрона (одного из многих новых инструментов семейства синтезаторов) поставили Moody Blues в число самых успешных ансамблей тех лет.

Они не ведали границ. На первом их альбоме нового стиля «DAYS OF FUTURE PASSED» («Дни прошедшего будущего» — подобные названия указывают на псевдофилософию, которую они разрабатывали) широко применялась электроника, а в записи участвовал Лондонский Симфонический Оркестр. Несмотря на гигантские финансовые расходы и массу времени, затраченной на подготовку этого LP, он имел большой успех и положил начало целой серии «звуковых евангелий». От альбома к альбому их «евангелический рок» становился все более претенциозным, как и сами названия — «IN SEARCH OF A LOST CHORD» («В поисках потерянного аккорда»), «ON THERE SHOLD OF A DREAM»,

(«На пороге мечты»), «TO OUR CHILDREN`S CHILDREN`S CHILDREN» («Детям детей наших детей»).

Появление концептуальных альбомов и синтез рока с классической музыкой, наряду с выдвижением рок-музыканта как «композитора» (вместо скромного «сочинителя песен») принесло много любопытного. Например, группа **Nice** специализировалась на обработке классики. Органист Keith Emerson играл в зажигательном, атакующем стиле (данный эпитет приведен здесь не ради красного словца: он и вправду атаковал свой несчастный инструмент, бросаясь на него с кнутом, нанося ему ножевые раны!). Пуристы с негодованием наблюдали за тем, как он кромсает дорогую их сердцу классику вроде «Rondo A La Turque» — «Турецкое рондо» Моцарта, но молодая публика была в восторге и поддерживала его варварские эксперименты и в Nice, и в следующей его группе **Emerson, Lake and Palmer**. Широкую известность приобрел диск этой новой группы — обработка «Картинок с выставки» Мусоргского (у них это называлось «Картинки на выставке»: «PICTURES AT AN EXHIBITION» вместо «Pictures From An Exhibition»). Бедный Мусоргский вынужден был довольствоваться ролью соавтора собственных фортепианных пьес. К примеру, на обложке мы читали: «The Old Castle» (Mussorgsky/Emerson), «The Gnome» (Mussorgsky/Palmer) и т.д.! (Впрочем, мне думается, он должен был бы сказать спасибо, что его хоть приняли в компанию, — потому что на той же обложке о «Щелкунчике» («Nutcracker» — вместо «Nutcracker») сказано: «Автор Kim Fowley, аранжировка Эмерсона, Лэйка и Палмера». А Чайковский, настоящий автор этой оскверненной вещи, даже не упоминается!)

Опыты по слиянию рока с классикой, используя симфонические оркестры, продолжили **Deep Purple** и **Barclay James Harvest**. Чаще эти попытки оказывались вымученными и неудачными. Более успешными были эксперименты по синтезу рока и джаза. Здесь пальма первенства принадлежит ансамблю **Blood, Sweat and Tears** (Кровь, Пот и Слезы). Они тоже не страдали отсутствием претенциозности, вообще характерной для тех лет. На конверте их второго, очень популярного, альбома «BLOOD SWEAT AND TEARS» можно было прочесть: «Перерождение, обновление и возрождение. Кровь, пот и слезы. Девять музыкантов — ярких и не похожих друг на друга. Их богатые музыкальные гобелены поразят вас. Их смелая, возбуждающая музыка — это сочетание элементов рока и джаза. Этот альбом принесет вам радость свежих впечатлений».

Что действительно поражало, так это наглая самореклама. И тем не менее, на альбоме было несколько запоминающихся композиций, имевших огромный успех в виде синглов: «And When I Die», «Spinning Wheel», «You`ve Made Me So Very Happy», не говоря уже об интерпретации «Trois Gymnopedies» («Трех Гимнопедий») выдающегося французского композитора **Эрика Сати (Erik Satie)**, умершего в 1925 году. Новаторские идеи Сати, применявшего в своем творчестве элементы джаза, революционизировали современную ему классическую музыку. Blood, Sweat & Tears опередили других рок-музыкантов в признании Сати: он стал моден среди рок-братии только в конце 70-х годов.

Из всех этих заигрываний с классикой, авангардом и джазом, видно, что часть рокеров стала ориентироваться на более образованные, зрелые по возрасту слои молодежи. А что же случилось с теми бедными кретинами — то есть, с большинством из нас, кто продолжали смотреть на рок, как на развлечение?

Рынок рока начал дробиться. «Умный рок» Pink Floyd и иже с ними оторвался далеко вперед от народных масс. Интроспективность музыки, высокомерная самоуглубленность музыкантов (игравших, стоя на сцене спиной к залу, длиннейшие соло ради собственного удовольствия) оставляли большую часть зрителей равнодушными. Но несмотря на то, что в музыке доминировал интеллектуализм, не следует забывать, что самыми популярными исполнителями в те годы (Господи, спаси нас!) являлись Энгельберт Хампердинк (Engelbert Humperdinck) и Том Джонс (Tom Jones). Поп существовал отдельно от андеграунда и продолжал процветать как ни в чем не бывало, благодаря молодежным бэндам вроде Love Affair; Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich; Bee Gees; Marmalade Amen Corner в Англии. В Америке уровень был повыше из-за черных музыкантов, оказывавших освежающее воздействие на поп, взбодренных подъемом борьбы негров за гражданские права. Все больше артистов заявляло: «Я черный и горжусь этим». Уже никого не удивляло, что черные певцы занимают первые места в хит-парадах. В 1967-69 вышли ставшие классическими песни таких исполнителей, как Otis Redding — «Dock Of The Bay», Marvin Gaye — «I Heard It Through The Grapevine» и Sly and the Family Stone — «Everyday People».

Teeny-pop, Bubblegum — музыка для детей

В конце 60-х по обе стороны Атлантики был открыт новый, еще неосвоенный и очень прибыльный рынок сбыта пластиночной продукции — дети среднего и младшего возраста, teenyboppers и weenyboppers.

Да будет мне позволено поведать один эпизод из своей жизни. В конце 1966 года, когда я служил младшим репортером New Musical Express в Лондоне, меня послали на ТВ-студию BBC, чтобы взять интервью у парня, которого тогда никто еще не знал. Редактор, уклончивый человек, сообщил лишь, что парень сей — англичанин, успешно выступающий на американском ТВ, а нынче приехал на Рождество к своим родственникам в Манчестере. Я потащился на студию без всякой надежды услышать от него что-нибудь интересное.

Парня звали David Jones, а группа и ее ТВ-шоу назывались the Monkees (Обезьянки). Дэвид повез меня обратно в центр города и по дороге рассказал, каким «революционным» способом была открыта их группа.

Он и три других парня — Mickey Dolenz (в детстве игравший роль циркачонка Микки Брэдока в ТВ-шоу), Peter Tork и Mike Nesmith -откликнулись на объявление в одной музыкальной газете. Вместе с сотнями других они прошли прослушивание и были выбраны — потому что умели немного петь, играть (как актеры) и имели подходящие внешние данные.

Дело в том, что **Дон Киршнер** — тот самый человек с «золотым ухом» из далекой эпохи Брилл Билдинга — вместе с двумя ловкими продюсерами решил

попытаться «искусственно синтезировать» Битлз. Они — Киршнер, Боб Рафелсон и Берт Шнейдер — видели, какой огромный рынок охватили Битлз, но в то же время видели и другое: большая аудитория детей среднего и младшего возраста оставалась еще неохваченной. Сделать это можно было с помощью ТВ. А Киршнер был убежден, что знает, какого рода музыка нужна детишкам. И вот эта троица сделала серию ТВ-шоу о веселых, озорных, остроумных ребятах-обезьянках, взяв за образец два битловских фильма Ричарда Лестера «A Hard Day`s Night» и «Help!».

Киршнер собрал своих сочинителей из Брилл Билдинга — Гоффина и Кинга, Нила Седака, Кэрол Байер, Джеффа Бэрри и Нила Даймонда, прибавил к ним новый тандем Томми Бойс и Бобби Харт, и засадил их всех за работу — писать хиты на основе наиболее удачных добитловских структур с использованием всего того нового, что дали Битлз. Далее были выбраны артисты - **David Jones**, Mickey Dolenz (в детстве игравший роль циркачонка Микки Брэдока в ТВ-шоу), Peter Tork и Mike Nesmith — откликнувшиеся на объявление в одной музыкальной газете. Вместе с сотнями других они прошли прослушивание и были выбраны — потому что умели немного петь, играть (как актеры) и имели подходящие внешние данные.

Группа и ее ТВ-шоу назывались ***the Monkees*** (***Обезьянки***). Каждое шоу Monkees рекламировало, по меньшей мере, две песни, и, ясное дело, многие из них становились хитами: «Last Train To Clarksville», «I`m A Believer», «A Little Bit Me», «A Little Bit You» и др.

По какому принципу выбирались ребята на роль Манкис? Во-первых, они должны были уметь «играть», т.е. кривляться и прыгать, как козлята, перед камерами. Разумеется, умения играть на инструментах от них не требовалось -это брали на себя студийные

музыканты. Ну, а если они могли немножко брэнчать на гитаре или колотить в барабан — что ж, тем лучше. Для «трансатлантической связи» требовался хотя бы один англичанин, и тут пригодился Дэвид Джонс (он, правда, был не из Ливерпуля, а из Манчестера, но, во-первых, это совсем рядом, а во-вторых, нельзя же хотеть сразу всего. И потом, разве Herman of the Hermits были не из Манчестера? А они ведь являлись крупнейшими звездами тини-попа тех лет). Майк Несмит подходил (как казалось создателям шоу) на роль язвительного, рассудительного Леннона-индивидуалиста. Питер Торк взял на себя задачу воплощения образа Ринго — простоватого, некрасивого, но обаятельного человека с сентиментальной улыбкой. Оставалось еще найти двойника Джорджа Харрисона. Честно говоря, Харрисон никогда не был заметной личностью — он, конечно, был симпатичен, но и только. Даже в фильмах он был наименее яркой фигурой. И тогда Киршнер решил пожертвовать Харрисоном и создать нечто американское — сплав миловидности и комичности, что-то вроде пародии на Маккартни.

Вот такими и были Манкис — продукт откровенно циничной операции по искусственному созданию поп-группы. Но, что удивительнее всего, продукт этот оказался не столь уж плох.

Моя встреча с Джонсом в тот холодный декабрьский день принесла свои дивиденды. Через три недели Манкис заняли первое место в Англии с песней «I'm A Believer». Началась «манкимания» среди женщин от 8 до 12 лет. Всякому, кто писал о них или встречался с ними, не было покоя от расспросов, телефонных звонков и писем. Психоз достиг таких пропорций, что когда в середине 1967 я перешел из NME в Rave, этот журнал, к моему большому смущению, поместил на

своих страницах мой портрет и заметку с огромным заголовком: «Манки Мэн Паскаль Переходит в Rave!»

За Манкис последовал целый потоп подобной продукции, нацеленной на детскую аудиторию. Сами Манкис оказались неглупыми ребятами, талантливыми и весьма музыкальными, и очень скоро они начали тяготиться эксплуатацией. Марионетки расправили мускулы и разорвали ниточки, за которые их дергали хозяева-манипуляторы. И тогда Киршнер решил попробовать опять — ему не хотелось терять столь золотonosную жилу. Он снова обратился к ТВ, снова полагаясь на свое «золотое ухо» и на Джеффа Бэрри. Однако, на сей раз он не стал рисковать и взял все дело под свой полный контроль — потому что теперь никакой группы у него не было: *the Archies* были картонными фигурками. И они имели внушительный хит с «Sugar Sugar».

Так родилась **Bubblegum Music** (музыка-жвачка). То, что иные ансамбли имели хиты, на которых вместо них играли другие, в сущности, не являлось новостью. Еще в 1968 разразился шумный скандал, когда выяснилось, что на хите #1 группы Love Affair «Everlasting Love» («Вечная любовь») за них играли студийные музыканты. Хотя пели они сами, и весьма недурно!

Делалось это следующим образом: продюсер или сочинитель брал песню, записывал ее с помощью студийных музыкантов и певцов и выпускал на рынок. Если она пользовалась спросом, он сколачивал ансамбль под тем или иным именем и отправлял его рекламировать песню. Если же песня проваливалась, он платил сдельные студийным музыкантам и ничего не терял — во всяком случае, ему не надо было содержать группу и оплачивать расходы, связанные с гастролями.

Так в конце 60-х — начале 70-х расплодилось невероятное количество «бабблгамных» ансамблей, чья

продукция была однообразна до тошноты. Да и сами ансамбли невозможно было отличить друг от друга. Образцами бабблгма были «Tie A Yellow Ribbon» группы Down, «Na Na Hey», «Kiss Him», «Goodbye» группы Steam, «Chirpy Chirpy Cheep Cheep» группы Middle of the Road (подходящее название — «Середина Дороги»), «Love Grows Where My», «Rosemary Goes», «My Baby Loves Lovin`», «United We Stand» и другие групп Edison Lighthouse, White Plains и Brotherhood of Man.

В сущности, весь бабблгам вышел из одного источника — из фирмы **Buddah**, контролируемой Джерри Казенацем и Джеффом Кацем. Чистый бабблгам вертелся вокруг телячьей любви и таких детских интересов, как конфеты, эскимо и прочей чухни — помните эту жидкую тошниловку «Yummy Yummy Yummy» группы Ohio Express? Такой была «классика» бабблгма, опустошавшая карманы детишек, требовавших теперь своей музыки в исполнении своих звезд. Эта тревожная тенденция еще больше усилилась в 70-е годы.

Вудсток и Альтамонт — столкновение между светом и тьмой

60-е же завершились столкновением между светом и тьмой. Светом был **Вудсток**, где последним цветом цвело движение за мир и любовь. Племя хиппи собралось на ферме Макса Ясгура, в центре штата Нью-Йорк, на три августовских дня 1969 года. Фестиваль был задуман как коммерческое мероприятие, но полумиллионная толпа сломала все организационные препоны, и фестиваль распахнул двери для всех желающих — бесплатно.

