Эта *книга с любовью посвящается моей «команде» — Дереку Хеффернэну, Джону Трейси, Симону Джеффрису, Крису Рэнделлу, Пирсу Мортимеру и Дженни Бенвелл, которые помогли вне­сти мой небольшой вклад в эту исто­рию.*

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

Я всегда считал, что единственное, чему мож­но научиться в области популярной и рок-музы­ки, это игре на инструменте и технике записи. Но когда я начал писать эту книгу, то обнаружил, что тонкая настройка слуха к бесконечному раз­нообразию даже знакомых песен увеличивает на­слаждение музыкой, и обнаруживается бесчис­ленное количество нюансов, которые я ранее не замечал. Ощущение было такое, словно я слы­шал записи, давно ставшие классическими, впер­вые.

Не важно, в какой степени вы знакомы с попу­лярной музыкой: совсем ее не знаете или можете похвастать фонотекой, конкурирующей с Би-би-си, я надеюсь, что эта книга проведет вас сквозь путаницу терминологии, познакомит с компакт-дисками, наводнившими полки магазинов, и вы тоже получите удовольствие от новых открытий или с радостью оживите прежние.

Конечно, небольшой объем книги не позволяет всесторонне охватить все многообразие *рока\** и популярной, или, как ее часто называют, поп-му­зыки. Например, в начале 50-х в послевоенной популярной музыке насчитывалось около 1000 ведущих исполнителей и десятки тысяч художе­ственно и исторически значимых записей, описа­ние которых заняло бы несколько томов, если бы я отвел им то место, которое они заслуживают. Но мне пришлось выделить лишь основные на­правления и описать значительные события неко­торых десятилетий. Расставив декорации, если можно так выразиться, я ограничил себя краткой биографией исполнителей, оказавших существен­ное влияние на развитие музыки (отдавая им пред­почтение перед теми, кто добился большего ком­мерческого успеха), и рассмотрением набора клас­сических *альбомов,* получивших высокую оценку в истории рока и поп-музыки.

Я постарался свести к минимуму биографичес­кие детали, а вместо этого, насколько позволял объем книги, сосредоточился на передаче впечат­ления от музыкальной индивидуальности испол­нителей. Некоторые из классических альбомов помогают рассказать о тех исполнителях, чья ка­рьера была довольно беспорядочной, но все же сохранилась в записях и может быть представлена хотя бы одним альбомом. Должен сказать, что записи, рекомендуемые в конце каждой главы, са­мые лучшие. Если вы любите музыку, о которой я пишу, можете, не раздумывая, покупать все из перечисленных мной альбомов!

\* Курсивом отмечены слова, которые даны в словаре в конце книги. - *Здесь и далее прим. ред.*

Несмотря на сомнения, я все же включил в эту книгу «фонотеку», в которой анализирую самые выдающиеся звукозаписи. Это поможет вам глуб­же прочувствовать музыку, и вы будете слушать, например, «Ballroom Blitz» группы The Sweet со­вершенно по-другому.

Наконец, я не приношу извинений за свой «журналистский» стиль. Двадцать лет зарабаты­вая на жизнь трудом обозревателя британской му­зыкальной прессы, я нахожу, что наиболее эффек­тивный способ передавать почти неопределяемое качество поп-музыки заключается в том, чтобы убрать клише и описывать самую суть. Или, как красноречиво сказал Литтл Ричард[[1]](#footnote-1): «Авоп-боп-алу-боп алоп-бам-бум!»

Приятного прослушивания.

**Глава 1**

**КОРНИ РОКА-50**-е **ГОДЫ**

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ**

Существует всеобщее заблуждение, которое можно уже назвать мифом XX века, что рок-музы­ка родилась в 1955 году: именно тогда хит Билла Хейли «Rock Around The Clock» («Рок круглосу­точно»)[[2]](#footnote-2) разошелся по городам и весям многомил­лионными тиражами. Действительно, Хейли, певец стиля *кантри,* помог популяризации *рок-н-ролла,* но впоследствии его музыка стала легковесной, утра­тила былую остроту, так что сейчас его записи имеют только историческую ценность. Хейли был представителем среднего поколения, то есть уже не так молод, когда сотворил свой шедевр, и стал пер­вым, кого признали как изобретателя своего звука и стиля, заимствованных у негритянского *ритм-энд-блюза (R&B),* который не пускали на американ­ское радио и телевидение из-за расовых предрас­судков. Те, кто следовали в кильватере Хейли, — Элвис Пресли, Эдди Кокрэн, Литтл Ричард, Чак Берри и другие настоящие пионеры поп-музыки — были не намного старше своих юных поклонников и обладали подлинным чувством музыки.

И все же корни рок- и поп-музыки следует ис­кать в глубине времен, задолго до Хейли, даже задолго до прототипов «расовых», то есть запре­щенных по расовому признаку, записей черных американских исполнителей R&B 40-х годов, за­долго до *хиллибилли* и буги[[3]](#footnote-3), до западных песен в стиле свинг[[4]](#footnote-4), исполненных белыми музыкантами стиля кантри 30-х, которые впоследствии и пере­рабатывал Хейли.

Корни рок- и поп-музыки следует искать в кон­це XIX столетия, в плодородной почве южных штатов Америки. Она появилась благодаря уси­лиям европейских поселенцев и африканских ра­бов. Предтечей *блюза* считаются духовные негри­тянские гимны с синкопированным ритмом, спи­ричуэле[[5]](#footnote-5), «трудовые песни» с запевалой и хором и холлеры, имевшие характерную схему вопрос-ответ, распеваемые рабами во время работы на плантациях. К началу 20-х негритянские спиричу­эле и так называемые гимны rocking and reeling, исполняемые темнокожими прихожанами церкви святого Роллера, были оплодотворены традици­онными народными балладами белых, и зазвуча­ли первые раскаты новой афро-американской му­зыки. Ее свежие, новые краски сияют в сладостно-горькой красоте блюза.

**РОБЕРТ ДЖОНСОН (1911-1938)**

Блюз называли дьявольской музыкой, и по весьма веской причине. Согласно легенде, бытую­щей среди черного населения дельты Миссисипи, исполнитель, страстно желающий войти в касту гениев, обессмертивших свое имя музыкой, дол­жен явиться в полночь на перекресток шоссе № 8 и № 16 и предложить свою гитару Легбе, большо­му черному человеку, более известному как дья­вол. Если Легба почувствует, что у музыканта есть проблески таланта, он настроит для него ги­тару и вдохнет в нее мучительный дух блюза, ко­торый будет охватывать молодого гитариста каж­дый раз, как только он коснется струн. Конечно, за такой дар существовала цена, и она была обыч­ной данью за сверхъестественный талант — бес­смертная душа музыканта.

Одна из самых ранних и вечно живых легенд в краткой, но бурной истории рока гласит, что Ро­берт Джонсон, странствующий король певцов блюза дельты, заключил договор, с дьяволом именно таким способом. Именно от дьявола дух и талант Джонсона, вдохновивший его на создание первых, ярких, не похожих на другие мелодий по­пулярной музыки Запада.

Не важно, правда это или вымысел, важно дру­гое: чудесным образом менее чем за год Джонсон превратился из неуклюжего молодого человека без явного таланта в мастера блюза, разодетого в пух и прах и творившего в полном согласии со своей музой. Еще за девять месяцев до этого он умолял Сона Хауза, известного блюзмена, позво­лить ему спеть в перерыве между концертными отделениями, и когда он выходил на сцену, над ним смеялись.

Сам Джонсон не сделал ничего, чтобы развеять слухи о своей сделке с дьяволом, которые упорно следовали за ним вплоть до его ранней смерти в возрасте 27 лет, наступившей, предположительно, от виски, отравленного ревнивцем. Мало того, он поддерживал и приукрашивал эту историю, созда­вая произведения, которые стали основой репер­туара рока — «Ме And The Devil» («Я и дьявол»), «Hellhound On My Trail» («Меня преследует дья­вольский пес»), «Up Jumped The Devil» («Дьявол подскочил») и «Crossroad» («Перекресток»). Эти произведения повлияли на целое поколение блюз-менов, включая современников Джонсона, Хау-лин' Вулфа[[6]](#footnote-6) и Мадди Уотерса, не говоря уже об Элморе Джеймсе, который всю свою карьеру по­строил на разных вариациях песни Джонсона «Dust My Вгоот» («Готовлюсь к переезду»). Позже те же песни вдохновили первых героев гитарного рока, а именно: Эрика Клэптона, Джими Хендрик-са, Кита Ричардса и Джимми Пейджа, которые не только записывали песни Джонсона, считая их ве­личайшими произведениями, но также заимство­вали из них риффы[[7]](#footnote-7), чтобы создавать собствен­ные песни, которые в свою очередь вдохновляли последующие поколения звезд гитары.