На второй день отверзлись небеса и хлынул дождь, превратив все вокруг в непролазную грязь. Но царивший там мир не был нарушен, и «нация Вудстока» продолжала наслаждаться музыкой Ten Years After, Sha Na Na, Santana, Richie Havens, John Sebastian, Joan Baez, Arlo Guthrie, the Who, Country Joe MacDonald, Sly And The Family Stone, Canned Heat, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Crosby, Stills, Nash and Young, Jefferson Airplane, Grateful Dead, the Band, Blood Sweat and Tears, Creedence Clearwater Revival, the Incredible String Band, Johnny Winter, Paul Butterfield, Janis Joplin, Melanie, Ravi Shankar, Mountain and Keef Hartley.

Это был прекрасный фестиваль, вошедший в анналы рока как апогей молодежного трайбализма. Его организаторы потеряли много денег от концертов, но нажили состояние на продаже альбомов и фильма о Вудстоке. Казалось, этот фестиваль подтверждал реальность того, во что мы верили в 1967. Состоявшийся спустя 4 месяца другой фестиваль навсегда похоронил эти иллюзии.

Оборотная сторона поздних 60-х достигла одной из своих кульминаций 3 июля 1969, когда, купаясь в своем личном бассейне, погиб **Брайан Джонс**. Вряд ли когда-нибудь нам станут известны точные детали этого печального события. Говоря сухим языком следственного протокола, Брайан Джонс умер «вследствие погружения в воду... под влиянием наркотиков и алкоголя». Также в протоколе упоминалось о «серьезной дисфункции печени вследствие ожирения сердца и приема наркотиков и алкоголя».

Не стало одного Роллинг Стоуна. Правда, Брайан Джонс уже не был им: в июне он ушел из группы, заявив о музыкальных разногласиях с другими членами группы. Через четыре дня его место занял воспитанник Джона Мейолла Mick Taylor.

Когда пришла весть о смерти Брайана, Stones готовились к объявленному ими бесплатному концерту в Гайд Парке. Они решили не отменять его — они были уверены, что Брайан хотел бы этого.

Брайан Джонс был жертвой рок-н-ролла. Когда он умер, ему было всего 27 лет, но он был уже истощен до предела. Он был первым в той волне жертв рокового образа жизни, что унесла некоторых выдающихся рок-музыкантов. Которых 10 лет спустя Ian Dury поминал в песне «Sex And Drugs And Rock And Roll».

Мик Джаггер «совершил богослужение» на концерте в честь Брайана Джонса в Гайд Парке. Он был облачен в белую рясу и читал из Шелли: «Мир, мир! Он умер, он не спит...», после чего выпустил из картонных коробок сотни белых бабочек (точнее, тех, кто выжил в этом карцере). И все это снималось для ТВ. Ему внимали 500000 зрителей. Они вели себя спокойно.

Спустя несколько недель Stones начали свое первое за 2 года большое турне по Штатам. Джаггеру,

естественно, хотелось, чтобы это турне всем надолго запомнилось. Для этого он делал на сцене все, особенно налегая на свой садомазохистский имедж в таких песнях, как «Midnight Rambler» («Ночной бродяга») и «Sympathy For The Devil» («Симпаниа дьяволу»).

Турне началось с огромным успехом. Казалось, так будет и дальше. Jerry Garcia из Grateful Dead подал им мысль организовать бесплатный прощальный концерт — просто для того, чтоб отблагодарить своих фанов. Джаггер постановил: быть по сему. Может, он вспомнил о тех 500 тысячах, что пришли в Гайд Парк, и хотел повторить успех. А возможно, то был стихийный жест любезности в адрес поклонников, многие из которых сетовали по поводу высоких цен на билеты.

Джаггер распорядился провести все подготовительные работы за один месяц. Что было, разумеется, нереально. Они никак не могли подыскать подходящего места для выступления, а когда нашли, обстоятельства заставили сменить его всего за 2 дня до концерта. В страшной спешке они перебрались на мототрек в местечке Альтамонт, в нескольких милях от Сан-Франциско. За 20 часов надо было успеть собрать сцену, наладить звуковую систему, организовать удобства для громадной толпы и позаботиться о мерах безопасности. С последней проблемой обстояло проще всего: их заверили, что местная мотоциклетная банда Hell`s Angels («Ангелы Ада») — люди прямо-таки ручные, и охотно возьмутся следить за порядком в обмен на большое количество алкоголя.

С самого начала эта затея была обречена на провал. Место оказалось абсолютно неподходящим. Было холодно и неудобно, с задних рядов сцена вообще не просматривалась. Дилеры торговали некачественной «кислотой», которая губительно действовала на тех, кто ее принимал. «Ангелы Ада» оказались отнюдь не

ручными: они потребляли свой «гонорар», напиваясь вусмерть, и занимались рукоприкладством. Карлос Сантана, выступавший в первом отделении, вспоминал: «С самого начала там были дурные вибрации. То и дело вспыхивали драки, потому что «Ангелы» говорили с людьми на языке насилия. Все это началось так быстро, прямо на наших глазах... Когда мы играли, я видел около сцены одного такого охранника — в руке у него был нож, ему не терпелось пустить его в ход... Многие тогда получили по черепу, многим вставили перо в бок».

Звездам тоже перепало. Marty Balin из **Jefferson Airplane** увидел, что один «Ангел» избивает подростка, и в гневе бросился на помощь. Его жестоко избили. Люди из «медицинской команды», некомпетентные и обдолбанные, едва успевали выносить пострадавших из толпы. Многие надеялись, что появление Джаггера и Stones охладит горячие головы. Но уже стемнело, а они все не выходили. Говорят, Джаггер специально ждал, когда совсем стемнеет, чтобы усилить театральный эффект от явления Stones.

«Рад с вами познакомиться. Надеюсь, вы угадали, кто я такой. Завести вас в тупик — в этом суть моей игры», — так пел Джаггер в своей роли Люцифера в песне «Симпатия Дьяволу». Многие в тот вечер не оценили сути его игры и полагали, что роль Сатаны завела его слишком далеко. Одни утверждают, что это усугубило «дурные вибрации». Большинство говорит, что он не сделал ничего, чтобы остановить их.

Подробности того, что произошло дальше, отчего это произошло и в какой последовательности — все это не вполне ясно. Известно только, что в этот вечер «Ангелы Ада» убили молодого негра по имени Меридит Хантер. Его избили дубинкой, истоптали ногами, искромсали ножом. Его убивали медленно и

систематически. Его убили люди, нанятые для охраны порядка.

Он умер не сразу. Его искромсанное тело начало трудный путь через толпу к медицинской палатке, в которой, разумеется, не оказалось ничего, что могло бы ему помочь. Меридит Хантер умер. Один доктор заявил: «В его смерти повинны организаторы концерта. Они несут моральную ответственность».

Дэвид Кросби, тоже выступавший в тот вечер, сказал: «Нам не нужны были «Ангелы»... Но главные виновники не «Ангелы», а те, кто устроил из обычного концерта игру в звезду и его трип, т.е. Rolling Stones. Эти эгоманьяки не понимают, что они натворили... У них преувеличенное самомнение. Они совершают гротескный эготрип, это снобы, и я презираю их».

«Преувеличенное самомнение», «эготрип» — эти обвинения можно было бросить вообще всему року. В прошлом исполнители порой умирали, но виноват был в этом гибельный образ жизни, который они вели. Многим еще предстояло умереть по этой причине. Но теперь смерть шагнула и в публику. Неужели рок породил монстра, которого сам не может сдержать?

В 60-е годы рок из безобидной, легкомысленной музыки для танцев превратился в высокое искусство, имеющее культурную ценность. И он зазнался. Переоценил себя. Его исполнители были вознесены на вершину поп-Олимпа. Он выработал стиль жизни, от которого секс и наркотики были неотделимы.

60-е годы начинались так славно. Они обещали так много. Рок создал много хорошего, творчески ценного, забавного и веселого. А кончились 60-е годы разочарованием, насилием и разрушением. Они кончились также нечестностью, самообольщением и раздутым самомнением.

Беда в том, что слишком многие молодые люди полагали, что эта музыка и все, что с нею связано, — это и есть жизнь. Они с восхищением говорили о «рок-н-ролльной жизни» — тяжелой, стремительной, подстегиваемой наркотиками, жадной до секса. Они мечтали умереть «рок-н-ролльной смертью» — преждевременно, от сверхдозы наркотика и физического истощения. Они не понимали, что рок-музыка — это еще не сама жизнь, а только ее придаток, развлечение, интермедия. 60-е годы и рок подарили нам сладкую мечту. И то, и другое обернулось кошмаром.

РАСКОЛОТЫЕ 70-е

Годы творческой импотенции

70-е годы можно определить одним словом — зловещие. Кто не верит мне, пусть обратится к газетным заголовкам тех лет: война, смерть, коррупция, убийства, терроризм, похищения людей, изнасилования, преступность -назовите любой порок, и я скажу вам, что в 70-е годы он был порочнее, чем когда-либо прежде. Не хватало лишь мировой войны.

Популярная музыка всегда отражает ту эпоху, когда она создавалась. 70-е были эпохой страха и нищеты — прежде всего духовной, культурной нищеты, эпохой лицемерия и насилия. Это были пустые годы. Бедные годы. Годы истощения.

Для рока это были годы творческой импотенции. Как будто все были духовно кастрированы после 8-летнего взрыва воображения и созидательной активности. Конечно, и наркотики сделали свое гнусное дело, высосали из людей живительные телесные и душевные соки, отняли у них волю.

У многих они отняли даже жизнь. Новое десятилетие началось мрачно. В сентябре 1970 умер **Джими Хендрикс**. Через месяц, в октябре, умерла **Janis Joplin**. Оба были жертвами наркотиков, оба спешили жить, предчувствуя близкий конец.

В музыкальном плане Джэнис дала року совсем немного: она оставила после себя всего лишь несколько пластинок. Ее значение в другом: она доказала, что женщины могут петь рок не хуже мужчин. Это была разбитная девка: много пила, принимала наркотики, о ее сексуальных победах ходит много легенд. На сцене она была неподражаема: мощный голос, абсолютная

раскованность, личный магнетизм. Она орала свои блюзы так, как прочувствовала их. Нелегкая жизнь болью и ненавистью ворвалась в ее песни. Публика любила ее, любила страстно и похотливо. На сцене она была счастлива, вне сцены — нет. Однажды она призналась: «На сцене я занимаюсь любовью с 25 тысячами людей, а потом иду домой одна».

Она умерла 4 октября 1970 года в номере одного голливудского отеля.

Jimi Hendrix умер в Лондоне. Согласно заключению экспертов, смерть наступила в результате «удушья, вызванного ингаляцией рвоты после отравления барбитуратом». Последнее, что он написал до своей смерти, были слова: «Жизнь проходит быстрее, чем успеешь моргнуть».

Beatles тоже умерли в 1970. Ушел ***Пол Маккартни***. Его бранили, но этот шаг был неизбежен. Затея с Apple кончилась финансовым крахом. Битлз уже не являлись четырьмя гранями одной личности, теперь это были четыре очень разных человека, каждый с собственной жизнью, собственными интересами и собственной музыкой. Маккартни сделал решительный шаг. Если бы не он, это сделал бы Леннон.

Они расстались в обстановке взаимных распрей и желчных обвинений. ***Джон Леннон*** произносил обидные слова и пел язвительные песни про своего бывшего партнера. А Пол яростно нападал на бизнес-ментора Джона — Аллена Клейна. Для тех, кто был молод в 60-е, кто рос вместе с Битлз, их раскол и ссоры были невыносимой мукой.

Не столь мучительный, но все же достойный сожаления распад случился в начале 70-х и по ту сторону Атлантики. После триумфального творческого и

коммерческого успеха альбома «BRIDGE OVER TROUBLED WATER» подошло к концу многолетнее плодотворное сотрудничество ***Paul Simon & Art Garfunkel***.

Они были свидетелями и участниками химерических метаморфоз рока еще с 1957 года, когда их дуэт Tom & Jerry (что ж вы так?) имел в США хит с «Hey! Schoolgirl». Казалось, им суждено стать поп-идолами не хуже братьев Эверли. Но закрепить успех не удалось, и они вернулись в школу.

Саймон пытал счастья в разных поп-группах (он сотрудничал даже с Кэрол Кинг), но бросил эти попытки, взял акустическую гитару и отправился в Англию, где стал известен в качестве фолк-певца в те самые годы, когда там царили Битлз. Потом он вернулся в Америку, отыскал Арта и записал с ним песню «Wednesday Morning 3 A.M.» («Среда, 3 Часа Утра») — так впервые родился сплав их оригинальных гармоний с современным фолком.

Дилан проторил дорогу таким сочинителям, как Саймон и Byrds, рок-версия которых «Mr. Tambourine Man» показала одному ловкому продюсеру из CBM (Columbia), что можно сделать из песен, написанных для простой гитары. Он взял песню Саймона «The Sounds Of Silence» («Звуки Тишины»), добавил мягкое электрическое и ударное сопровождение, выпустил пластинку и довольно улыбался, глядя, как она поднимается на вершину хит-парада. Это случилось в 1965 году и определило стиль дисков Simon & Garfunkel на ближайшие годы. Они издали несколько умных синглов (взятых из альбомов) вроде «Homeward Bound» («По Пути Домой» — одна из лучших песен об одиночестве артиста на гастролях) и «I`m A Rock» («Я Скала»). Затем появился великолепный альбом «BOOKENDS» с такими песнями, как «America», «Hazy Shade Of Winter», «Punky`s Dilemma», «At The Zoo». И

хотя это был грустный альбом с песнями об одиночестве и депрессии, он отличался безупречным музыкальным вкусом и прекрасным, эмоциональным исполнением.

Саймон и Гарфункель были уже звездами с мировым именем и со своей армией поклонников. Саймон вошел в число лучших композиторов, а вокальное мастерство дуэта до сих пор остается непревзойденным.

Режиссер Майк Николс искусно использовал их музыку на звуковой дорожке своей картины «The Graduate» («Выпускник»): фильм открывался мелодией «The Sounds Of Silence», в то время как камера фиксировала непроницаемое лицо Дастина Хоффмана. Это был удачный синтез музыки и зрительного образа, подчеркивавший страшную амбивалентность юного героя. Удачным было и использование в разных эпизодах фильма главной музыкальной темы фильма - песни Саймона «Mrs Robinson» о стареющей женщине, пытающейся влюбиться в себя Хоффмана.

И сам фильм, и альбом с музыкой из фильма имели громадный успех, но им удалось большее: в 1970 вышел альбом «BRIDGE OVER TROUBLED WATER» («Мост над бурной водой»), где было много великих песен: «El Condor Pasa» (переработка перуанской народной мелодии), «Sesilia», «Keep The Customer Satisfied», «The Boxer». Но самой великой была заглавная песня, ставшая вселенским хитом. Это была ладно скроенная баллада, исполненная с большим чувством, изящная и прекрасно оркестрованная. Она мгновенно стала «стандартом», ее подхватили лучшие певцы мира, и вскоре она зазвучала во всех богатых кабаре и роскошных концертных залах. Эта песня привлекла к року многих людей, до сего времени враждебно настроенных. Нечего и говорить, что она принесла альбому невиданный коммерческий успех.

Вероятно, Саймон и Гарфункель сознавали опасность стать рабами шоу-бизнесовского имеджа. И они постепенно стали отходить друг от друга. Арт Гарфункель ушел в кино, снялся в двух фильмах, а вскоре они разошлись окончательно. Гарфункель записывался, хотя и нерегулярно, порой даже имел хиты, но наибольший успех выпал на долю Саймона. В 70-е годы он издал по крайней мере два отличных альбома — «PAUL SIMON», «THERE GOES RHYMIN` SIMON» — с песнями высокого качества: «Mother And Child Reunion», «Me And Julio Down By The Schoolyard», «Kodachrome», «Take Me To The Mardi Gras» и «Loves Me Like A Rock». Его позиции были прочны, репутации своей он не растерял. И все же люди тосковали по красивым, уникальным гармониям былого дуэта.

Да, 70-е начались очень плохо. Конечно нельзя требовать от нового десятилетия нового стиля лишь потому, что это удобный отрезок времени. И все же мы делаем это. 20-е годы — годы Flappers Gay Young Things, the Charleston (чарльстона), 30-е ассоциируются с хлебными очередями и блеском Голливуда, 40-е — это мировая война, 50-е годы — рок-н-ролл, 60-е — Битлз и т.д... Разумеется, стиль десятилетия не возникает сразу, уже оперившимся, с первыми ударами часов в полночь. Рок-н-ролл стал широко известен не ранее 1952 года. Битлз дали знать о себе в 1963 и 1964-м.

Мы ждали и ждали, а стиля все не было. Если, конечно, не считать убогость за стиль.

Glam Rock: а за блеском — ничего

Рок 70-х был раздробленным, фрагментарным. Новые «течения» — чаще всего это были переработки старых — появлялись на очень короткое время, а затем исчезали в небытие, увлекая за собой и своих протагонистов.

Первым из течений рока 70-х годов был **Glam**, или **Camp Rock**. Он, несомненно, явился как реакция на heaviness (тяжелый) — как в смысле звучания, так и в смысле интеллектуальных претензий — рок. Самое странное в истории глэм-рока то, что его родоначальником был человек из андеграунда, рок-микстик и идеалист конца 60-х **Marc Bolan**. Его группа **Tyrannosaurus Rex** использовала акустические гитары и выпускала альбомы с названиями типа «MY PEOPLE WERE FAIR AND HAD SKY IN THEIR HAIR BUT NOW THEY`RE CONTENT TO WEAR STARS ON THEIR BROWS» («Мои люди были светлые и в волосах у них было небо, а теперь они носят звезды на своих бровях»). Болан был очень красив. Это был непоседливый, безрассудный человек. Но он был еще и честолюбив. Честолюбие привело Mark»а Feld»а из Ист-Энда в underground («подполье»).

Он сбросил свой кафтан, выкинул акустическую гитару, схватил электрическую, намазал лицо гримом и вышел на сцену вертеть задницей. Он выпускал песни, звучавшие абсолютно одинаково и раскупавшиеся миллионами: «Ride A White Swan» (в 1970), «Hot Love», «Bang», «A Gong (Get It On)», «Jeepster» (в 1971), «Telegram Sam», «Metal Guru», «Children Of The Revolution», «Solid Gold Easy Action» (в 1972) и др.

Он сократил своего «тираннозавруса» до первой буквы, и группа превратилась в T.Rex. На короткое, но

славное время Болан стал крупнейшей звездой в Англии. Его музыка была однообразна, позы нелепы, одежда еще нелепее — но Болан оживил рок, сделал его пышным и красочным (отсюда термин «глэм-рок», т.е. пышный, блестящий). Он говорил, что перенял сей «блеск» у Фреда Астера и Мэй Вест, и удивлялся, что из этого «столько всего выросло». Среди того многого, что «выросло», был целый выводок тиниидолов, шедших все дальше и дальше в своих стараниях перещеголять друг друга в портновском искусстве.

Если верить New Musical Express, то Марк Болан спас поп: «Он один создал рынок **тини-бопа** и вытащил поп из могилы... Он был первой после Хендрикса крупной звездой, делавшей упор на сексуальность и визуальный образ».

Лично я не согласен с тем, что он якобы создал рынок тини-бопа. Он просто умело воспользовался им, сделал более утонченным. Не думаю, чтобы он спас поп — он просто омолодил его, дав ему большую дозу гормонов. Но то, что именно он породил глэм-рок — это бесспорно. По его стопам пошли многие другие. Одни из них замкнулись на детской музыке — как, например, Sweet. Другие — такие, как Bowie, — имели более крупные амбиции.

Sweet («Конфета») выпускали песни-пустышки для младшего школьного возраста: «Funny Funny», «Co-Co», «Popa Joe», «Little Willy», «Wig Wam Bam» и прочую дребедень. Их внешний облик чем дальше, тем больше приобретал черты гермафродизма: становилось непонятно, к какому полу они относятся. Потом они устали от пустышек и перешли к добротному, но столь же тривиальному тинейджеровскому материалу: «Blockbuster», «Hell Raiser», «Teenage Rampage».

Лучшей группой этого периода были, бесспорно, **Slade («Сраженный»)**. По собственному признанию, они были неучи и разгильдяи (таких в Англии называли yobboes). Когда в Британии появились **Skinhead** (бритоголовые хулиганы), Слэйд решили сыграть на этом новомодном культе: они состригли кудри, сделав себе совсем короткую прическу, надели приспущенные штаны на подтяжках, звеневших как струны, и обулись в чудовищно высокие сапоги. Но успеха не было. Тогда они обратились к «безграмотному року» — иначе это не назовешь: так сильно они были настроены против «интеллектуального рока» с его заумной белибердой, что даже названия своих песен писали нарочито безграмотно: «Coz I Luv You», «Look Wot You Dun», «Take Me Bak `Ome», «Mama Week All Crazee Now», «Gudbuy T`Jane», «Cum On Feel», «The Noize», «Skweeze Me Pleeze Me»!

Это были шумные, крикливые песни-гимны, словно сошедшие с футбольных трибун. И юные зрители откликались на призывы своих кумиров, они вели себя так, словно находились на стадионе: размахивали платками над головой, качались со стороны в сторону, обнявшись за плечи, топали ногами в такт музыке и подпевали хором. И все же между толпами фанов Слэйд и футбольными фанатами была существенная разница: Слэйд, и особенно их лидер Noddy Holder, были ужасно веселыми, добродушными людьми и просто не могли вызывать никакого насилия. Выступая, они радовались не меньше своих зрителей. Они подарили року столь нужную ему улыбку.

Глэм-рок дал двум артистам последний шанс стать звездами. Первым из них, и более популярным, был **Gary Glitter**. Когда он родился на свет — не то в 1944, не то в 1940, — его звали Paul Gadd. В 60-х он выступал под псевдонимами Paul Raven (Ворон) и Paul Monday

(Понедельник). Когда на сцене появился Болан со своим глэм-роком, Глиттер был уже ветераном, но в глэме он увидел свою последнюю надежду.

Более нелепой звезды глэм-року и не снилось. Он был уже... как бы сказать... не первой молодости. Да и стройности ему можно было лишь пожелать. Но он не обращал внимания на такие пустяки — втиснулся (с трудом, конечно) в самые узкие из всех узких штанов (при сем образовались любопытные выпуклости — но не те, что обычно ассоциируются с символами мужской сексуальности!), осыпал себя блестками в соответствии с псевдонимом (glitter — блеск) и пошел сеять панику среди маленьких девочек.

Ей-богу, на него было противно смотреть! Он тут же, на сцене, прихорашивался, кривляясь и жеманясь, надувал губы, пыхтел, хмурил брови и подмигивал. У него была неважная координация, так что его экстравагантные жесты, тазовые движения и махи ногами (в сапогах на каблуке высотой 18 дюймов) всегда запаздывали на один такт. В общем, это был какой-то ужасно пошлый фарс, и все это шло под умильные, кретинические песенки: «Rock & Roll (Part 2)» — его первая песня, одна из лучших, — «I Didn't Know I Loved You Till I Saw You Rock & Roll» («Я Не Знал, Что Любил Тебя, Пока Не Увидел, Как Ты Танцуешь Рок-н-ролл»), «Do You Wanna Touch Me?» («Хочешь Прикоснуться Ко Мне?») — здесь он совершал настолько нелепые похотливые телодвижения, что превращался в совершенно бесполое существо, — «I Love You Love Me Love» («Я Люблю Тебя, Люби Меня, Люби») — вероятно, лучшая из его песен, такая омерзительно чудесная!

Он сошел со сцены, устроив серию слезливых и грандиозных прощальных шоу, поставленных с полным отсутствием вкуса, передал свой парчовый плащ своей группе Glitter Band, которая успешно играла и без него, и... разумеется, снова возник через год. Но к тому

времени люди уже пришли в себя. Он уже больше не казался забавным, этот стареющий клоун с брюшком.

Alvin Stardust (Звездная пыль) был вроде Глиттера. Карьера его тоже не отличалась стабильностью. Жизнь свою он начинал как Bernard Jewry, однако на заре 60-х превратился в Shane»а Fenton»а и энергично принялся за работу, изредка выпуская пластинки вроде «Send Me The Pillow That You Dream On» («Пришли Мне Подушку, На Которой Ты Спишь»), покуда его не потопил ливерпульский бум. В 70-х он строил из себя нового Джина Винсента, выступая в черной коже, в длинных перчатках и цепях, притворяясь очень страшным и злым. Все, разумеется, знали, что он не такой, но не мешали — пускай себе потешится. И он тешился довольно успешно: в 1973 у него был хит «My Coo Coo Ca Choo» (чувствуете, насколько все это было глупо?), затем «Jealous Mind», «Red Dress», «You You You» и «Tell Me Why» — все они попали в Top 20.

Это были чистые поп-звезды, кумиры детей от 8 до 15 лет. И этот рынок рос. Здесь можно было делать большие деньги, если применить правильную формулу. Особенно если иметь интернациональную аудиторию. Если уметь одинаково нравиться детишкам в Америке, в Англии, в Японии. Тогда можно стать миллионером.

Семейный бизнес на ниве тини-бопа

Ранние 70-е произвели на свет целую плеяду тин-суперзвезд глобального масштаба: **David Cassidy, David Essex, the Osmond Brothers, the Jackson 5, the Bay City Rollers.**

Оба Дэвида — Кэссиди и Эссекс — были идеальными продуктами для тинейджерского рынка. Они были слеплены из того же теста, что и их далекие предшественники — Рикки Нельсон/Фрэнки Эвалон/Фабиан — такие же миловидные мальчики, немножко умевшие петь.

David Cassidy шел к славе тем же путем, что и Monkees. Он участвовал в многосерийном ТВ-шоу Partridge Family («Семья Партридж») — о бойкой мамаше и ее талантливых, красивых детях. Вся семья пела. Роль мамыши исполняла мачеха Кэссиди Ширли Джонс. Затем Джонс и Кэссиди отпочковались от ТВ-шоу и стали выпускать совместные записи — естественно, как «Семья Партриджей». Такие их песни, как «I Think I Love You» и «Walking In The Rain» имели большой успех как в Штатах, так и в Англии. Девочки млели от смазливого, «чистенького» Кэссиди, его приятного, хотя и бесцветного, голоса и вскоре сделали его звездой мирового масштаба. Выступая один, он пел приятные баллады — чаще всего чужие хиты — «Cherish» (группы Association), «How Can I Be Sure?» (Young Rascals) и т.п. Интенсивность поклонения ему достигала тревожных пропорций и подчас имела трагический финал: 26 мая 1974 года 14-летняя Бернадетта Вилан умерла от разрыва сердца в результате припадка истерии на концерте Кэссиди на Лондонском White City Stadium.

Как и многим другим певцам, виновникам массовой истерии среди подростков, Кэссиди быстро надоело все это безумие. Ему также хотелось разрушить сложившееся о нем представление как о пай-мальчике, и с этой целью он позволил опубликовать фотографии, на которых он был запечатлен голым в обществе нимфеток, и принялся рассказывать всем, что курит «дурь». Но это не очень-то помогло — образ чистенького мальчика уже слишком глубоко укоренился в сознании публики, а попытка стать «серьезным» музыкантом поставила крест на всей его карьере.