Но не только 29 песен, которые Джонсон сумел записать в последний год своей жизни, отличали его от других певцов эры блюза. Образцом для поколений таких же мятежных молодых душ ста­ла его трагически короткая жизнь, и эти ребята последовали за ним на тот безлюдный перекрес­ток полуночного шоссе в поисках славы.

**БЛЮЗ**

Конечно, блюз был не единственным ингреди­ентом, подмешанным в отравляющий напиток, названный рок-н-роллом, однако он был самым мощным из них. Производное от негритянской музыкальной культуры, блюз характеризовался жесткой 12-тактовой моделью, построенной на трех аккордах (тоника, субдоминанта и доминан­та) с минорными интервалами и пониженными на полтона третьей и седьмой нотами (называемыми блюзовыми нотами) в гамме для создания мелан­холического настроения[[8]](#footnote-8).

Принимая во внимание этот жесткий формат, величайшие представители блюзовой формы и среди них Хаулин' Вулф, Мадди Уотерс и Джон Ли Хукер все же постоянно выходили за пределы традиционных ограничений, чтобы выразить каж­дый оттенок настроения человека. Сначала блюз развивался в сельской местности южных штатов, отражая в своих стонах тяжелое бремя жизни бед­нейшей части населения — батраков. Но со време­нем, мигрируя, рабочие пришли в большие горо­да, например в Чикаго, и принесли туда свою му­зыку. Здесь блюзмены поняли, что в шумных ба­рах их акустические гитары не слышны. Поэтому они сменили акустические инструменты на элект­рические, которые с 30-х годов были принадлеж­ностью джаз-банда. Это привело к тому, что изме­нились не только их песни, музыка, но и сама жизнь. Теперь они могли забыть о том, что неког­да бесплатно играли на хлопковых плантациях или перед входом в церковь. Они научились нахо­дить выгодные ангажементы, которые давали им возможность модно одеваться и расширять круг общения. Их музыка стала тяжелее, ритмичнее; перед ними раскрылись широкие перспективы для вдохновения, как в хорошем, так и в дурном. С тех пор сознательное отношение к стилю и жела­ние выделиться из толпы (не говоря уж о стремле­нии нравиться женщинам) фактически присуще каждому рок-музыканту. Впоследствии в рок органично влились другие популярные формы послевоенного периода, включая музыку в стиле кантри, исполняемую белыми музыкантами, *гос-пел* черных, баллады *шансонье,* джаз, свинг и ритм-энд-блюз. Затем блюзмены ввели барабаны и бас-гитару для получения непременного заводя­щего ритма, который стал отличать рок от всех других музыкальных форм. Они также использо­вали инструмент, из-за которого за рок-н-ролл не одно поколение молодежи всего земного шара было готово продать свою душу (или по крайней мере молодость), — электрическую гитару.

**ВСЕ ДОРОГИ ВЕДУТ ИЗ МЕМФИСА**

Традиционно принято считать, что рок-н-ролл был создан Сэмом Филлипсом, владельцем ма­ленькой студии звукозаписи «Sun Records» в Мем­фисе, штат Теннеси. И произошло это душным июльским вечером 1954 года, когда Би Би Кинг, Хаулин' Вулф и Айк Тернер записали свой пер­вый блюз. До этого апокалиптического события Тернер и Филлипс считались «исписавшимися», а их карьера — конченой после того, как в 1951 году они вместе записали «Rocket-88» — свинг-блюз с ритмом буги-вуги[[9]](#footnote-9) и хриплым саксофонным соло вокалиста Джеки Бренстона. Эта песня считается прототипом современного рок-н-ролла, с нее на­чалось наваждение музыкой с характерным рит­мом[[10]](#footnote-10), резким соло саксофона и блистательным, ярко выраженным драйвом[[11]](#footnote-11). Но Бренстон был черным, что вынуждало Филлипса лицензировать пленки на черной этикетке фирмы «Chess», рабо­тавшей с цветными музыкантами, продажи кото­рой признавались только специалистами чартов[[12]](#footnote-12) R&B.

Реальным катализатором, акушером этого во­пящего, незаконнорожденного потомства белого хиллибилли и воинственного черного ритм-энд-блюза, которое его создатели окрестили *рокэбил-ли,* был гитарист из Мемфиса Скотти Мур. Имен­но Скотти заставил Сэма Филлипса разыскать телефонный номер многообещающего 19-летнего белого певца, который как-то летом оплатил за­пись пары песен на виниловом диске в честь дня рождения своей матери. Сэм подозревал, что мо­лодой водитель грузовика владеет «черным» зву­ком. Впоследствии Сэм часто хвастался, как он почувствовал, что парень сможет принести мил­лионные доходы, хотя отыскать этого гения он особенно не стремился.

Именно Скотти Мур нашел наконец и прослу­шал угловатого молодого человека, о котором он позже скажет, что тот был «зелен, как тыква». И именно Скотти рекомендовал Сэму записать пар­ня, хотя все, что он спел, Скотти не «прошибло». Бас-гитарист из группы Скотти, Билл Блэк, был единственным, кроме Скотти, музыкантом, кото­рого душным воскресным полднем пригласили на прослушивание молодого исполнителя, и он так­же был не слишком потрясен услышанным. «Ну, это было неплохо, но ничего особенного», — ска­зал Билл, хотя и признал, что «котенок может петь».

**ПОЯВЛЕНИЕ ЭЛВИСА (1935-1977)**

Итак, когда Элвис Пресли, а именно так звали водителя грузовика, Скотта и басист Билл Блэк перешагнули порог маленькой «Sun Studio» на 706-й авеню вечером в понедельник 5 июля 1954 года, не было даже намека на то, чем это закон­чится. Сэм заранее заказал открытую сессию, что­бы Элвис смог акклиматизироваться в студии и немного попеть. Никакого давления, никакого стремления что-то создать. Была по сути репети­ция. Скотта предложил привести и Старлайта 4i Рэнглерса из своей хиллибилли-группы, чтобы поддержать парня, но Сэм решил, что гитары и баса достаточно для его замысла. «Надо только задать немного ритма, — сказал Сэм. — Нет смыс­ла слишком усердствовать».

Двухдорожечный магнитофон работал, просто на всякий случай. Запись всегда можно стереть. Но именно так та уникальная запись и была сделана.

Исполнив сначала пару жалобных баллад в стиле кантри, музыканты не нашли того неулови­мого «чувства», которое искали, и решили сделать паузу.

Девятью месяцами ранее, когда Элвис ждал свою гибкую пластинку, записанную им в подарок на день рождения матери, секретарь Сэма поинтересовалась, что он поет, и Элвис застенчи­во ответил: «Я пою все». Это было действительно так. Его репертуар охватывал диапазон от эстрад­ных песен Дина Мартина, Эдди Фишера и джазо­вых мелодий Билли Экстайна до песен с гладким, проникновенным звуком, которым в совершен­стве владел Клайд Макфаттер. А когда она спро­сила Элвиса, кого из известных певцов напомина­ет его голос, он искренне ответил: «Да вроде бы я сам по себе». Теперь, когда хвастаются исполни­тельской манерой, напоминающей голос Элвиса, не принимают в расчет, что невозможно передать уникальное томление его голоса с отчетливым индивидуальным звуком, который заставлял лю­дей вопить от восторга и слушать, слушать. Му­зыка кантри выявила сельский, южный, ребячес­кий шарм Элвиса, «яблочный пирог мамочки», госпел выдвинул на первый план эмоциональную подоплеку богобоязненного баптиста, в то время как ритм-энд-блюз передавал сексуальность, тле­ющую под застенчивым внешним видом Элвиса. В тот знойный июльский день 1954 года стало ясно, что не существует стиля, способного полно­стью выразить изменчивый коктейль противоре­чий, имя которому — Элвис Аарон Пресли. По крайней мере, он не укладывался в рамки ни одного из известных стилей.

Пока Билл и Скотти попивали колу, а Сэм в пультовой подстраивал аппаратуру, Элвис под настроение начал наигрывать «That's All Right, Мата» («Все в порядке, мама»), малоизвестный блюз столь же малоизвестного блюзмена Артура Крадапа по прозвищу Биг Бой.

Элвис просто дурачился, а Скотти и Билл под­ключились в той же импровизационной манере, желая немного «выспустить пар», прежде чем за­няться серьезной записью. Знали ли они в то вре­мя, что возникло что-то новое, что-то неожидан­ное, радостное и настолько электризующее, что только можно создать при наличии одного голоса и трех инструментов (без барабанов), нечто такое, что едва можно было сдержать? Но что бы то ни было, оно звучало в неустанном неистовом ритме, напоминающем сумасшедший поезд, в колеса ко­торого вселился черт. Позже Скотти, подводя итог обсуждению ранних записей студии «Sun», сказал, что они были «чистым ритмом». «Сэма не волновало, если мы пропускали ноты, мы просто продолжали на одном дыхании и не отступали до конца».

Когда замер последний аккорд, Сэм просунул голову в открытую дверь пультовой и спросил, что они делали. «Мы не знаем», — признался Скотти, несколько обеспокоенный тем, что их «за­секли». «Ладно, повторите, — сказал Сэм взвол­нованно, — попробуйте найти место, откуда на­чать, и сделайте это снова».

**РОКЭБИЛЛИ**

То, что ребята создали в тот день и на последу­ющих встречах, прежде чем Элвис покинул «Sun» и ушел в январе 1956 года в «RCA Records», не имело почти ничего общего с песнями, которые они записывали прежде. Песня «Все в порядке, мама» была обычным 12-тактовым блюзом с мно­жеством разных вариаций на одну тему. Версия Крадапа не имела такой интенсивности, такого оголенного нерва. В ней также не было такого сочетания инструментов. С 20-х годов бесчислен­ные кантри-группы, джазовые и блюзовые группы исполняли песню на акустической гитаре, басе и электрогитаре, не создав ничего подобного новой версии. Виной тому были не только необычный, приводящий в трепет голос Элвиса и не только особый звук, *сан-саунд (Sun sound),* характеризо­вавший все ранние записи студии «Sun», который 50 лет спустя музыканты безрезультатно пыта­лись воспроизвести на оборудовании стоимостью в миллионы фунтов.

Виной тому был разлитый повсеместно беспо­койный дух юности, вызванный в тот день к жиз­ни магией Элвиса, Скотти и Билла, тот беспо­койный дух, который так долго сдерживали, что он не мог наконец не прорваться. До рождения рок-н-ролла тинейджеры не имели своего голоса. Их даже не учитывали как отдельную возраст­ную группу. Они существовали как бы на «ни­чейной полосе» между детством и взрослым со­стоянием. Но в 50-х, с введением полного рабо­чего дня для подростков и с торговлей по кар­точкам конца военного времени, у тинейджеров в карманах появились деньги, которые, однако, не на что было потратить. Они также испытыва­ли эмоциональное смятение поры полового со­зревания, но, как полагалось, должны были мол­ча страдать и сдерживать новые для них чувства. На тему секса налагалось табу. Черный ритм-энд-блюз, «расовые записи», намекали на запре­щенные удовольствия в эвфемистических, смяг­ченных выражениях (рок-н-ролл — привычный эвфемизм для секса, использовавшийся в назва­ниях песен еще в 20-е), но для подростков эта музыка также была под запретом. В чем нужда­лась молодежь послевоенного периода, сама того не сознавая, так это в музыке и культуре, которую они могли бы называть своей.

Если бы Элвис не выпустил джинна из бутылки в 1954 году, Литтл Ричард сделал бы это на следу­ющий год, а если не он, тогда Чак Берри или лю­бой другой из десятка энергичных молодых лю­дей, которые в тишине южных американских шта­тов США варили отравляющий коктейль из сти­лей в предрок-н-ролльный период. Элвис просто был первым, сделавшим рывок, но и другие не намного от него отстали.

Как ни странно, сами создатели были так же взволнованы, озадачены и обрадованы этим но­вым звуком, как и все, кто услышал его первые записи. «Мы думали, это восхитительно, — вос­торгался Скотта много лет спустя, — но что это было? Что-то совершенно необычное. Это дей­ствительно задело Сэма — он чувствовал, что здесь что-то есть. Мы только трясли головами и говорили: "Ладно, это здорово, но, Боже мой, они выгонят нас из города!"». Скотта не шутил. Для белых ребят подражание черной музыке и звуку, да еще с наслаждением, считалось таким проступ­ком, за который впору чуть ли не линчевать. По­этому каждый раз, выпуская *сингл* Элвиса, Сэм подстраховывался, помещая на обратной стороне пластинки балладу в стиле кантри, чтобы успоко­ить моралистов. Но Сэм мог не волноваться. Ди-джей мемфисской радиостанции проигрывал диск «Все в порядке, мама» и его оборот (в том же ис­полнении) — «Blue Moon Of Kentucky)) («Голубая луна Кентукки») — с неизменным успехом, и с того вечера пути назад не было.

Элвис стал первым идолом тинейджеров эры рока, на которого молились девушки, которому подражали юноши. У него было все, что нужно рок-звезде (и что стало типичным для будущих рок-идолов), — привлекательная внешность, оп­ределенный ореол затворника, море сексуально­го обояния и, конечно, молодость. Десять запи­сей для «Sun» и дюжина для «RCA», которые он сделал до призыва в армию США в 1958 году, определяли точные границы рок-н-ролла. После демобилизации Король, как тогда его называли, записал несколько старательно обработанных поп-синглов, но, как было замечено, потерял ос­троту и желание удивлять и будоражить своих поклонников, свою группу и себя самого. Одна­ко к тому времени это не имело значения; другие притязали на его корону, и музыка, которую он помогал создавать, уже катилась по инерции от заданного им импульса. Но первым потряс всех именно Элвис.

**ВОЗДЕЙСТВИЕ РОКА**

Элвис выпустил из бутылки джинна, которого единодушно осудили фундаменталистские пропо­ведники, крестоносцы морали и возмущенные ро­дители по всем Соединенным Штатам и за их пре­делами. Моралисты сочли рок-н-ролл персонифи­кацией антихриста, вызванного из небытия, что­бы овладеть невинными душами молодых белых подростков и осквернить их. Его называли «музы­кой джунглей», ревом негритянского демона. Они были искренне напуганы тем, что это предвещало.

Элвис, неизменно очаровательный, учтивый и почтительный, всегда отрицал свои якобы прово­кационные намерения. Джерри Ли Льюис и Литтл Ричард вне сцены поступали аналогично, играя роль почтительных юношей юга, но на подмост­ках они были монстрами рока. Литтл Ричард раз­бивал пианино в щепки, затем поворачивался к раскрывшим рот рабочим сцены и мило говорил: «Это Литтл Ричард, такой хороший мальчик».

**«КОНЮШНЯ» «ТНЕ SUN»**

Осенью и зимой 1954—1955 годов, когда по всем Штатам, как лесной пожар, распространи­лась слава Элвиса, раздуваемая его электризую­щими появлениями на национальном телевиде­нии, голодные молодые претенденты устроили па­ломничество в Мемфис на прослушивание к Сэму Филлипсу. Среди первых успешных соискателей

были исполнители, авторы песен в стиле кантри и будущие знаменитости Джони Кэш и Чарли Рич, честолюбивый Рой Орбисон (чья слава поп-звез­ды расцвела только в 60-х) и сонм подлинных мя­тежников рокэбилли, включая Билли Ли Райли, Сонни Бургеса и Рея Кэмпи. Из всех желающих славы можно было бы составить внушительный список.

Но из этого списка только кантри-рокеры Карл Перкинс и Джерри Ли Льюис оказали существен­ное воздействие на развитие рок-музыки.

**Карл Перкинс** (1932—1998) заслужил свое мес­то в Зале славы рока, написав классический гимн «Blue Suede Shoes» («Голубые замшевые туфли»), который Элвис, значительно улучшив, записал на «RCA». Перкинс написал еще полдюжины стан­дартов рок-н-ролла и играл на гитаре, но его го­лос звучал абсолютно в стиле кантри, и он был исключен из гонки за славой в 1956 году после ужасающей автокатастрофы.

**Джерри Ли Льюис** («Фантастическая комета») родился в 1939 году — очень заметная фигура в мире рока. Легенда гласит, что он собрал и про­дал все куриные яйца, которые смог найти в ку­рятнике на ферме у отца, располагавшейся в шта­те Луизиана, чтобы купить билет в Мемфис. **В** Мемфисе он ночевал на пороге дома Сэма Фил-липса, пока тот его не прослушал. Но его реперту­ар из блюзов, кантри и госпела не произвел впе­чатления на Сэма, и он был отослан с рекоменда­цией «изучить рок-н-ролл». Через три недели Лью­ис вернулся, исполненный уверенности, что теперь его пампинг[[13]](#footnote-13), которым он «накачивал» свое форте­пьяно в безумном стиле буги-вуги, издавая вопли, как проповедник-возрожденец, будет иметь успех.