David Essex тоже устал от поклонения. Но он был лучше оснащен для того, чтобы попытаться перейти к серьезному музыкальному творчеству: он был способным сочинителем, прекрасным исполнителем и отличным актером. К тому же, у него была очаровательная улыбка.

Эссекс прошел долгую школу выучки, прежде чем достиг известности. В 60-е годы он пел в различных группах, а потом переключился на актерское поприще. Ему удалось получить роль в мюзикле «Godspell» (игра слов: Gospel — евангелие; God`s spell — божьи чары) — одном из целой серии рок-мюзиклов, расплодившихся после триумфа мюзикла «Hairs» («Волосы»). Как и «Иисус Христос Суперзвезда», «Godspell» разрабатывал библейскую тему средствами рок-музыки. Вскоре на Эссекса обратили внимание. В 1973 ему предложили центральную роль в фильме «That`ll Be The Day» о молодежи 50-х годов. Эту роль он исполнил с блеском и приобрел массу поклонниц. В том же году началась и его успешная карьера поп-певца. Он записал несколько интересных песен, качеством выше обычного материала тинейджерских звезд. К тому же, он пел их с задорным обаянием. О качестве песен можно судить хотя бы по тому, что они нравились и новым поколениям. Его первый хит «Rock On» пользовался колоссальным

приемом в Штатах — а ведь там его никто не знал. Затем последовали другие хиты: «Lamp Light» («Свет Лампы») и блестящая «Gonna Make You A Star» («Я Сделаю Тебя Звездой»).

Тем временем он снялся в еще одном фильме — «Stardust». Это было удачное продолжение «That`ll Be The Day», в котором главный герой Джим Маклэйн оказывался уже в 60-х годах (он становился суперзвездой и умирал от сверхдозы наркотика).

После чего Эссекс начал широко гастролировать, и везде ему сопутствовало истеричное поклонение публики. Он хотел было как-нибудь обуздать этот психоз, расширить аудиторию даже ценой потери юных почитателей (каковую потерю он мог легко пережить, имея достаточно средств), но ему так и не удалось вырваться из порочного круга. Он продержался дольше других и в конце 70-х стоял на распутье, не зная, куда повернуть дальше.

Если Партриджи — телевизионная семья Кэссиди — была в значительной степени семьей искусственной, то две другие группы сего периода — Осмонды и Джексоны — это действительно настоящие семьи.

Osmonds — необычная группа. Во-первых, их так много: Alan, Wayne, Merrill, Jay, Donny, Marie, Jimmy — все они поют, Virgil и Tom в запасе, плюс их родители — Olive и George, занимающиеся деловыми вопросами. Они просто не могли не добиться успеха — хотя бы потому, что числом превосходят всех нас!

Вторая невероятная вещь: они довели образ пай-мальчиков и пай-девочек до крайности. Но это не было изобретением ловкого рекламного агента или менеджера — они таковы в жизни. Дело в том, что Осмонды — мормоны, и вера является движущей силой в их карьере. Они выглядят и ведут себя как очень опрятные и благовоспитанные люди — но они в самом

деле такие, это огромная, счастливая семья, где все любят друг друга. Посторонних всегда, конечно, подташнивало от такой идиллии, но для них самих это сработало как нельзя лучше. Ясное дело, обвинить их в том, что они ведут рок-н-рольный образ жизни было невозможно. Черт возьми, они не пили даже кофе, что уж тут говорить про наркотики! Четверо старших братьев — Алан, Уэйн, Меррилл и Джей — с юных лет пели в детском квартете; потом, когда подрос Донни, они взяли к себе и его. Братья регулярно выступали по ТВ, чаще всего в шоу Энди Вилльямса (который всегда отводил им много места — может быть, оттого, что и сам когда-то пел в паре с братом).

С годами их материал становился все более «попсовым», и в 1971 они, наконец, пробились: сингл «One Bad Apple» («Одно Гнилое Яблоко») занял в Америке первое место. И отверзлись небеса!

Благодаря своему отшлифованному, профессионально поставленному акту и многообразию личных талантов (они играли на многих инструментах, пели в самых разных стилях, от тесной гармонии до тяжеленького рока, хорошо танцевали и даже демонстрировали приемы каратэ!), благодаря приятной внешности и просто благодаря упорному труду, они получили широкую популярность среди миллионов детей и подростков. Мальчишеская смазливость Донни и его широкая улыбка волновали юные сердца (и пробуждающееся либидо). Они не могли проиграть. И не проиграли.

Дело в том, что им были покорны все возрасты и все рынки, кроме rock freak — но они в этом и не нуждались, хотя «Crazy Horses» робко звучали в университетских дискотеках, в одной компании с «грязными песнями рок-фриков». Их здоровая семейственность привлекала к ним мам и пап, а бабушки дивились и умилялись тому, как уверенно ведет себя на сцене маленький Джимми

(тошнотворное зрелище!). Подростки тешили себя онанистическими фантазиями насчет Мари (такая невинная девочка, но какой чувственный ротик!). И так далее. Теоретически, они могли бы держаться вечно, ибо как только кто-то из братьев «выходил из возраста», его отправляли заведовать фан-клубом, а на его место вставал очередной подросший братец.

Осмонды выступали и записывались в самых разных комбинациях. Основной состав назывался **Osmond Brothers**. Он выпускал хиты вроде «Down By The Lazy River», «Let Me In», «Love Me For A Reason». От них отделился Донни и прославился такими одиночными хитами, как «Go Away Little Girl», «Puppy Love/Too Young», «Why», «Twelfth Of Never» — все эти и многие другие песни были переработками чужих хитов конца 50-х — начала 60-х годов.

Состоялись еще два сольных выхода: красотки Мари («Paper Roses») и крошки Джимми («Long Haired Lover From Liverpool»), а также выступление очень удачного дуэта Донни и Мари («I`m Leavin` It Up To You/Morning Side Of The Mountain»). Перед такой массивной обработкой никто не мог устоять.

Со своим талантом и способностью упорно трудиться Осмонды могли бы доминировать многие годы. Беда лишь в том, что они были чуточку излишне отшлифованными, чуточку слишком профессиональными и чересчур уж благообразными. Кроме того, у них имелись проблемы с поисками подходящего материала: они откапывали хиты 50-х, но не могли ответить на запросы 70-х годов. Тем не менее, они прочно обосновались в сфере шоу-бизнеса. Последнее, что я слышал о них — это то, что Донни и Мари выступают в серии ТВ-шоу, где их песни, непонятно почему, перемежаются с номерами фигурного катания на коньках.

Другая семья, тоже очень талантливая и, пожалуй, самая музыкальная из всех звезд тини-бопа, — это **Jackson 5**.

Так же, как Киршнер и Болан, Берри Горди из Мотауна был реалистом и тоже не хотел упустить случая воспользоваться массовым тини-боповым рынком. Но никого, подходящего на эту роль, у него не имелось. The Four Tops, the Supremes и the Temptations — самые крепкие лошадки из его конюшни перешли в кабаре Лас-Вегаса, где развлекали пожилых аристократов, требовавших музыки столь же терпкой и сладкой, как вино, которое они потягивали за обедом. Стиви Уандер был по-прежнему великолепен, но не подходил ни под какие классификации.

Горди нуждался в черном эквиваленте Осмондов. И он нашел его. Рассказывают, что Джексонов отыскала в их родном городке Гэри, штат Индиана, Дайана Росс и поспешила к Горди, чтобы поведать ему о своем открытии. Горди придел, выдрессировал и вышколил Jackie, Tito, Jermaine, Marlon»а и Michael»а, потратив на это целый год. Он поручил их заботам своих лучших хореографов, сочинителей и продюсеров, заставил работать на них всю огромную, страшную машину Мотауна — и не прогадал.

Первой пластинкой братьев Джексон была «I Want You Back» («Я Хочу Вернуть Тебя») — ладно скроенная, как пошитый на заказ костюм, песня. Чистейшая эксплуатация. В 1969 песня подскочила на #1 в Америке, а в 1970 дошла до #2 в Англии. Эксплуатация эксплуатацией, но запись была великолепной. В ней присутствовало то, чего не найдешь в работах их соул-конкурентов. Это веселая и очень музыкальная песня с блестящим вокалом Майкла (ему тогда было всего 12 лет!), который оказался вообще лучшим в истории тини-

боп исполнителем — и по вокальной технике, и по умению держаться на сцене.

Подлинный талант и удивительная естественность Jackson 5 быстро получили признание — сначала черных тинейджеров (которые буквально боготворили их), а затем и белых (последнее обстоятельство вызвало сильное недовольство черных ребяташек, доходившее до вспышек насилия. У белых, говорили они, есть свои Osmonds — и были отчасти правы).

Диски выходили один за другим — «ABC», «The Love You Save», «I`ll Be There» и еще 8 хитов в Штатах под знаменем Jackson 5. Тем временем Майкл, следуя примеру Донни, Кэссиди и иже с ними, стал записываться отдельно и издал множество превосходных пластинок: «Got To Be There», «Rockin` Robin», «I Wanna Be Where You Are», «Ain`t No Sunshine», «Ben»...

Братья выросли. Их, особенно Майкла, мастерство росло. Музыка постепенно отходила от стандартного попа и перетекала в русло образцового мотауновского соула. Наряду с этим, в семье наметился разлад, усилились трения между братьями, каждый из которых искал больших возможностей для самовыражения. В итоге случился разрыв с Мотаун. Почти все братья не захотели возобновлять контракт с этой фирмой и заключили договор с Epic. Мотаун, однако же, имел копирайт на название «Jackson 5». Джермейн женился на дочери босса, Хэйзел Горди, и перешел на работу в компании. Его заменили младшим братом Randy, и новый ансамбль, переименованный в Jacksons, снова дал знать о себе в 1977, после длительной паузы выпустив «Show You The Way To Go».

Джексоны были, безусловно, лучшими из тин-звезд. А вообще в ту пору их было видимо-невидимо, подобных звезд, от невыносимых Bay City Rollers (не имевших ни

поп-таланта, ни музыкальности, ни хотя бы обаяния, и успех которых приводит в недоумение всякого человека с нормальным слухом) до вопиюще бездарного David»а Soul»а и героев детского ТВ-сериала Wombles, которые были чуточку лучше.

David Bowie — актер Рока

Массовый тинибоп-рынок, создававший (и часто сам же быстро низвергавший) своих героев, способствовал также развитию заметной тенденции десятилетия — подъему соло-суперзвезд мирового масштаба. Они выдвинулись благодаря двум факторам. Во-первых, признанию того факта, что теперь уже не группа (как это было в 60-х), а сольный исполнитель может иметь огромную популярность, как во времена Пресли. Вторым же фактором послужила тяга к сапр»у, к гротеску и аффектации, подхлестнутая ностальгией по великим кинозвездам 30-х и 40-х годов, тяга к внешнему блеску и броскости, к стремлению выглядеть и действовать как звезда, а не какой-то там придурок с улицы. Пионером обеих тенденций был Марк Болан, но, несмотря на всю свою самоуверенность и амбицию, он не смог довести дело до конца — ибо Болан не завоевал Америку.

Этот подвиг совершил его прямой последователь **David Bowie**. Боуи (настоящая фамилия — Jones) по сей день остается одной из самых загадочных личностей в истории рока. Кто он — провидец или шарлатан? Пророк, гений или мошенник? Боуи — хамелеон рока: «Моя внешность меняется из месяца в месяц, — сообщал он в разгар своего культа. — Я не хочу стоять на месте. Я хочу соответствовать своим песням. Актер должен тщательно выбирать одежду для своей роли».

В 70-х он играл одну роль за другой, будто домогался премии «Оскар», однако до этого его путь весьма напоминал тропу, по которой карабкались Болан

и Эссекс: он без особого успеха играл в разных составах, разочаровался и отправился на поиски иных средств самовыражения — изучал искусство пантомимы и участвовал во всяких проектах масс-медиа. Затем, в 1969, он вдруг выпустил крайне причудливый сингл «Space Oddity» («Космические Странности»). Это была одна из тех песен, что говорят об обычных вещах необычно. В ней превосходно передавалось ощущение космического полета. Это была дистилляция поразительного факта высадки американцев на Луне и не менее поразительных фантазий из фильма Кубрика «2001 Space Odyssey» («2001 Космическая Одиссея»). «Space Oddity» была настолько замечательной, что после нее Боуи на какое-то время оказался в творческом тупике. Он отправился на гастроли и провалился — отчасти оттого, что зрители просто не были подготовлены к его жуткому шоу, а отчасти из-за ограниченного репертуара. Он выпал из поля зрения и его списали как «чудо одного хита». Спустя год, в «70, он вернулся с альбомом «THE MAN WHO SOLD THE WORLD» («Человек, который продал мир»), уже содержащим в себе семена будущих великих творений. Затем последовал альбом «HUNKY DORY» («Первоклассный») — к тому времени о нем уже заговорили, не в последнюю очередь из-за сексуальной амбивалентности Боуи, тщательно культивировавшейся и рекламировавшейся им самим: на обложке диска Боуи был изображен как гибрид между Гретой Гарбо и Кэтрин Хепберн. Журналистам Боуи признавался, что он гомик, и в то же время часто снимался вместе с женой Angie и сыном, нареченным чудным именем Zowie (жизнелюб). Он утверждал: «Я не стыжусь носить женские одежды». А затем грустно добавлял: «К сожалению, это отвлекает людей от того факта, что я сочиняю песни».

«HUNKY DORY» имел посредственный успех в Америке и никакого в Англии, но, во всяком случае, Боуи открыто заявил о себе как о психо-научном фантасте. А его бисексуально-извращенные шоу привнесли в рок элемент театральности, доведенной до абсурда. Его представления порой были страшными до ужаса, порой смешными до нелепости, но всегда впечатляли. В них он появлялся не просто как рок-певец по имени Боуи, он сливался с изображаемым образом, превращаясь в Ziggy Stardust»а (Зигги Звездную Пыль) или Aladdin»а Sane»а (Безумного Аладдина). Он использовал лицо и тело как художник свой холст: беспрестанно перекрашивал волосы и менял прическу, разрисовывал тело и драпировал его одеяниями, становившимися все более экстравагантными и двусмысленными.