Своими первыми синглами, записанными в сту­дии «Sun», «Whole Lotta Shakin' Goin' On» («Вся орава трясется в шейке») и «Great Balls Of Fire» («Большие огненные шары) (оба в 1957 г.), Льюис вселял страх перед Богом в любого человека стар­ше 30 лет. Сам он тоже был богобоязненным про­винциальным юношей, и его мучила совесть за то, что он исполнял «дьявольскую музыку». Это про­тиворечие придавало ранним записям Льюиса на­пряженность и интенсивность, которые его подро­стковая аудитория с эмоциональным смятением юности была не способна выразить сама, но мог­ла понять и отреагировать.

Льюис был настоящим «дикарем рока», своим парнем, ярким, привлекательным, бешеным, бес­шабашным; он заставлял своих поклонников рас­качиваться в едином порыве, отбрасывал стул пе­ред пианино, размахивал стойкой микрофона над головой и колотил по клавишам инструмента пятками. В середине 1958 года его выходкам при­шел конец. Стало известно, что он женился на своей 13-летней кузине. Негодующие поборники морали спешно выслали Льюиса из Англии. Так прервалось его первое турне по этой стране. А впоследствии ему было отказано в больших турне и выступлениях по телевидению и радио дома, в США. Убийца, как позже его стали называть за необузданный характер, упрямо отказывался жить спокойно и коротал время, работая в жест­ком режиме одного концерта на ярмарочных пло­щадях и в маленьких клубах, разъезжая по юж­ным штатам, пока в конце 60-х вновь не прорвал­ся на большую сцену как исполнитель музыки в стиле кантри. Теперь его чтят как непременный «атрибут культуры» (хотя ему, вероятно, это оп­ределение не понравилось бы).

**ЗВУК «ТНЕ SUN»**

В жесткой конкуренции, царящей в музыкаль­ной индустрии, качество записи звука также важ­но, как и сама песня. Яркое индивидуальное зву­чание будет выделять и исполнителя, и его записи из множества претендентов, соперничающих в борьбе за внимание радио, телевидения и прессы и, следовательно, публики. Самые успешные груп­пы и исполнители, практически все без исключе­ния, создавали свой уникальный звук и стиль, но часто именно техники и *продюсеры* студий звуко­записи улавливали, а затем разрабатывали уни­кальное личное свойство исполнителя с ориги­нальным звуком, который будут узнавать с пер­вых, самых решающих секунд записи.

Что касается «The Sun» и других влиятельных фирм — *«Motown»,* «Stax» и «Chess» (называю лишь несколько из многих), — то исполнителей этих студий объединяли не только общие стилисти­ческие черты, но они также делили одну и ту же студию, и поэтому все их записи легко идентифи­цируются по характерным приемам. Брендом[[14]](#footnote-14) «The Sun» был быстро повторяющийся эффект эха, известный как «slapback», созданный при пропус­кании исходного записанного сигнала через второй магнитофон, чтобы получить задержку на долю се­кунды. Благодаря этому звук становился «гуще», что придавало динамизм записям небольших групп и создавало необходимую атмосферу (хотя и искус­ственную) в самой сухой записи. Звук был грубый, примитивный, ограниченный в динамическом диа­пазоне качеством оборудования, доступного в то время для студии с низким бюджетом (монофони­ческий магнитофон с двумя дорожками), но этот звук захватывал шероховатым, бесхитростным ха­рактером создаваемой музыки. И что наиболее важно, музыка брала за душу, потому что была живой, без чрезмерной шлифовки или технических ухищрений «наклеивания обоев на трещины».

**ГИГАНТЫ РОКА**

**Литтл Ричард (р. 1932)**

Литтл Ричард по прозвищу Персик Джорджии во многих отношениях был черным Джерри Ли Льюисом. Дерзкий, возмутительный, обольсти­тельный, он электризовал публику. В мешкова­том костюме с чудовищно набриолиненными во­лосами и тонкими усиками, он напоминал черно­го херувима, благословленного пронзительным, как у сирены, голосом, способным пробиваться сквозь мощное звучание его группы. Ему при­надлежат одни из самых незабываемых записей той эпохи, включая «Tutti Frutti» («Всякая всячи­на»), «Lucille» («Люсиль»), «Good Golly Miss Molly» («Классная девочка эта мисс Молли») и «Rip It Up» («Наводим шухер»). В отличие от Джерри Ли Льюиса, Литтл Ричард сам написал большинство исполняемых им песен. Слушате­лям старше 30 лет они должны были казаться полной тарабарщиной, но его страстное от пер­вой до последней ноты исполнение увлекало лю­бого, будь то странствующий коммивояжер, про­поведник-евангелист или истеричная красотка.

Его внезапный уход со сцены в тот миг, когда он достиг высот славы, был полной неожидан­ностью: Литтл Ричард стал проповедником. Объясняя свой уход из шоу-бизнеса, он говорил, что своему спасению от смерти в горящем само­лете обязан Господу. В благодарность за спасе­ние Ричард бросил в реку Гудзон коллекцию колец стоимостью 8000 долларов, которой очень гордился, и занял вакантное место за фор­тепьяно в церкви на Таймс-сквер в Нью-Йорке, куда ходил еще в детстве. Спустя пять лет он вернулся, бескомпромиссный, как всегда, и ис­крящийся неукротимой энергией, но к тому вре­мени рок-н-ролл в том виде, в каком он его знал, был уже мертв.

**Чак Берри (р. 1926)**

Рок-н-ролл был всецело американским феноме­ном, плоть от плоти из южных штатов, следова­тельно, наиболее яркий из его представителей должен был выйти из самого сердца юга.

Чак Берри, первый поэт рока, родился в Кали­форнии, но вырос в Сент-Луисе, штат Миссури. Он в большей степени, чем любой из его совре­менников, имеет право претендовать на звание крестного отца рока, поскольку на его счету боль­ше дюжины классических, поистине золотых про­изведений, вышедших на золотом диске. Среди них «Roll Over Beethoven», «Sweet Little Sixteen» («Ми­лая шестнадцатилеточка») и «Johnny В Good», в которых он выразил надежды, разочарования и идеи своего поколения и одновременно определил типичный стиль гитарного рока, риффлинг (с не­большими ритмическими фигурами, часто служа­щими сопровождением к сольной импровизации), для будущих героев рок-музыки. Его гитарные соло — это уроки экономной игры, откровенной и благозвучной, на двух или трех струнах одновре­менно, ясно показывающие, что же недостает изящно-замысловатым соло эры джаза. Тексты его песен представляли собой ироничные, точные наблюдения за жизнью подростков. Свои песни он исполнял в легкой, слегка циничной, невозму­тимой манере, подсвеченной острыми всплесками аккордов ведущей гитары.

**Бо Диддли (р. 1928)**

Гитарист, композитор и вокалист Бо Диддли[[15]](#footnote-15) был тенью Чака Берри в том смысле, что оба со­вершили свой прорыв к известности в 1955 году, записываясь на одной и той же студии «Chess» в Чикаго. Но пока Берри делал карьеру поп-певца, Бо оставался верен своим корням R&B, что в то время ограничивало его популярность, однако га­рантировало плодотворное влияние на английс­кие группы R&B в начале 60-х. Его ранние хиты «Who Do You Love?», «Road Runner», «Гт A Мап» и хит с собственным именем певца «Во Diddley» были построены на использовании фир­менного ритма Диддли (известного как «shave-and-a-haircut, six bits'» — «бритье и стрижка, шесть монет»), и все они вошли в классический репертуар раннего рока.

**Бадди Холли (1936—1959)**

Бадди Холли родился в Техасе. В огромных оч­ках в роговой оправе, тщедушный, похожий ско­рее на прилежного студента, чем на рок-звезду, за три коротких года до своей смерти в возрасте 23 лет он расширил границы жанра для будущих поп-исполнителей.

Он не только написал несколько классических песен в стиле кантри-рок («That'll Be The Day» — «Настанет день» или, точнее, «Держи карман шире», «Rave Оп» — «Отрывайся!» и «Peggy Sue» — «Пегги Сью»), но и был первым рок-музыкантом, который сам продюсировал свои записи, и первым, кто экс­периментировал с перезаписью двух фонограмм на одну (когда вокал и инструментовка записывались по отдельности) и с двойной записью (запись на одну и ту же линию дважды, для более насыщенно­го звучания). Он также был пионером классичес­кого состава рок-группы, включавшего вокал, соло-, ритм-, бас-гитары и барабаны, и впервые при записи рока использовал струнные.

Как ни странно, его самым большим успехом были незаконченные демонстрационные записи, которые его сопродюсер Норман Петти перезапи­сал с ритмической группой и оркестром и выпус­тил после смерти Бадди.

**Эдди Кокрэн (1938—1960)**

Кокрэн был еще одним многосторонне одарен­ным первопроходцем рока; остроумный автор пе­сен, талантливый гитарист, певец с яркой индиви­дуальностью и удачливый продюсер, он и выгля­дел как типичная рок-звезда. Если Холли был по­хож на соседского паренька, то Кокрэн нависал над своей огромной полуакустической гитарой, как крест на перекрестке. Его образ, наряду с Эл­висом и идолом тинейджеров Джеймсом Дином, оказал глубокое влияние на следующее поколе­ние, включая юного Джона Леннона.

Карьеру Кокрэна прервала гибель в автокатаст­рофе, но его лирика выдержала испытание време­нем, и такие песни, как «Simimertime Blues» («Лет­ний блюз»), «Стоп Everybody» и «Somethin' Else» продолжали петь самые разные исполнители — The Rolling Stones, The Who, T Rex и Sex Pistiols.

**Джин Винсент (1935—1971)**

В отличие от Кокрэна, одетый в кожу Джин Винсент был рок-музыкантом скорее по имиджу, чем по сути. Он записал одно бесспорно классичес­кое произведение рок-эпохи, «Ве-Bop-A-Lula», и еще одну достойную пару «Race With The Devil» и «Blue Jean Вор», но ему не хватало песен, чтобы оказать влияние на последующих музыкантов. Од­нако для рока, который в сущности подобен хоть и яркой, но краткой вспышке молнии, довольно од­ного истинно классического произведения, а впе­чатляющий мученический имидж Винсента[[16]](#footnote-16), ког­да он прихрамывал по сцене, вращаясь вокруг стойки микрофона, гарантировал, что легенда о нем будет жить долго.

**МУЗЫКА РОК-Н-РОЛЛА**

Ранние записи рока имели стилистические ог­раничения блюза — простую структуру с 12 так­сами, основанную на трех аккордах (тонике, до­минанте и субдоминанте) в мажорном ладе. На практике это означало, что песня в ля-мажоре должна начинаться с четырех ля-мажорных так­тов, подниматься на два такта до аккорда в ре-мажоре и возвращаться на два такта назад в ля-мажор, а затем падать до ми-мажора также на два такта — прежде чем разрешиться в ля-мажоре. 'Эта формула сохраняла мелодию в пределах зна­комых границ, создавала оптимистичное, радостное настроение и всегда доводила песню до завер­шенности, в отличие от рока последних десятиле­тий, который добавлял в музыкальный лексикон зрелого исполнителя минорные аккорды и несмет­ное число других нюансов. Сначала рок-н-ролл имел только одну цель — заставить слушателей двигаться в такт. С акцентом на первой и третьей поте в каждом такте рок был создан для танцев. Как заявлял Чак Берри: «Там есть бэк-бит, кото­рый нельзя потерять; всякий раз, когда ты используешь его, это будет музыка рок-н-ролла, если ты хочешь танцевать со мной», что точно подводило итог привлекательности музыки 50-х.

И снова, как в блюзе, самые великие исполни­тели преодолевали ограничения стиля, чтобы со­здать музыку, которая могла в совершенстве в сжатой форме выразить ту эпоху, когда была на­писана. Как ни странно, хотя эта музыка не пре­тендовала на жизнь вечную и создавалась как не­кая жвачка для подрастающего поколения, ее оча­рование не поблекло, и можно гарантировать, что эти записи сохранят свою привлекательность еще лет пятьдесят.

**РОК В ПОП-МУЗЫКЕ**

Может быть, это слишком широкое обобще­ние, но есть доля истины в том, что рок середины 50-х считался порождением культуры Юга, в то время как *поп-музыка стала,* его слабым, менее шумным эхом на Севере. Рок был воплем мятеж­ной южной белой швали (как они сами себя назы­вали) и их угнетенных черных соседей, тогда как поп-музыка — вежливым, лакированным голосом северной индустрии развлечений. Конечно, на практике американская молодежь и исполнители, которые стали ее идолами, не признавали таких четких рамок, но когда категории «рок» и «поп» определились более явно, поп-музыка считалась не такой безрассудно острой и имела более широ­кую коммерческую привлекательность. Это опре­деление можно считать истинным и сегодня.

Одна из причин разграничения была в том, что национальное радио, телевидение и основные компании звукозаписи были сосредоточены в ос­новном в северных городах, и они стремились не оскорбить свою, в значительной степени белую, аудиторию. «Расовые записи» были вытеснены на специальные станции и на отдельные независи­мые фирмы, а кантри-музыка (или хиллибилли, как ее называли) сосредоточилась в Нэшвилле, и считалось, что она не может пересечь границу линии Мейсон — Диксон. Но как только записи Элвиса превратились в национальные хиты с мил­лионными продажами, рок-н-ролл больше не счи­тался региональным явлением и от него нельзя было с легкостью отделаться, как от новой танце­вальной моды преуспевающего Билла Хейли. Тог­да национальные средства масс-медиа и основные компании звукозаписи быстро прибрали к рукам и начали эксплуатировать эту новую подростковую моду, как они расценивали рок-н-ролл, штам­пуя бледные имитации Элвиса, чтобы сорвать куш до того, как что-то более стоящее придет этой моде на смену.

Итак, прежде, чем большинство американских подростков получало шанс услышать действительно хорошее произведение, их пичкали разбав­ленными версиями Литтла Ричарда, мелодиями Фэтса Домино и изобилием слащавых баллад белых поп-певцов, таких, как Пэт Бун, Фабиан и Фрэнки Авалон.

Несмотря на все усилия индустрии развлечений по манипуляции общественным вкусом, некото­рые белые поп-певцы, такие, как Дион Ди Муччи, братья Эверли и Нил Седака, существенно повли­яли на следующие поколения, потому что они не подражали кому-то, а по-настоящему вдохновен­но искали свою музу. Седака был удачливым ав­тором множества песен, склонный к сочинению прелестных подростковых баллад («Oh! Сагоl!», «Нарру Birthday, Sweet Sixteen» и «Breaking Up Is Hard To Do» — «Трудно порвать со своей девуш­кой»), братья Эверли 25 раз поднимались на вер­шину из 40 поп-хитов со своим четырехголосным кантри-поп, а Дион создал для тинейджеров пол­дюжины нестареющих гимнов (включая «Teenager In Love» и «Runaround Sue») после того, как отто­чил свой стиль пения на улицах Бронкса с вокаль­ным квартетом Belmonts, который работал в клас­сическом стиле белых — ***ду****-воп* ***(doo-wop),*** речь о котором пойдет чуть позже.

Рок-н-ролл мог бы перекрыть поток музы­кальных поделок и выдержать шквал атак добро­порядочных граждан, если бы не череда бед­ствий, случившихся в 1960 году. Вмешалась сама судьба и сделала то, что оказалось не под силу средствам массовой информации, звукозаписы­вающим компаниям и морализирующему боль­шинству, — она отняла у рока его творческий дух. Это был год, когда Эдди Кокрэн погиб в автомобильной катастрофе, а Элвис, вернувшись из армии, стал тенью себя прежнего, тиражируя посредственные голливудские мюзиклы и слабые поп-записи. К этим событиям добавились другие непоправимые потери: умер Бадди Холли, Литтл Ричард сменил рок на религию, Джерри Ли Льюис бежал из города ради женитьбы на своей 13-летней кузине, Чак Берри попал в тюрь­му на два года по обвинению в преступлении против морали, а Карл Перкинс слег в больницу. И в довершение ко всему музыкальный бизнес был обвинен в подкупе, в практике платежа диджеям, чтобы они проигрывали записи, которые иначе не пустили бы в эфир.

И все же рок-н-ролл вернулся через несколько лет, возрожденный и заново открытый новым по­колением, для которого Элвис и Джерри Ли каза­лись историческими фигурами; но он был уже другим. И в этом, конечно, часть его обаяния.