Альбом «THE RISE AND FALL OF ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS» («Взлет и падение Зигги Стардаста и Пауков с Марса») вознес Боуи и вывел его на орбиту. Зигги — это был Боуи, а Пауки — его ансамбль: Mick Ronson, Trevor Bolder, Woody Woodmansey. Это было больше, чем рок, и больше, чем просто актерская игра. Это было второе бытие Боуи. Он, как и Зигги из его притчи, стал крупнейшей звездой в мире. Звезды появлялись и раньше. У них тоже были свои фаны. Но фаны Боуи старались превратиться в него, как он сам превратился в Зигги: они тоже красили волосы в оранжевый цвет, гримировали лицо сверкающими молниями, шедшими вниз сквозь глаза и по щекам, они тоже культивировали дико расширенные зрачки, потусторонний взгляд и алебастровые скулы.

Очень скоро все это вышло из-под контроля, и Боуи оказался в плену порожденного им образа. Он уже не мог расстаться с Зигги, сбросить его как сценический костюм после спектакля. Легионы двойников Боуи-Зигги

обступили его со всех сторон. Кольцо сжималось. Боуи постоянно пребывал под смертельным страхом стать первой рок-звездой, растерзанной своими поклонниками прямо на сцене. И в июле 1973, в самый разгар своей славы, он объявил об отставке, решив прекратить публичные выступления.

Но записываться он не перестал и вскорости обратился к корням, сделав альбом «PIN UPS» с популярными песнями 60-х годов, а затем издал апокалипсический диск «DIAMOND DOGS» («Алмазные псы»), где дорисовал ландшафт, набросанный в «Человеке, продавшем мир» и «Зигги Стардасте», до зловещего завершения.

После чего он уехал в Америку, вел там таинственную жизнь, помогал непризнанным артистам и выбивал себе новые контракты. В 1975 он вновь дал о себе знать, записал альбом «YOUNG AMERICANS» («Молодые американцы»), проявив удивительное для белого человека, да к тому же не американца, чувство соула.

Затем Боуи сыграл идеальную для него роль героя в фильме Ника Роуга «The Man Who Fell To Earth» («Человек, который упал на Землю»). Отзывы критики были очень разными, однако роль утвердила репутацию Боуи как человека, не желающего ограничиться рамками рока. Во второй половине 70-х он продолжал баловаться с американской музыкой и добился, в конце концов, своего первого хита #1 в Америке с песней «Fame» («Слава»), написанной вместе с Джоном Ленноном. В эти же годы он работал с сумасшедшим Iggy Pop»ом, которого полюбил за необычайное сходство со своим героем Зигги.

Следующие диски Боуи — «STATION TO STATION», «LOW» — подтвердили его репутацию самобытного артиста. Был момент, когда он мог стать крупнейшей

звездой со времен Пресли, но он уклонился от этой роли. Все же Боуи остался одним из самых оригинальных и творчески зрелых артистов рока. Ему удалось сохранить редчайшее в роке качество — таинственность. Взяв ряд элементов глэм-рока — грим, причудливость костюмов, гротескность шоу, — он использовал их в собственных художественных целях.

Один из главных его соперников в борьбе за титул короля кэмпя тоже увлекался абсурдными одеждами и зрелищными экстравагантностями, но с иной задачей — добиться юмористического эффекта.

Elton John — супер-звезда с придурью

Elton John называл себя маленьким, толстым рок-н-роллером, и хотя достиг немыслимых вершин популярности, он смог избежать ошибки, для многих оказавшейся фатальной — он никогда не принимал себя слишком всерьез. Он понимал, что есть нечто очень комичное в том, что низенький, пухленький, лысеющий, близорукий молодой человек по имени Reginald Kenneth Dwight (официально сменивший свое имя на Elton Hercules John) штурмует бастионы славы, блеска, успеха и популярности. Осознав это, он и на сцене, и в прессе стал подавать себя как человека с этакой придурью.

В этом было своеобразное обаяние, несомненно, еще более способствовавшее его известности.

Как и многие звезды 70-х, Элтон Джон прошел суровую школу в 60-х, работая с Long John'ом Baldry в хорошей группе Bluesology, но слава ждала его в следующем десятилетии. В 1969 он выпустил альбом «EMPTY SKY» («Пустое небо») — плод замечательного содружества и удивительной преданности: в 1967 он познакомился с поэтом Берни Топином, тоже мечтавшим о славе, и они стали трудиться вместе. Точнее — порознь, ибо Берни сидел в Линкольншире, писал стихи и посылал их по почте в Лондон Элтону, а тот перекладывал их на музыку. Трудности усугублялись еще и тем, что Элтон был вынужден зарабатывать на жизнь в Блюзологии, и это сильно его тяготило. Но спасение оказалось рядом — в лице издателя Дика Джеймса, заработавшего миллионы на песнях Леннона и Маккартни, а теперь еще и директора

одной «этикетки» в крупной пластиночной фирме. Уверенный в потенциале Элтона и Берни, он взял их под свое крыло, гарантировав минимальный заработок в 10 фунтов в неделю каждому. Теперь они могли погрузиться в музыку, не заботясь о хлебе насущном. В 1969 они выпустили хороший сингл с необычной лирико-музыкальной композицией «Lady Samantha» («Леди Саманта едет, как тигр, по холмам, никто не указывает ей путь...»). Его много крутили по радио, но в хит-парад он так и не попал. «EMPTY SKY» — альбом с песнями этого нового многообещающего лирико-музыкального дуэта — повторил судьбу «Саманты», то есть имел успех у критики, но потерпел коммерческий крах.

Затем вышел отличный альбом «ELTON JOHN», где выделялись две песни: «Border Song» — очередной великий сингл, вызвавший большой интерес, но не снискавший коммерческих достижений, — и нежная, романтическая «Your Song», ставшая первым большим хитом Элтона.

Англия отнеслась к Джону с прохладцей — непонятно почему, так как он явно был самым интересным певцом и сочинителем со времен Cat»a Stevens»а. Тогда фирма решила отправить его в Штаты. Он поехал в Лос-Анжелес, где играл, взвинчивая себя до исступления, используя все приемы шоу-мэнства, какие только знал, но не подавляя самой музыки. Американцы сразу оценили то, к чему британцы оказались слепы и глухи. Чуть ли не за один вечер они сделали Элтона звездой. А вскоре и суперзвездой.

После чего альбомы посыпались как из рога изобилия. Успех словно высвободил безумную творческую энергию Джона и Топина. Альбом «ELTON JOHN» взмыл на вершину альбомного хит-парада в Штатах, а «Your Song» совершила то же самое в списке

синглов. Потом был альбом «TUMBLEWEED CONNECTION», удачно прошедший в Штатах, потому как был посвящен разнообразным американским темам. Засим шел слабый альбом «MADMAN ACROSS THE WATER», вроде бы подтверждавший первоначальные сомнения англичан, не желавших признать Джона суперзвездой. Однако, уже следующий альбом — веселый, легкий «HONKY CHATEAU» — снял все вопросы. В это же время один за другим стали выходить и синглы: «Rocket Man», «Honky Cat», «Crocodile Rock», «Daniel», «Saturday Night`s All Right For Fighting».

А вскоре публика стала валом валить на его концерты. Элтон никогда не обманывал их ожиданий. Он делал шоу в лучших голливудских традициях (которые глубоко почитал) и всегда выкладывался полностью. Его юмор, шутовской вид и дурацкие выходки, его музыкальный профессионализм и нескрываемое желание угодить и развлечь, его заразительное и неудержимое воодушевление — все это действовало освежающе. Он сколотил миллионы, но взамен старался честно отработать их на своем шоу.

Несмотря на беспримерную популярность Элтона (вряд ли кто-либо, кроме Элвиса, был так популярен на сцене), его записи отличались неровностью. Альбомы его часто подвергались суровой критике, особенно в Англии, поговаривали, что музыка у него слишком, дескать, смягченная, ориентированная на поп, что он изменил рок-н-роллу. Эта бессмысленная фраза, как какое-то наваждение, преследовала рок на протяжении всего десятилетия. Рок-журналы бичевали всякого, кто, по их мнению, «изменил року», а на самом деле просто не укладывался в рамки сложившегося у данного критика стереотипа. Кроме Элтона Джона, за ту же «ересь» особенно часто доставалось Полу Маккартни и Роду Стюарту. Но тем самым эти реквизиторы от рока и

самозванные арбитры лишь расписывались в собственном высокомерии и «элитарных тенденциях». Я думаю, корни сего скрывались в зависти: ведь почти любой рок-журналист — это несостоявшийся исполнитель. Между прочим, в те годы предпринимались попытки даже представить журналиста суперзвездой, но, слава богу, ничего из этого не вышло.

В октябре 1973 Элтон выпустил свой лучший альбом — «GOODBYE YELLOW BRICK ROAD» («Прощай, желтая кирпичная дорога»). Этот двойной альбом был ярким свидетельством широкого диапазона и глубокого дарования Джона как исполнителя и дуэта Элтон Джон — Берни Топин как сочинителей.

Он отличался поразительно ровным и высоким качеством на всех 20 дорожках. Неудивительно, что четыре песни с этого альбома стали сингл-хитами: «Saturday Night», «Bernie And The Jets» (в США), заглавная запись и проникновенная песня, посвященная памяти Мэрилин Монро, — «Candle In The Wind».

Это был творческий пик, и хотя популярность Джона еще больше возросла (если это вообще было возможно), с сего момента качество его песен стало неуклонно ухудшаться. «Огня» в них уже не осталось. Следующий альбом «CARIBOU» оказался намного ниже былого уровня, а «CAPTAIN FANTASTIC AND THE BROWN DIRT COWBOY» был отмечен печатью самолюбования (это был автобиографический альбом: «Капитаном» был Элтон, а «Ковбоем» — Топин), что не помешало ему стать платиновым и самым успешным (в коммерческом плане) его диском.

Джон, однако, начал уставать от всего этого. Бремя славы уже тяготило его. Пресса зорко следила за каждым его шагом и подняла большой шум, когда стало известно о его бисексуальности. В конце 70-х он

признался, что его больше интересует спорт, чем рок, а в 78-м объявил (опять!) о своем уходе. Он стал владельцем футбольного клуба «Уотфорд», который, естественно, расцвел под его патронажем.

«Суперслава» не помешала Элтону Джону остаться самым веселым и добродушным из всех рок-звезд. Остальные были мрачными, меланхоличными типами, барахтавшимися в глубоких и грязных омутах рока, он же продолжал оставаться (внешне, по крайней мере) солнечно веселым и обаятельным.

Rod Stewart — красиво жить не запретишь

Rod Stewart — третья соло-суперзвезда 70-х годов — шел к признанию, пожалуй, дольше других. Начиная с 1963, он играл во множестве блюзовых ансамблей — Five Dimensions Лонг Джона Болдри, Hoochie Coochie Men, the Soul Agents, Steampacket, Shotgun Express и, наконец, в the **Jeff Beck Group** вместе с Ron Wood'ом. А в промежутках предпринимал попытки начать соло-карьеру и издал несколько синглов. К концу 60-х он достиг кое-какой известности, но и только.

Когда из **Small Faces** ушел вокалист Стив Марриотт (чтоб основать Humble Pie с экс-певцом Herd Питером Фрэмптоном), Стюарт и Вуд перешли к ним, бросив группу Джеффа Бека. Faces развили бурную деятельность, много гастролировали и приобрели репутацию «горячего» ансамбля, заражавшего своим весельем и делавшего хорошую музыку. Конечно, этому во многом способствовал и Стюарт, потому что, сказать по правде, он уже и сам по себе, без Faces, кое-чего стоил. Его время пришло. В Америке он набрался опыта, выступая в составе Джеффа Бека. Его рычащий, «с песочком», голос отлично сочетался со спокойным, равнодушным видом. Кроме того, он с каждым днем набирал силу и как сочинитель песен.

Видимо, Стюарт и сам понял, что его час, наконец-то, пробил — потому что с самого начала 70-х он начал работать параллельно: в группе и в одиночку. Эта шизофреническая тактика в каком-то отношении оказалась правильной: Faces были буйным, разгульным, зажигательным ансамблем, но перенести все это на пластинку им не удавалось (и не удивительно — разве

можно упрятать молнию в бутылку?), а Стюарт, напротив, был мастером студийной записи, так что Стюарт греб хиты, а группа привлекала на свои концерты сотни тысяч поклонников.

Запись, сделавшую Стюарта звездой, называют квинтэссенциальной рок-песней. Это «Maggie May» (из альбома «EVERY PICTURE TELLS A STORY», 1971). Его ленивый, скрипучий, пропитый голос идеально подходил для этой истории о нерадивом парне и его связи с опытной сексуальной хищницей. Блестящая песня и прекрасное исполнение. То же самое можно сказать и о песне «You Wear It Well», выпущенной в следующем году.

Отныне Faces для Стюарта стали отходить на задний план, хотя официально они еще оставались вместе. Стюарт вел свои сольные дела отдельно (даже на другой «этикетке»), но в представлении публики они были неразделимы: ROD STEWART AND THE FACES. В конце концов, окончательный разрыв состоялся, но к той поре Стюарт мчался уже по иной орбите.

Он был бессовестно богат и жил с демонстративной широтой. У него была длительная публичная связь с Britt Ekland. Они вели себя как персонажи романа Гарольда Роббинса: ссорились и мирились, швырялись деньгами, устраивали публичные скандалы, а в промежутках между ссорами Рода видели с другими женщинами — это был бесконечный парад красоток. Когда Род и Бритт расстались окончательно (окончательно ли?), она через суд потребовала у него 12 миллионов жизнеобеспечения — как будто они были женаты (дело уладили любовно и закулисно, а за какую сумму — неизвестно).