**ДУ-ВОП (DOO-WOOP)**

Поп-музыка 50-х подразделяется на три категории. Первая — это напевание вполголоса лири­ческих баллад, шансон; их проникновенно испол­няли Перри Комо и Дорис Дей. Сюда же следует отнести глуповатые песни-однодневки, например, How Much Is That Doggie In The Window?», которые были популярны в 40-х годах и которыми до сих пор наслаждаются малые дети и люди с непритязательным вкусом. Вторая — новый аптемпо, очень мелодичное ответвление рок-н-ролла, стиль, которого придерживались среди прочих Бадди Колли, братья Эверли и Нил Седака. К третьей категории относится ду-воп. Для эры рок-н-ролла форма ду-воп была совершенно уникальной. Это вокальный стиль без инструментального сопровождения (акапелла), рас­пространенный среди уличной молодежи главным образом в нью-йоркских районах Гарлема, Брук­лина и Бронкса. Не заботясь об аккомпанементе, молодые люди пели, чтобы понравиться девуш­кам и просто для удовольствия, проникновенную, сентиментальную поп-музыку в несложной гармо­нии на четыре голоса — высокий тенор, второй ведущий тенор, баритон и бас; ведущая мелодия исполнялась вторым тенором, в то время как вы­сокий тенор переплетался с ним мелодичным фальцетом облигато[[17]](#footnote-17), а баритон и бас в качестве *бэк-вокала* создавали устойчивую поддержку, со­провождая их без слов, от чего, собственно, и про­изошло название «ду-воп». Когда дело дошло до записи, были приглашены музыканты, но волшеб­ство чистого голоса осталось.

Первые группы стиля ду-воп в основном состо­яли из чернокожих исполнителей, и их записи ча­сто «разбавляли» слабыми белыми вокальными группами, которым не хватало души и качества оригинала.

Подборки песен на CD предлагают, как прави­ло, компиляции более поздних версий, но истин­ные меломаны должны непременно включить в свои коллекции любые записи таких групп, как The Monotones, The Five Satins, The Penguins, The Moonglows, The Flamingos, The Spaniels и The Cadillacs.

**ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ РАННИХ ЗАПИСЕЙ**

Именно свобода и раскованная энергия отличали ранние рок-записи от благопристойных и жеманно-утонченных популярных песен первой половины XX века. Фольклорная и кантри-музыка, единственная альтернатива эстраде, к которой тинейджерам был разрешен доступ до середины 50-х, не отличалась изяществом и не обладала зажигательной энергией юности. Это были самосозерцательные и рефлексивные формы, которые щемились сохранить культурное наследие нации, но фактически превратившие это наследие в окаменелость. А рок взорвался как спонтанная реакция на узаконенную строгость и удушающие запреты. Хотя пионеры рока не считали себя революционерами, они все же не имели иных намерений, кроме как снести дверь с петель и громко заявить, что молодежь нельзя больше не видеть и не слышать. Они не касались прошлого и не имели честолюбивых устремлений к изменению общественного устройства, чтобы задавать тон в будущем (хотя, по иронии судьбы, более-менее так и оказалось). Все, что они, Элвис, Джерри Ли Льюис, Литтл Ричард и другие ранние рокеры, хотели сделать в середине 50-х, — это стать свободными и веселиться здесь и сейчас. Но сначала они должны были найти свой голос.

Дух безрассудной свободной стихийности, ко­торый они создали, до сих пор сохранил рок свежим, живым и творчески беспокойным. И если исполнитель впадает в непростительный грех са­модовольства, снисходительности к себе, чванства или удовлетворенности, следующее поколение на­верняка «даст добро» на новый «взрыв», чтобы посмотреть, что из этого получится. В этом суть привлекательности рока. Его жадный энтузиазм, его способность открывать себя заново, выражая заботы и мысли каждого последующего поколе­ния, гарантируют ему долгую жизнь.

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**Литтл Ричард. «Good Golly Miss Molly» (1958)**

Эта запись прекрасно иллюстрирует как дух, так и структуру, ткань музыки и демонстрирует ориги­нальный способ преодоления исполнителями огра­ничений стиля.

Основная структура с тремя аккордами была за­маскирована техникой арпеджио. Это позволило не колотить фоновые аккорды, что сделало бы звучание тяжеловесным и одновременно незатейливым, как детская песенка. Неустанное движение вперед под­черкивается тем, что одной рукой Литтл Ричард ве­дет на фортепьяно, в то время как его правая рука с неистовой энергией рассыпает звуки аккордов несколькими октавами выше. Бас-гитара, ритм-гита­ра и хор хриплых саксофонов «приземляют» песню, играя короткие фразы вокруг основного аккорда, позволяя Ричарду свободно доходить в конце песни до кульминации, полной безумия.

Чтобы создать динамику и придать исполнению сначалаощущение невероятной напряженности и вслед за тем расслабления, все инструменты, кроме ударных, подчеркивающих внутренний ритм, замолка­ют, пока звучит текст; таким образом, мы слышим П 1ЛЬК0 барабаны и вокал. Мгновенная тишина в кон­**це** каждого куплета перед вступлением инструмен­тальной группы еще больше усиливает напряжение.

Мало того, что разные инструменты играют вари­анты тех же аккордов, дополняя друг друга, они де­лают это еще и на разной частоте, так что саксофон, например, не заглушает фортепьяно, и его сильный звук и вокал могут подняться на общем музыкаль­ном фоне.

То, что все это создавалось на уровне интуиции, поскольку лишь немногие из музыкантов имели хоть какое-то музыкальное образование, делает произве­дение еще более замечательным. Если бы они раз­бирались в теории или композиции, то, несомненно, стали бы рассматривать три аккорда и 12-тактовый размер как что-то, что не может так работать, а следовательно, и не достойно внимания!

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Роберт Джонсон. Delta Blues Legend», «Легенда блюзов дельты» (1992)**

И течение двух сезонов 1936 и 1937 годов Роберт Джонсон записал неистовые, западающие в душу песни отчаяния и растерянности. Голос Джонсона воспаряет от холодной самоувереннос­ти до мрачного фатализма, обозначенного фаль­цетом. Многие песни сопровождаются неустан­ным пыхтением акустической гитары, предвосхи­щая на целое десятилетие первую волну ритм-энд-блюза и зарабатывая Джонсону право на титул отца-основателя R&B.

Чистый примитивизм этих записей (всего 41 за­пись, из них 29 — песни, разбавленные пьесками) затеняет тонкий, сложный стиль игры гитариста Джонсона, стиль, напоминающий о Лонни Джон­соне, оркестранте Луи Армстронга, и джазовых мастерах шести струн — Скрэппере Блэквелле и Лерое Карре. Это наводит на мысль, что Джонсон мог обучиться своему ремеслу все же не на улич­ных перекрестках, а при помощи фонографа.

**Элвис Пресли.**

**«The Sun Sessions» (1987)**

Памятным летом 1954 года ***сессии*** «The Sun» захватили 19-летнего необученного и неприручен­ного Элвиса. Его голос имел необработанную, первозданную, настоящую силу, что трудно было заподозрить по скромному внешнему виду Элви­са. Его голос то горестно стенает и жалуется, тро­гательный в своей искренности, вызывая в памяти духовные песнопения, госпелы, то поражает иро­ничным смирением и сентиментальностью кант­ри, то шепчет о запретных удовольствиях в тоску­ющем о чем-то недостижимом блюзе. Какое бы чувство он ни подчеркивал, это изумительно при­думано, абсолютно убедительно и временами до­ходит до экстаза, поражая глубиной чувств.

**Джерри Ли Льюис.**

**«Great Balls Of Fire» (1989)**

В «Great Balls Of Fire» и «Whole Lotta Shakin' Goin' On» есть множество ярких эпизодов, и все их, все 30 песен, записанных «The Sun», роднит очевидная нехватка изобретательности и неисто­вая страсть Убийцы. Тянет ли он балладу кантри или горланит грубоватый блюз, мирится ли с Бо­гом мелодией госпела или низвергается в про­пасть вместе с дьяволом, во всем Джерри Ли бе­зудержен. Его стиль пения и игры на пианино, может быть, неразвит и недисциплинирован, но его мастерство позволяет простить ему все грехи, а общий эффект от альбома — опьяняющий.

**Чак Берри.**

**«Hail! Hail! Rock'N'Roll» (1993)**

В коротеньких трехминутных композициях Чак демонстрирует свой талант сочинителя и гитариста. Другие музыканты расплывчатым пятном маячат где-то на заднем плане, оставляя Чака плести свои истории о проблемах тинейджеров на устойчивом фоновом бите, акцентированном его резкими гитар­ными аккордами и короткими соло. Не будет пре­увеличением сказать, что простые, ритмичные, ме­лодичные фразы к «Johnny В Goode» положили на­чало карьере нескольких десятков гитаристов, и все они готовы с гордостью это признать.

Все 28 дорожек не только демонстрируют сти­листические таланты Чака, но и дают уроки эко­номного звучания, без излишеств и неожиданных всплесков.

**Разные исполнители. "American Graffiti" («Американские картинки»[[18]](#footnote-18)). Оригинальные саундтреки[[19]](#footnote-19) (1973)**

Этот замечательный альбом саундтреков — больше, чем обычная коллекция классических хитов эры рок-н-ролла. Это ностальгическое воссоздание атмосферы провинциальных штатов, поскольку не­винность 50-х уступила место безрассудству 60-х. Сорок одна песня в исполнении таких знаменитостей, как Дел Шэннон, Чак Берри, Фэтс Домино и сливки групп ду-воп, следуют одна за другой, пред­ставленные ди-джеем Вулфманом Джеком, присут­ствие которого делает качество кино и музыку к нему почти мифическими. Это волшебство. Даже включение двух популярных, но отсутствующих в фильме песен Flash Cadillac[[20]](#footnote-20) с целью оживления рок-н-ролла не может разрушить очарования.



**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ РАННЕГО РОКА**

1. Элвис Пресли. «The Sun Sessions».
2. Джерри Ли Льюис. «Great Balls Of Fire».
3. Роберт Джонсон. «Delta Blues Legend» (два компакт-диска).
4. Литтл Ричард. «His Greatest Recordings».
5. Разные исполнители. «The Sun Story Vol. Two Rockabilly Rhythm».
6. Разные исполнители. «Sh' Boom, Sh' Boom!» 20 классических записей ду-воп.
7. Чак Берри. «НаШ Hail! Rock' N' Roll».
8. Карл Перкинс. «The Sun Years' (три ком­пакт-диска).
9. Бадди Холли. «From The Original Master Tapes».
10. Разные исполнители. «American Graffiti». Оригинальные саундтреки.

**Глава 2**

**СЛАДКАЯ МУЗЫКА СОУЛ -ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 60**-х

В 1967 году чернокожий американский испол­нитель соул Артур Конли создал свой самый вы­дающийся хит — «Sweet Soul Music» («Сладкая музыка души»), дань великим певцам соул 60-х, которых он называл поименно в каждом куплете, словно читал список славы.

«Вы любите хорошую музыку?» — спрашивал Конли в первых тактах, подразумевая, конечно, соул, форму американской танцевальной музыки исключительно чернокожего населения, которая развилась в конце 50-х из слияния стилей госпел и R&B.

Музыка соул[[21]](#footnote-21) была очень чувственна; возмож­но, ее исполнители крестились в пламенном духе церкви святого Роллера, которая побуждала сво­их прихожан не сдерживать себя, вставать, кри­чать и хвалить Бога. Но в танцзалах у своих пыл­ких молодых поклонников эта музыка вызывала иные, совершенно мирские чувства.

Певцы соул не объявляли о своем происхожде­нии громко и с гордостью, как поступали их рели­гиозные братья и сестры, и именно поэтому их музыка перешагнула расовые границы. Не обяза­тельно быть черным подростком, чтобы физичес­ки ощутить мощный ритм соул, но в начале 60-х вы непременно должны были быть молодым чер­ным американцем, чтобы петь эти песни, хотя, по иронии судьбы, некоторые из самых эротических записей соул были сделаны белыми музыкантами.

Опять-таки все свелось к тому факту, что рок возник как чисто американское явление. Кого-то это расстроит, однако неспоримо, что прежде, чем The Beatles в 1963 году совершили свой прорыв, только американцы могли делать приличную рок-и поп-музыку, потому что только у американцев был соул.

**РЕЙ ЧАРЛЗ (р. 1932)**

По некоторым причинам Рей Чарлз, первый из великих американских певцов соул, не был упомя­нут в классической песне Конли, возможно, пото­му, что никогда не исполнял исключительно соул. Он был разносторонним музыкантом, автором песен, саксофонистом, клавишником и компози­тором с эклектичным вкусом, человеком слишком беспокойного характера, чтобы ограничиваться рамками музыкальных стилей. Его ласково назы­вали гением, и можно считать, что именно он при­внес в R&B сложные вокальные украшения госпе-ла (мелизмы), которые стали одним из основных отличительных элементов соула.

В результате несчастного случая Чарлз в возра­сте шести лет потерял зрение и, чтобы научиться композиции, использовал шрифт Брайля. К нача­лу 50-х он написал свои первые хиты и слышал, как его песни пели другие артисты, включая Элви­са, который записал «I Got A Woman» («У меня есть женщина») в 1956 году. Оригинальная запись этой песни в исполнении Чарлза бесспорно счита­ется первой настоящей записью соул, потому что у нее чувственный, синкопированный ритм, и пе­вец воспаряет ввысь, подчиняясь его велению. А версия Элвиса была чистым рокэбилли, так как он привязал ее к размеренному, тяжело акцентиро­ванному ритму и пел столь же прямолинейно, как кантри-бопер[[22]](#footnote-22).

Хотя Рей Чарлз оказал существенное влияние на последующие поколения певцов соул, сам он не ограничивался каким-то одним стилем. Записи его песен в стиле рок-н-ролл с оттенком госпела, «What'd I Say» («Что мне сказать») и «Hit The Road Jack» («Проваливай, Джек»), продавались лучше всего; но он также добавил проникновен­ный свинг к традиционным образцам поп-музыки таким, как песня «Georgia On My Mind» («Джор­джия в моей душе») Хоаги Кармайкла, и к серии прекрасных джазовых и кантри-альбомов.

**СЭМ КУК (1931-1964)**

Кук, с теплым, ласкающим слух голосом, был превосходным исполнителем госпела. Он обрел славу поп-певца в конце 50-х благодаря множе­ству написанных им романтических баллад, ис­полненных в проникновенном вокальном стиле. Хотя его наиболее популярные песни («Wonderful World», «You Send Ме» и «Only Sixteen») были чистой поп-музыкой, фразировка, интонации и грустное, тоскующее настроение песен оказали глубокое воздействие на звезд рока, поп- и соул-музыки, включая Рода Стюарта и Эла Грина.

**ДЖЕЙМС БРАУН (р. 1933)**

Если Рея Чарлза и Сэма Кука можно считать отцами-основателями соула, то Джеймс Браун со­вершенно оправданно называл себя «братом со­ула номер один». Более 40 лет он пел соул, у него было свыше ста синглов-хитов, и он по праву мог считаться олицетворением соула. Браун вырос в Джорджии, в том же штате, что и Литтл Ричард, и черпал вдохновение из чистого источника, по­скольку пел госпел в квартете на юге штата. Влияние госпела сильнее всего чувствуется в его ран­них записях, где всего в одной фразе он поднима­ется от хриплого, возбужденного шепота к мучи­тельным вскрикам. Он хранил верность госпелу, включая характерную форму «вопрос-ответ», ис­полняя роль проповедника, даже после того, как в середине 50-х начали появляться его хиты, а его группа духовых заставила Брауна спуститься с небес на землю и играть фанк[[23]](#footnote-23) — ритмический лиричный рок. Ясно, что из Библии он больше не проповедовал.

В то время как его современники старались со­единить в музыке госпел и R&B, Браун на четыре десятилетия вперед заложил основы негритянской поп-музыки, сделав центром записи не мелодию, а мышечный ритм. Он мог заставить танцора дви­гать теми частями тела, о подвижности которых тот и не подозревал! С этого момента ударные (ритм-группа) перестали быть только фоном для певца, но принимали участие в создании мелодии наряду с другими инструментами. А в центре был сам певец, обольстительный и дерзкий, создаю­щий миф о себе в названии своих песен — «Say It Loud, I'm Black And I'm Proud» («Скажи во весь голос: я черен и горд!»), «(Call me) Superbad» и в той, которая, как оказалось, стала прототипом для всего фанк-движения, «(Get Up I Feel Like Being A) Sex Machine».

Десять лет — с 1965 по 1975 год — Браун доми­нировал в танцевальной музыке, записав серию дисков, ставших классическими, включая «Papa's Got A Brand New Bag», «I Got You (I Feel Good)» и, конечно, титулованный «Cold Sweat».

Через 30 лет после своего первого хита с милли­оном продаж «Please, Please, Please» (1956) Джеймс Браун считался единственным музыкантом, оказав­шим наиболее сильное влияние на музыку диско, а 20 лет спустя он стал одним из первых исполните­лей, чьи записи использовали в качестве основы молодые музыканты стиля *техно,* которые обрати­лись к нему, чтобы «одушевить» свою бесстраст­ную, механическую танцевальную музыку.