Род Стюарт был настолько богат, сексуально мощен, агрессивен и удачлив, знаменит и недосыгаем, что мог позволить себе подчиняться только своим правилам. Ирония в том, что его богатство, поведение, стиль

жизни в конечном счете обернулись ему же во вред: они восстановили против него тех молодых людей, которые были действительно обделены — пролетариев и безработных. Я говорю «действительно» потому, что Стюарт везде подчеркивал свое рабочее и свое шотландское происхождение, хотя на самом деле родился он в Англии, а родители его были бизнесменами. Панки конца 70-х появились именно как реакция на Стюарта (и, будем честны, на других тоже), на баснословное его богатство, скопившееся из тех самых фунтов, которые эти ребята отрывали от своих пособий по безработице, отказывая себе в другом.

И все же спасибо Роду, этому хвастуну с озорным огоньком в глазах, этому обаятельному, похотливому наглецу — спасибо за то, что он процветал в те годы, потому как за «Maggie», «You Wear It Well», «Georgie», «Flying», за альбомы и за яркие шоу ему можно простить и грубость, и дурное поведение, и скуку его любовных эскапад.

Middle-of-the-road Rock

Вот такими были три крупнейшие соло-звезды 70-х. Существовали, конечно, и прочие. Например, **Alice Cooper**. Он (да-да, Элис — Алиса был мужчиной, на самом деле его звали Vincent Furnier и, по многочисленным свидетельствам, это был энтузиаст нормальных гетеросексуальных отношений!) довел театрализованность рока до абсурда. Он торговал дурным вкусом, а его ансамбль однажды был признан самым плохим в Лос-Анжелесе! Они делали **Stunt Rock** (рок трюков, визуальных эффектов) — страшные представления с гильотинами, симуляциями обезглавливания, акробатикой с boa constrictor»ом (удавом), расчленением кукол и тому подобными страстями-мордастями, и все это шло под тяжелую и нудную музыку. Синтез стандартных тинейджерских тем («I`m Eighteen» — «Мне 18 лет», «School`s Out» — «Занятия Окончены») с имиджем Купера-садиста дал диковинный жанр — как если бы Фрэнки Эвалон стал психом!

Казалось, Элис Купер совсем спятил, но под маской безумия, под слоем грима, под полуженскими одеяниями скрывался вполне заурядный тип. Пресса неустанно напоминала нам, что Элис, в сущности, обычный человек — играет в гольф, таращится на телеэкран и пьет пиво. Про пиво писали особенно много: Купер-де пил его «в американском стиле», что должно было доказывать его полную нормальность. Он кончил тем, что в конце 70-х повел борьбу с алкоголизмом.

Если же вам нравились абсолютно нормальные ребята, с милой улыбкой, опрятно одетые, играющие симпатичную музыку, то имелся и такой. **Peter Frampton** всегда был приятным, нормальным человеком — даже в 1968, еще зеленым юнцом, он пытался остаться нормальным посреди безумия, окружавшего его самого и группу Herd (Стадо).

Фрэмптона угнетала мысль о том, что он идол тинибопперов. Он считал себя способным играть жесткий, грозный рок. Тогда он порешил объединиться с другим разочарованным тиниидолем — Стивом Марриоттом (сбежавшим из Small Faces, той самой группы, в которую он вернулся в 1977, когда те порвали со Стюартом, — ах, ирония судьбы!) и основал вместе с ним группу Humble Pie (Скромный Пирог). Два года она выступала с умеренным успехом, но Фрэмптон все равно был недоволен. Ему все казалось, что публика толкает его на путь, которым ему не хотелось идти. Он ушел и собрал группу Frampton`s Camel (Верблюд Фрэмптона), сосредоточив свои усилия на работе в Штатах. Но и новый состав не удовлетворил его, и он решил предпринять последнюю попытку — попробовать стать соло-звездой, или вообще уйти со сцены. В итоге появился альбом «FRAMPTON COMES ALIVE» («Живой Фрэмптон»), наполненный мелодичными, гладкими песнями, типичными для «среднепутевого» (**Middle-of-the-Road**) рока — стиля, который будет доминировать в мировых хит-парадах с 1976 года. Кто знает, сколько экземпляров этого диска было продано во всем мире — 8 млн? 10? 12? Точная цифра не имеет значения. Ясно, что она была внушительной и обогатила Фрэмптона.

А необычный альбом **Fleetwood Mac** «RUMOURS» («Слухи») — сколько его было продано? Тоже неважно. Важно другое: Фрэмптон, Флитвуд Мэк и другие свидетельствовали о переменах в роке. Дети 60-х в 70-е

годы стали родителями. Им по-прежнему нужна была рок-музыка, только более гладкая и мягкая, более спокойная. И рок-музыканты, вместе со своей аудиторией перешагнувшие порог 30-летия, дали им такую музыку. Суть Middle-of-the-Road рока, презираемого такими изданиями, как **New Musical Express**, и восхваляемого такими, как **Rolling Stone**, хорошо передана на плакате-рекламе альбома «RUMOURS», где были изображены пожилой, румяный викарий, располневшая матрона, молодая мамаша и Санта Клаус — и все они радостно сообщали, что без ума от этой пластинки! «Среднепутевый рок» имел большой коммерческий успех, среди видных артистов этого стиля фигурировали **Linda Ronstadt** и **James Taylor**. Сюда же часто причисляли **Wings** и, разумеется, **Carpenters. Пола Саймона**, благополучно выступавшего теперь без своего многолетнего партнера Арта Гарфункеля, тоже засунули в эту категорию.

Рок-бригада «среднепутевого» рока продавала альбомы вагонами — тем самым «цветочным детям» 67-го, превратившимся в чистеньких молодых клерков 77-го. Их любимцами являлись также **Eagles** (особенно «Hotel California»), **Chicago, Olivia Newton John**, нестареющая **Joni Mitchell, Leo Sayer, Mike Oldfield** (чьи «Tubular Bells» — «Табулярные Колокольчики» звенели все десятилетие в самых разных формах и на самых разных масс-медиа, в том числе в рекламных роликах), **Queen** и **Emmylou Harris**. Сия дама, наряду с **Линдой Ронстадт**, представляла чрезвычайно модный в те годы жанр — гибрид мягкого рока и кантри. От этой вспышки интереса к кантри выиграли звезды чистого кантри, такие как **Tammy Wynette** («Stand By Your Man» и «D-I-V-O-R-C-E») и напыщенная **Dolly Parton**. Кантри-рок, возникший, как мы помним, благодаря усилиям **Byrds** (альбом

«SWEETHEART OF THE RODEO») и **Боба Дилана**, во второй половине 70-х был в значительной степени вытеснен более агрессивным южным и тexasским буги на блюзовой основе таких культовых ансамблей, как **Allman Brothers** и **Lynyrd Skynyrd**. Обе группы постигла трагическая судьба: Duane Allman и Berry Oakley погибли при почти одинаковых обстоятельствах, разбившись на своих мотоциклах, а члены Skynyrd стали жертвами авиакатастрофы.

Крупнейшим артистом кантри-рока был лучезарный **John Denver** с песнями-фантазиями на деревенскую тему. В черной музыке тоже имелся свой «среднепутевый» рок: тон здесь задавала **Дайана Росс**, оставившая Supremes, чтобы стать одной из примадонн рока, чем-то вроде черной Барбры Стрейзанд. И в своем стиле, и в подборе материала она дала сильный крен в сторону Бродвея. Неплохо сыграв трагическую роль легендарной блюзовой певицы Билли Холидей в фильме «Ledy Sings The Blues» («Леди поет блюз»), она затем растеряла свое едва обретенное реноме талантливой киноактрисы, снявшись в бездарной ленте «Mahogany» («Красное дерево»).

Любопытно отметить, что в то время, как Дайана Росс все больше сближалась с шоу-бизнесом, Стрейзанд — тоже артистка с безграничным честолюбием — неловкими скачками двигалась к року. Она стала продюсером, сыграла главную роль и т.д. и т.п. в третьей по счету киноверсии «A Star Is Born» («Рождение звезды») — на сей раз рождалась рок-звезда.

Фильм был единодушно отвергнут критиками, но восторженно встречен зрителями, правда, не всеми — он стал источником великой скорби для кантри-фанов, любимого сына которых, Kris'a Kristofferson»а, затащили в это слюнявое, сентиментальное болото.

Некогда Кристофферсон вместе с Waylon'ом Jennings'ом и Willie Nelson'ом бросили вызов Нэшвиллу: они доказали, что певцу кантри не обязательно строить из себя «Рейнстонского Ковбоя» или петь слезоточивые баллады. Дженнингс и Нельсон оправдали надежды, занявшись рокообразным кантри. Кристофферсон же избрал дорогу «среднепутевой» суперзвезды.

Представителями «утонченного» черного рока были **Stylistics**, пользовавшиеся в 70-е годы огромной популярностью. Их породил второй музыкальный бум в Филадельфии, только этот бум был не следствием выращивания эрзац-рокеров из итальянских подростков, а результатом сглаживания «шероховатостей» черных ансамблей, смягчения их звучания в условиях студий звукозаписи и преподнесения этого нового, «шелкового» и, в принципе, бледного продукта якобы вечно голодной публике. Если сказать, что в 70-е годы черная музыка доминировала в таблицах популярности, то это не будет большим преувеличением. Успех Тамла-Мотаун никогда не прерывался благодаря **Стиви Уандеру**, который в своих замечательных работах превзошел самого себя, особенно в альбоме 1976 «SONGS IN THE KEY OF LIFE» — «Песни в ключе жизни» (игра слов: «key» — ключ, клавиша) — блистательном венке десятилетия, уже видевшего прекрасные произведения Уандера «TALKING BOOK» и «INNERVISIONS». Однако, какое-то время тон задавал «шелковый филадельфийский звук» — «Philly Sound». Он дал множество хитовых групп: the O`Jays, the Three Degrees, Archie Bell and the Drells, Harold Melvin and the Blue Notes, the Delfonics, Blue Magic. Но Stylistics были лучше всех. Голос Рассела Томпкинса (Russel Thompkins) сравнивали с расплавленным золотом, а остальные участники группы выполняли роль вокальной оправы для этого самородка. Stylistics явили

лучшие образцы филадельфийского коммерческого соула: «You Are Everything», «Betcha By Golly Wow», «I`m Stone In Love With You», «Break Up To Make Up», «Rock`n`Roll Baby», «You Make Me Feel Brand New», «Let`s Put It All Together» — хитам их не было конца. Показателен, впрочем, тот факт, что их альбом-сборник «BEST OF» рекламировался по британскому ТВ как идеальная музыка для вечеринки молодых супругов из среднего класса: обеденный стол, покрытый дымчатым стеклом, бездонные кофейники, суженный кверху бокал с бренди — полный набор, и над всем этим реет золотистый голос Рассела Томпкинса, поющего лучшие песни группы. Такова цена признания «общества». Да, черная музыка далеко ушла от гетто.

Disco — музыка самого низкого сорта

Коль разговор зашел о черной музыке, мы не можем пройти мимо еще двух направлений, оставивших свой отпечаток на десятилетии: **disco** и **reggae** (хотя диско впоследствии охватило и белую музыку, а рэггей остался черным).

Стиль диско был музыкой самого низкого сорта. Точнее, это вообще не музыка. Он назывался так потому, что звучал в дискотеках, где собирались молодые люди с крайне ограниченными вкусами. Им требовалось одно: простой ритм, под который можно было извиваться, ни о чем не думая. Диско и был таким ритмом: однообразный бит, одна и та же мелодия, одинаковый набор инструментов и абсолютно одинаковые голоса, произносящие примерно одни и те же слова. Я сказал, что диско оставил свой след на 70-х годах. Это верно в том смысле, что диско был антимузыкой под стать всему этому мрачному десятилетию. Он был незаконнорожденным детищем смешанного брака — компьютера и метронома. Он свидетельствовал о бесплодии целого десятилетия.

Королевой диско была **Donna Summer**, которая симулировала оргазмы под пульсирование электроники. Она тяжело дышала, и в воображении возникал перегревшийся компьютер. Она была похожа на изношенного робота — стерильного, лишённого сексуальности, искусственного. Ее музыка волновала кровь примерно так же, как движение внутри часов на кварцевом кристалле.

Rolling Stone в юбилейном номере, посвященном десятилетию журнала, очень точно подвел итог значимости (или отсутствия таковой) диско. Говоря о роке 70-х, Джон Ландау писал: «В 60-е годы считалось, что если в музыке нет чувства (feeling), она ничего не стоит и не имеет шансов на успех. Сегодня ведущим стилем является disco (плоская катушка). В 60-е же ведущим стилем был soul (душа), и лучшей похвалой для артиста было сказать, что в его музыке есть душа».

Это «бездушие» заразило, к сожалению, и другие стили. Например, крупнейшей поп-группой того периода была **ABBA**. Все в них отдавало дизайном. Даже само название ансамбля — это акроним их первых имен (Agnetha, Bjorn, Benny, Anni-Fred). Они конструировали модульную музыку, предназначенную для загрузки в контейнеры и отправки на экспорт.

Возьмите **поп-бит**, под который можно потрястись, двух сексапильных девушек и двух представительных юношей, возьмите несколько простых, лучше односложных слов (разумеется, английских — поскольку, несмотря на то, что сами авторы скандинавы, английский язык, будучи lingua franca рока, принимается на любом рынке), проведите торговые операции в разных концах света, заключив в каждой стране особый контракт на самых выгодных условиях (в отличие от обычной практики, когда контракт заключается с одной «мультинациональной» корпорацией для всего мира), а затем спокойно сидите в своем корпоративном офисе и становитесь очень, очень богатыми.

ABBA так и сделали. Они навели справки, какого рода товар пользуется наибольшим спросом на рынке поппа, и нажили на этом капитал. Но возмутительно не это — слишком уж многих артистов облапошили хитрые дельцы и продюсеры, так что нельзя обвинять

проницательного певца или сочинителя, желающего получить как можно больше за свои труды. Возмутительнее всего было то, с какой наглой, бесчувственной, машинной точностью была проведена вся эта операция — по-скандинавски чисто, холодно, бесстрастно, с тщательным учетом функционально-стоимостных показателей. Для тепла, для юмора, для ошибок здесь просто не оставалось места. Это была рок-бюрократия высшего типа, поп-государство глобального благосостояния. Под зонтиком АВВА умещалось все: пластинки Аббы, концерты Аббы, книги про Аббу, фильмы Аббы, рубашки Аббы, официально одобренные фотографии Аббы, заявления Аббы (в которых ни о чем не заявлялось), улыбки Аббы (которые демонстрировали зубы Аббы, разумеется, идеальные — и ничего больше). Росло подозрение, что АВВА — это автоматы-андроиды (роботы), сконструированные технологическим гением. Когда они появлялись на ТВ для рекламы своих очередных записей (один альбом и три сингла в год — и ни в коем случае не больше, не меньше) в тщательно отрежиссированных кинороликах, зритель не мог не заметить, что у этих глаз — стеклянный взгляд, что движения механические, улыбки искусственные, а кожа сияет нездоровым синтетическим блеском.

АВВА стремилась завоевать весь мир и преуспела в этом. То были рок-империалисты. После «Waterloo» (эта скучная и глупая песня в 1974 вышла победительницей в ТВ-конкурсе «Евровидение», помпезном спектакле, который смотрят почти в каждом доме, и одним махом принесла им европейскую известность) хиты штамповались один за другим и распространялись по всему «цивилизованному миру». Это были приятные, бесстрастные, простые песни, похожие как две капли воды: «S.O.S.» немногим отличалась от «Mama Mia», которая, в свою очередь, почти ничем не отличалась от

«Knowing Me, Knowing You». Самой милой их песней была, пожалуй, «Dancing Queen», а самой толковой, конечно, «Money Money».

Я понимаю, что мое мнение многим покажется излишне пристрастным. В конце концов, и ABBA и Донна Саммер действительно пользовались невероятной популярностью: говорят, что к 1978 году ABBA продала 50 млн дисков. «Для баланса» предлагаю вам мнение Дерека Джуэлла из лондонской Sunday Times. Он считает, что их музыка «неплоха, она веселая, доступная, сексуальная в разумных пределах, прекрасно сконструированная для среднепутевого рынка. Однако, ее долларовый урожай находится в дикой диспропорции к ее музыкальным достоинствам». Мнение мистера Джуэлла, кажется, умереннее моего. Баланс — это все!

Reggae - ветер «травы» с Ямайки

АВВА и диско шли рука об руку. Казалось, в роке не осталось больше хорошей музыки. К счастью, это было не так. Слава Богу, существовал один жанр черной музыки, в котором были и жизнь, и кровь, и похоть, и слезы, и пот, и шум. Эта музыка рыдала, изрыгала проклятия, издавала крики радости. Она называлась **reggae** и была и вправду очень интересной. Как выразился один из ее представителей, рэггей — это «как блюз, тематическая музыка, рассказывающая о том, что сейчас происходит. Она может быть политической, нейтральной или иронически-насмешливой» (Барри Форд в лондонской Guardian).

Рэггей родился из элементов музыки аборигенов острова Ямайка. Его завезли эмигранты из Вест-Индии, переселяясь на Британские острова. У них были свои общины — фактически гетто, прежде всего культурные гетто. Молодые черные ребята составляли самый бесправный слой британского общества: среди них было больше всего безработных, у них были худшие жилищные условия, их третировала полиция. Чтобы иметь какой-то способ самовыражения, сохранить индивидуальность, им нужна была своя музыка, свои звезды, свой имидж. Музыкой стал рэггей, звездами — **Боб Марли** и его группа **Wailers, Toots и Maytals**, а имидж складывался из специальной прически, тесных шерстяных шапочек и философии растафари. Здесь не место излагать сущность религии растафари, да я и не знаю толком, что это за штука. В общих чертах это выглядит так: растафари поклоняются ныне покойному императору Эфиопии (или Абиссинии) Haile Selassie, который до коронации носил титул раса и именовался

рас Тафари. Они считают его божеством, а Эфиопию — своей духовной и фактической родиной. Считают себя заблудшим племенем, вроде израильтян, и мечтают вернуться на землю обетованную. У растафари свой диалект, своя философия и очень сильные религиозные верования. Одно из таких верований предполагает частое употребление «de`erb», то есть «травки» (что поставило их вне закона и еще больше усилило их чувство исключительности).

Музыка рэггей впервые вышла из подполья благодаря фильму «The Harder They Come» («Чем суровей они с нами обращаются») с участием певца Jimmy Cliff'a (Клифф был известен и раньше: он имел хиты «Wonderful World», «Beautiful People» и «Wild World» — последняя взята из альбома Кэта Стивенса «TEA FOR THE JILLERMAN», — но ничего общего с рэггеем эти песни не имели). В фильме изображались жестокие нравы преступного мира Ямайки и его связи с музыкальным бизнесом. Фильм привлек внимание молодых белых ребят, также чувствовавших себя угнетаемыми, третируемыми, как и черные, также не имеющими будущего. Эти ребята тоже придумали себе имидж — обрили себе головы под ноль, назвали себя **Skinheads** (буквально: кожаные головы) и признали рэггей своей музыкой, как позднее и их культурные наследники ска-панки.

Первой крупной звездой рэггей был **Bob Marley** (он до сих пор остается единственной интернациональной звездой, даже суперзвездой рэггей). Первый серьезный успех ему принес альбом «CATCH A FIRE» («Схвати огонь»). Но путь к славе за пределами родного острова протекал отнюдь не гладко. Дело в том, что белые не могли понять ни слова из того, что он пел в своих песнях или говорил в интервью. К тому же, их слух еще

не привык к ритмам рэггей. Но, рано или поздно, успех к нему был должен прийти: во-первых, Марли был великолепным, творчески одаренным музыкантом (многие называли его «черным Бобом Диланом»), а во-вторых, это был сверхактивный эксгибиционист, откровенно сексуальный возбудитель (черный Мик Джаггер?). Его имидж (особенно пристрастие к гашишу, любовь к сексуальным похождениям и безумное увлечение футболом) шел бок о бок с музыкой, они поддерживали друг друга. Он занял воинственную позицию по отношению к властям, что было шагом весьма рискованным (политика и насилие связаны на Ямайке воедино) и едва не кончилось трагически: на его дом был совершен налет, он и члены его семьи получили пулевые ранения. Эти события нашли отражение в одной из песен, ставшей маленькой классикой и большим хитом — «I Shot The Sheriff» («Я Застрелил Шерифа») — она стала хитом и для Эрика Клэптона. Также тепло была принята и другая песня — красивая, чувственная, страдальческая «No Woman No Cry» («Нет Женщин - Нет Слез»). В 1977-78 он оправдал все надежды критиков и продюсеров, сделав отличный альбом «EXODUS» («Исход»).

К концу десятилетия музыка Марли получила широкое признание. Заинтригованные ритмами рэггей и ее туземной невозделанностью, многие видные звезды рока решили обследовать Ямайку (тем более, что для молодых богачей это райское местечко для отдыха) и проникнуться тамошней музыкой. Роллинг Стоунз, Кэт Стивенс, Пол Саймон, Пол Маккартни — все отправились туда, чтоб насытиться звуком рэггей и записываться в местных студиях. Потом они торговали своим рэггей-роком с разной степенью успеха.

Рэггей продвинулся и в западном направлении от Ямайки — в Америку. Он был необходим здешней

черной музыке, нуждавшейся в притоке свежей крови — иначе она погибла бы среди улыбчивых, прилизанных, прошедших курс хореографии марионеток, одетых в безвкусные, сверкающие блестками униформы, произносящих глупые слова под избитые, вялые ритмы. Конечно, таким артистам, как Стиви Уандер, вырождение не грозило и ему незачем было хвататься за рэггей, как утопающий за соломинку. (Это не значит, что он оставался в стороне. Нет, он тоже обратился к рэггей, но трактовал этот стиль по-своему.) А остальные? Их дела обстояли худо. Большинство черных артистов 70-х, казалось, забыли, что есть такая музыка **блюз — крик боли, отчаяния и разочарования**. Они забыли, что блюз — это колыбель всей черной и почти всей белой популярной музыки. Они предпочли путь полегче и забрели так далеко, что растеряли все самое ценное в музыке — ее непосредственность, искренность, страстность, зажигаемость.

Рэггей и Марли вернули эти качества поп-музыке — как черной, так и белой. Ее притягательная сила заключалась, вероятно, в ее причудливом слэнге и добродушном юморе. Многие брались за эту музыку, пытались переработать ее, но она оказалась удивительно стойкой к примесям.

Благодаря рэггей, черная музыка еще имела толику адреналина в крови. А как обстояло дело с белым роком?

Led Zeppelin — зазнавшиеся «Боги»

Самой популярной группой первой половины 70-х годов были, несомненно, **Led Zeppelin (Свинцовый Дирижабль)**. Robert Plant, Jimmy Page, John Paul Jones и John Bonham делали самый громкий, самый тяжелый рок из всех слышанных нами ранее. Это был рок «на изнурение». Led Zep был музыкальным juggernaut (безжалостной, неумолимой силой), армагеддоновой машиной, приводимой в действие самым мощным ритмическим драйвом из всех, что когда-либо обрушивались на невинную публику. Зритель, впервые попавший на концерт Лед Зеппелин, чувствовал себя как римский воин, столкнувшийся лицом к лицу с бронированными слонами Ганнибала — он понимал, что надо, пока не поздно, бежать сломя голову от этих чудовищ, но не находил в себе сил и стоял, остолбенев от этого невероятного зрелища, рискуя быть раздавленным всмятку.

Лед Зеппелин была единственной по-настоящему преуспевшей супергруппой. По коммерческому успеху, популярности и «физически опустошающему воздействию» она превзошла всех.

Этот апокалипсический рок возник из руин Yardbirds. Джимми Пейдж был одним из виртуознейших гитаристов 70-х годов, а в 60-е он был легендарным студийным музыкантом. Другим человеком-легендой в этой прибыльной, но неизвестной широкой публике области являлся Джон Поль Джонс — басист-новатор, поднявший роль басиста в поп-группе до невиданных ранее высот. Вокалист Роберт Плант и барабанщик

Джон Бонэм были менее известны, но имели хорошую репутацию.

Группа начала свое существование как New Yardbirds, выступала какое-то время под этим названием, потом они сменили его на Led Zeppelin, но особых достижений в Англии все равно не имели. Тогда, как и многие другие до и после них, они обратили взоры к Америке и заметили брешь в тамошнем поп-рынке — отсутствие тяжелого гитарного ансамбля с мощной басово-ударной группой, ансамбля с большим запалом и с собственным лицом. На его востребованность указывал успех Рода Стюарта и Джеффа Бека, но Бек не смог реализовать свои потенции, и когда его группа попала в глухой цейтнот, Led Zep оказались тут как тут. Мощным рывком они ворвались на рок-сцену с альбомами «LED ZEPPELIN» и «LED ZEPPELIN II», определившими их стиль и утвердившими их в звании пионеров тяжелого рока. (К сожалению, эти диски породили целый сонм подражательных групп, кои, не обладая талантами Лед Зеппелин, заменяли мастерство грохотом.)

Led Zeppelin стали чем-то гораздо большим, чем просто рок-группа, и чем-то немножечко меньшим, чем крупная мировая держава. За год они зарабатывали больше, чем иные африканские страны. Число зрителей, посетивших их концерты, не поддавалось никакому подсчету. Все это было чрезмерно, нелепо и где-то даже противно. Хорошая рок-группа превратилась во властную силу. За короткое время они сделались суперзвездами, гиперзвездами, мегазвездами. Куда там до них царям и королям! — они уже были полубогами. А ведь ничего особенного они не совершили — они просто играли на своих инструментах.

Разрушающая плоть музыка Лед Зеппелин шла бок о бок с дурацкой философией — бесформенным и

поверхностным квазимистицизмом, претенциозность которого была проклятием конца 60-х. Музыка, однако, продолжала греметь. Они издали еще два альбома, названные по имени группы и различавшиеся по номерам — III и IV. Затем, в 1975, появился «PHYSICAL GRAFFITI» — совсем уже глупый альбом. Говорят, что когда он вышел, за один час раскупалось 500 экземпляров!

Не хватало лишь кинофильма. И они его сделали — про себя, про свои фантазии и вообще про все, что они пожелали туда засунуть, потому что теперь уже никто не мог им перечить — так велики они были. Фильм (и альбом) назывался «The Song Remains The Same» («Песня остается прежней»), он никому не понравился, но альбом, ясное дело, стал платиновым.

Лед Зеппелин добились славы, популярности, больших денег и всемирного признания. Но что, в конце концов, это дало им и нам? К концу 70-х от этой помпезности всех начало подташнивать. Те, кто сотворил из Led Zep супергероев, теперь сами ополчились против них. Все чаще рассказывали об их высокомерном поведении. Они теряли свой сияющий ореол и стремительно превращались в объекты презрения. Что ж тут удивительного? Они не боги. Если спуститься с облаков на грешную землю, то Лед Зеппелин — это всего лишь четверка музыкантов, во многом способствовавшая дефициту винила и делавшая музыку, о которой, возможно, им будет приятно вспомнить спустя много лет. А некоторые, быть может, вспомнят два возбуждающих часа, проведенных в огромном зале, когда уши глохли от невообразимого шума.

Для рока 70-х Лед Зеппелин сделали две вещи: они пробили дорогу для множества хэви-бэндов и

подготовили почву для реакции на преувеличенный и чаще всего незаслуженный статус этих ансамблей.

В фарватере Лед Зеппелин шли такие разные и в то же время похожие группы, как **Yes, ELP, Deep Purple, Status Quo, Thin Lizzy** и т.п. В основе музыки всех этих «тяжелометаллических» групп лежал резкий, грохочущий, всепроникающий гитарный рифф. Конечно, одни команды были полегче, другие потяжелей, одни тяготели к усложненным, порой даже симфоническим формам, другие просто бесились на сцене и веселили толпу. Но все они принимали себя всерьез, все они богатели, все имели свой круг фанов. Почти все они переоценивали себя. Никто из них не мог сказать, в чем суть рок-н-ролла — первозданного рок-н-ролла, — и что такое дух рок-н-ролла. Их рок-принципы не имели ничего общего с публикой. Между ними и зрителями возникла широкая пропасть, но они не предпринимали ничего, чтоб хоть немного ее сузить. Они не замечали зловещих предзнаменований. Окруженные льстецами и угодниками, изолированные от реального мира мишурой славы, погруженные в самолюбование, они не понимали, что конец их царствования уже близок. Они не слышали, как рабы уже изрыгают проклятия на своих господ, недовольные их привилегиями.

Punk-Rock — вызов общественной морали

Молодежь из бедных семей и безработные с отвращением взирали на роскошную жизнь сильных суперзвезд и супергрупп типа Led Zeppelin. Рок-н-ролл возник как эхо уличного шума. 2 минуты бурной, грубой энергии — вот чем был рок-н-ролл. Тот самый рок-н-ролл, что вдохновил Битлз и Стоунз. Тот рок-н-ролл, который был боевой пружиной раннего Мотауна. К концу 70-х от него ничего не осталось, только рэггей был музыкой непривилегированных. Основная масса музыки, поставлявшейся на рынок, не имела никакого содержания. Никто из поп-звезд не мог повторить слова, сказанные много лет назад Питом Тауншендом: «Я говорю о моем поколении». У музыки 70-х не было ничего общего с жизнью 14-летнего подростка в Лондоне, Манчестере, Нью-Йорке или Лос-Анжелесе — подростка, который ненавидел школу и не ладил с родителями, подростка, который, окончив школу, не сможет найти работу и, следовательно, не будет иметь денег, подростка, у которого нет шансов влиться в то общество изобилия, какое ему навязывалось средствами массовой информации.

У такого подростка не было никаких точек соприкосновения с Элтоном Джоном или с Yes, со Стюартом или с Led Zeppelin. Он жил в другом мире и не мог отождествлять себя с ними. Оркестры из 60 музыкантов, квадрофонический звук, 24-дорожечные магнитофоны и прочие технические примочки студий звукозаписи — все это было слишком далеко от него. Для него рок-н-ролл никак не отождествлялся с заумью, не выражавшей никаких духовных истин, не вязался с

12-минутными гитарными соло, зафрахтованными авиалайнерами, десертными ложечками из чистого серебра, с лимузинами, управлявшимися шоферами-телохранителями.

Рок покинул уличных ребяташек в их крупноблочных квартирах, в стерильных классных комнатах с измученными и неинтересными учителями, на бесперспективных работах и в очередях за пособиями по безработице. В роке 70-х не слышно было шума их городов. Он не только не отражал их жизнь, но и не помогал им уйти от него. Молодой человек по имени **John Lydon** — сердитый, как и все, и даже более сердитый, чем большинство его сверстников, — замечательно выразил это в следующих словах: «Рок-н-ролл должен быть веселым. Он должен приносить радость. Важно не то, что о тебе пишут критики, и не то, что ты потратил сто гребанных лет и разучил миллион гитарных аккордов. Важен сам дух. Важно то, что о чем ты говоришь». Эти слова следует выгравировать на сердце каждого рок-музыканта. А над дверью каждой студии звукозаписи и над служебным входом в каждый концертный зал нужно повесить девиз: «Оставь гонор всяк, сюда входящий».

Джон Лайдон был подходящим человеком на роль трибуна, представляющего интересы панков. Он более известен под своей боевой кличкой **Johnny Rotten (Гнилой)**.

Роттен и панки его поколения начисто отвергли все, на чем стоял рок 70-х годов. Paul Weller, вокалист и гитарист группы Jam, так сформулировал часть философии т.н. новой волны рок-исполнителей: «Люди, пришедшие послушать тебя, должны быть рядом. Ты должен быть доступен для них. Мы стремимся уйти от

этих идиотских больших залов, где собираются по 1500 человек».

Вы помните, что много лет назад скиффл доказал: музыку может делать каждый и практически на чем угодно. Ныне история повторялась — только, разумеется, на ином уровне. Тонны аппаратуры, стоящей многие тысячи фунтов, «дорожный» персонал из 12 человек, миллионные затраты на студийное время и студийную технику — все это бесило панков, и они создали свой мир рока — рока, отражающего их жизнь, потому что, как говорил Gene October, певец Chelsea, «рок начинался со старой, грязной спортплощадки во дворе трущобы».

Они поняли: чтобы создать рок-группу, не нужно иметь тысячи фунтов, не надо заключать контракт с гигантской корпорацией. Великим музыкантом тоже быть не обязательно. Требуются лишь самые необходимые инструменты (пусть изношенные), небольшая усилительная система, масса энергии и хотя бы немного слушателей.

Со слушателями проблемы не было. Разлагавшиеся центры огромных городских агломераций западного мира кишмя кишели панками. Собери их в одном месте — будь то CBGBs в Нью-Йорке или Roxу в Лондоне, — настрой свою второсортную аппаратуру — и играй. О да, естественно, перед этим стоит немножко хлебнуть для храбрости. Правда, Роттену и этого не требовалось. Прежде он и не подозревал о том, что умеет петь, не играл ни на каком инструменте, но это его не пугало. «Не понимаю, отчего люди так трясутся на сцене, — говорил он. — Это ведь так просто. И вовсе не нужно напиваться или обкуриваться, просто выходи и пой».

В общем, панки так и делали. Никто не предлагал им больших залов, помещений для репетиций, контрактов или рекламы. Они репетировали и

выступали где придется: одно время они любили собираться в туннелях лондонского метро. Их вполне удовлетворяли пабы и маленькие клубы. Свои песни они сочиняли сами. Хотя никакого музыкального образования, конечно, не получили.

Все у них было резким и кратким. Никаких длинных гитарных соло: вся их программа, весь репертуар звучал недолго, не дольше, чем иные песни тяжелых рокеров! Steve Jones из группы Sex Pistols (Секс-пистолеты) однажды выдал на этот счет коронную фразу: «Я не умею играть соло, потому что я их ненавижу». Не столь логично, но сколь выразительно!

В Лондоне и Нью-Йорке давно уже существовало сильное подводное течение — ощущалась потребность отбросить дешевые эффекты и трескотню современного рока и вернуться к «корням». Такие американские исполнители, как **New York Dolls (Нью-Йоркские Куколки), Iggy Pop, Lou Reed, Patti Smith** и **Bruce Springsteen** в начале и в середине 70-х расчищали дорогу панкам. Их радикальные альтернативы среднепутевому року затронули сердца многих зрителей. В Англии в те же годы успешно работали новые бешеные рок-бэнды: **Dr. Feelgood, the Kursaal Flyers, Eddie and the Hot Rods**. Все они игнорировали обычные пути к вершинам рок-славы. Свою дорогу они торили сами своим упорным трудом и не идя ни на какие компромиссы. Публика их давно приняла. В конце концов слепые (или глухие) критики тоже были вынуждены признать их.

За ними явились настоящие панки — **Sex Pistols, Buzzcocks, Damned** в Англии, **Heartbreakers, Ramones, Television** в Штатах. Тон задавали **Sex Pistols**. Они стали для 70-х годов тем же, чем были для 60-х Роллинг Стоунз. Они расцвели на возмущении и

лицемерном шоке масс-медиа, культивировали непопулярность, делали все, чтобы представить себя в наихудшем свете. За один год они шагнули из мрака неизвестности к всемирной славе — всего с одним альбомом и четырьмя синглами. Их приглашали на ТВ — они матерились с экрана, а потом строили свой имидж на дурной славе. Когда их дебютный сингл «Anarchy In The UK» («Анархия В Соединенном Королевстве»), записанный на EMI, неожиданно сразу попал в Top 30, их пригласили в ТВ-программу новостей. Там они обматерили ведущего (он сам их спровоцировал), после чего фирма EMI расторгла с ними контракт. Их подобрала другая фирма — A&M, — но тут же с отвращением вышвырнула. Еще одна компания, Virgin, взяла Пистолетов к себе и издала их песню «God Save The Queen» («Боже, Храни Королеву»). Последовал вполне объяснимый взрыв возмущения: название песни совпадало с английским гимном, да и выпустили ее в самый неподходящий момент, когда вся Англия пребывала в националистическом и монархическом ударе накануне празднования серебряного юбилея королевы Елизаветы. Пистолеты пошатнулись, но заковыляли дальше.

Джонни Роттен стал самым презираемым молодым человеком в Англии. Их везде запрещали, отказывались предоставить помещения для выступлений, а они, тем не менее, продавали синглы сотнями тысяч — и это несмотря на то, что мало кто видел их живьем и мало кто слышал их музыку — потому что радиостанции бойкотировали почти все их записи, а хозяева магазинов отказывались торговать их пластинками!

Их ненавидели все и, кажется, они сами ненавидели друг друга. Но в музыке их и в самом Джонни Роттене что-то было. Роттен обладал настоящим магнетизмом. Когда он выплевывал слова «God Save The Queen» или

«Vacant», в его исполнении было столько освежающей энергии, драйва и вулканического динамизма, что это не могло не заводиться слушателя.

Pistols и другие группы панк-рока заражали своей буйной энергией. Посмотреть и послушать **the Buzzcocks, the Clash, the Damned, the Jam, the Stranglers** значило вновь пережить то возбуждение, которое вы испытывали на концертах **the Stones, the Who, the Pretty Things** или **Them** в 60-е годы. Точно так же послушать американские группы новой волны **the Blondie, the Ramones, Mink DeVille, the Television** или **Jonathan'a Richmond'a** (который вернул року чудесное чувство юмора) значило прочувствовать, что рок все-таки в состоянии предложить что-то новое, живое, бодрое и возбуждающее.

При всей своей маниакальной депрессии, при всей уродливости и несмотря на склонности к запугиванию и шокированию, панки все-таки были настоящими, в них была жизнь. У них было что сказать, даже если это был просто двухминутный шум на сексуальную тему. Истощенному року делали переливание крови, и пациент приходил в себя. Невзирая на утраты и жертвы последнего десятилетия, рок выжил. И да будет он жить вечно! Привет тебе, рок-н-ролл! Nail, hail rock & roll!!!

БИБЛИОГРАФИЯ:

Ниже приведен перечень источников, использованных для написания данной работы. Также было использовано множество газетных и журнальных статей. Разумеется, постоянно приходилось обращаться к таким источникам, как NME (чьи чарты популярности были использованы), Melody Maker и Rolling Stone.

- After The Ball Ian Whitcomb; Allen Jane 1973.
- All You Need Is Love Tony Palmer; Weidenfeld and Nicholson 1977.
- AWopBopaLooBopAlopBamBoom Nick Cohn; Paladin 1970.
- The Book Of Golden Discs Comp. by Joseph Murrells; Barrie and Jenkins 1974.
- Buddy Holly: His Life And Music John Goldrosen; Charisma 1975.
- Celluloid Rock Philip Jenkinson and Alan Warner; Lorrimer 1974.
- Concert Guide Dr. Gerhart von Westerman; Sphere 1968.
- Elvis Jerry Hopkins; Abacus 1974.
- Elvis Dick Tatham; Chartwell 1976.
- Encyclopedia of Pop, Rock And Soul Irvin Stambler; St Martin`s Press 1974.
- Encyclopedia of Rock: Vol I: The Age Of Rock And Roll Ed by Phil Hardy and Dave Laing; Panther 1976.
- The Illustrated NME Encyclopedia Of Rock Comp by Nick Logan and Bob Woffinden; Hamlyn 1976.
- Lillian Roxon`s Rock Encyclopedia L.Roxon; Grosset and Dunlap 1971.

- NME Book Of Rock 2 Ed by Nick Logan and Bob Woffinden; Star Book 1977.
- Paul McCartney In His Own Words Paul Gambaccini; Omnibus Press 1976.
- The Poetry Of Rock Richard Goldstein; Bantam 1969.
- Rock File Vol 1 Ed by Charlie Gillett; NEL 1972.
- Rock File Vol 4 Ed by Charlie Gillett and Simon Frith; Panther 1976.
- Rock`n`Roll Chris May; Socion.
- The Sound Of The City Charlie Gillett; Sphere 1971.
- The Story Of Pop Ed by Jeremy Pascall; Phoebus 1976.
- The Story Of Rock Carl Belz; Harper Colophon 1969.
- Those Oldies But Goodies: A Guide To 50s Record Collecting Steve Propes; Collier Macmillan 1973.
- 20 Years Of British Record Charts 1955-75 Ed by Tony Jasper; Queen Anne Press 1975.
- The Coasters Bill Millar; Star Book 1975.
- The Drifters Bill Millar; Studio Vista 1971.
- Encyclopedia Of Rock: Vol 2: From Liverpool to San Francisco Ed by Phil Hardy and Dave Laing; Panther 1976.
- Making Tracks: The History Of Atlantic Records Charlie Gillett; Panther 1975.
- Owing Up George Melly; Weidenfeld and Nicholson 1972.
- Rock File Vol 3 Ed by Charlie Gillett and Simon Frith; Panther 1975.
- The Sound Of Philadelphia Tony Cummings; Methuen 1975.