Любой, кто сомневается в силе его воздействия на музыку 90-х годов, должен послушать Мадон­ну, Принса, Public Enemy и любого ведущего про­граммы компакт-дисков хип-хопа[[24]](#footnote-24), чтобы понять, что Джеймс Браун — больше чем крестный отец соула. Он — непременный атрибут культуры.

**«STAX»**

Если вам нужно доказательство значимости жесткой, возбуждающей ритм-группы, посмотри­те на полки с компакт-дисками и найдите «Stax».

«Stax» была больше чем компания звукозаписи, эта была фабрика соул, работавшая в переоборудо­ванном кинотеатре на Ист-Маклемор-авеню в Мем­фисе. Ее главой и владельцем был большой поклон­ник соула Джим Стюарт, но, так сказать, «смазкой для шестеренок» и «топливом для печи» была груп­па Booker Т and the MG's (MG — сокращение от «Memphis Group»), объединявшая белых и черных музыкантов. MG's играли вместе с несравненным составом медных духовых, известным как «Memphis Horns». Вместе они обеспечили исполнителями «Stax», таким, как Артур Конли, Сэм и Дэйв, Отис Реддинг и Эдди Флойд, мгновенную узнаваемость звучания, что позволяло поклонникам хранить вер­ность марке студии, потому что они могли быть уверены в отличном качестве танцевальной музыки, записанной на пластинках со знакомым черно-жел­тым ярлыком. К концу 60-х MG's стали выступать самостоятельно и записали хиты с легкой инстру­ментовкой: «Green Onions», «Time Is Tight» и «Soul Limbo», которые позже обрели вторую жизнь как музыкальные темы для телевидения и радио.

В середине 70-х фирма окончательно закрыла производство, но ее старый каталог все еще встре­чается на полках музыкальных магазинов по все­му миру.

**ОТИС РЕДДИНГ (1941-1967)**

После Джеймса Брауна вторым по популярнос­ти среди исполнителей соула был Отис Реддинг.

Но после появления на поп-фестивале в Монтерее за несколько месяцев до гибели в авиационной ка­тастрофе он неожиданно стал идолом *хиппи.* Не­своевременная смерть Реддинга сделала его имя ле­гендарным для рока, хотя почти все успешные за­писи певца ограничиваются кратким списком R&B с небольшим уклоном в поп-музыку — «(Sittin' On The) Dock Of The Вау», хитом номер один начала 1968 года, разошедшимся после смерти Реддинга миллионным тиражом.

Его вокальный диапазон и глубокая вырази­тельность были внушительны, и вполне возмож­но, что он мог бы предпринять попытку расши­рить диапазон от романтических баллад до трес­кучего веселого стомпа[[25]](#footnote-25).

Он оставил небольшое, но бесценное наслед­ство нестареющих записей, которые стали осно­вой для дальнейших разработок студии «Stax», включая написанные им «Мг. Pitiful», «That's How Strong My Love Is» и «Respect» (еще боль­ший блеск этому хиту придала Арета Фрэнк­лин).

**«ТАМ LA MOTOWN»**

Название «Motown» происходит от домашней студии в Детройте («The Motor City»). Студия была создана в 1960 году 31-летним автором песен и энергичным бизнесменом Берри Горди. Он фи­нансировал первые записи группы из авторских гонораров, которые получил за хиты, написанные им для Джеки Уилсона и Баррет Стронг. Горди был возмущен, что Уилсона записали с приторно-сладким звучанием струнных, несмотря на возра­жения Горди. Это привело к тому, что Горди воз­намерился полностью контролировать весь про­цесс создания песен.

Он был практичным бизнесменом, но у него было инстинктивное чутье на подлинный талант и одержимость желанием достойно представить исполнителя публике, чтобы он засверкал, как хорошо ограненный алмаз. Он нанимал лучших текстовиков, аранжировщиков, продюсеров зву­козаписи, инженеров и музыкантов и предостав­лял им все условия для создания легко узнаваемо­го фирменного звука.

Исполнителей обучали манерам, актерскому мастерству, хореографии, намереваясь не столь выдающихся певцов сделать фактически взаимо­заменяемыми, а в худшем случае превратить их в почти анонимную продукцию фабрики, произво­дящей хиты.

Но несмотря на строгий режим и стереотипное производство, студия сделала несколько первокласс­ных танцевальных записей той эпохи и создала бо­лее дюжины «фирменных» исполнителей, среди ко­торых Дайана Росс и The Supremes, Смоки Робин­сон и The Miracles, The Four Tops, The Temptations, Марвин Гей и Стиви Уандер по прозвищу Малыш. Между 1961 и 1971 годами 110 хитов первой десятки сошли с конвейра «Motown», подобно блестящим «Кадиллакам», на расположенных по соседству ав­томобильных заводах. Каждая запись была отме­чена легко узнаваемым звуком «Motown», прият­ным и утонченным, где вокал был скорее состав­ным, чем центральным элементом. Певцы казались чем-то вторичным по отношению к самому боль­шому биту на блоке, с ведущим вокалистом и бэк-вокалом, часто сливающимися в один нераздели­мый голос, к тому же сглаженный многократным искусственным эхом. Это, возможно, был стерео­тип, но он имел успех. «Motown» делала преиму­щественно танцевальную музыку.

Золотая эра «Motown» закончилась в 1971 году, когда Горди перевел компанию в Лос-Анджелес. Хотя еще в 80-х он продолжил записывать хиты с The Jackson Five, Лайонелом Ричи, The Com­modores и Boyz II Men, но студия уже была прода­на большому картелю развлечений, хотя в собра­ниях самых популярных компакт-дисков ее имя все еще встречается.

**«ATLANTIC»**

Третей из большой тройки «конюшен соул» была студия звукозаписи, которой управляли так­же большие поклонники соул, Ахмет и Незахи Эртеджан. Сыновья турецкого посла в США, по­лучившие хорошее воспитание и образование, к тому же и толковые бизнесмены, братья основали в 1947 году маленькую независимую студию «Atlantic Records», чтобы выпускать К&В-записи Рея Чарлза, Джо Тернера, Лаверна Бейкера и дру­гих популярных исполнителей. В 50-х годах сту­дия быстро стала ведущей фирмой R&B. Когда R&B вошел в соул, они приняли это с не меньшим энтузиазмом и выпускали песни исполнителей уровня Ареты Фрэнклин и Уилсона Пикета. По соглашению с фирмой «Stax» список исполните­лей пополнился именами Отиса Реддинга, Соло­мона Берка и Перси Следжа.

Как и ее конкуренты, «Stax» и «Motown», «Atlantic» была больше, чем студия. Ахмет и Не­захи практически стали наставниками многих из­вестных исполнителей соула, воодушевляя их на создание индивидуального образа и обеспечивая средствами, чтобы они могли реализовать свой талант.

Другим большим преимуществом студии «Atlantic» была ее техническая команда (состояв­шая из продюсера и надежного товарища Джер­ри Векслера, аранжировщика Джесси Стоуна и инженера Тома Доуда), создававшая чистый, энергичный звук, который стал торговой маркой фирмы.

Векслер так определил девиз фирмы: не навя­зывать заранее выбранный звук или стиль своим исполнителям. Но в то же время братья Эртеджан поощряли продюсера, аранжировщика и инжене­ров использовать свои знания и любовь к музыке, чтобы помочь исполнителям найти свой уникаль­ный голос.

В 1968 году «Atlantic» была продана «Warner Communications)), став частью «WEA». Незахи умер в 1989 году.

**АРЕТА ФРЭНКЛИН (р. 1942)**

Женщина, которую называют Королевой Соул, на самом деле не была «приписана» к студии «Atlantic» до 1967 года, то есть до того времени, когда музыка соул обрела новую жизнь как поли­тический голос движения за права человека.

Корни исполнительской манеры Ареты уходят непосредственно к первоисточнику.

Будучи дочерью преподобного К. Л. Фрэнк­лина, известного певца госпела и пастора пяти­десятников, она пела в хоре отца и начала гаст­ролировать еще подростком. Первые записи Арета сделала в возрасте 14 лет. Ее талант счи­тали замечательным, но она не находила нуж­ную студию звукозаписи и достойный исполни­тельский материал, пока не пришла в «Atlantic», где Джерри Векслер и аранжировщик Ариф Марден подобрали под ее страстный, но безуп­речно дисциплинированный голос сильные аранжировки.

К середине 70-х она записала больше синглов с миллионными продажами, чем любая другая певица, а у нее дома полки ломились от статуэток премии «Grammy»[[26]](#footnote-26).

Записи соул 60-х — своего рода демонстрация ее голоса с диапазоном в четыре октавы и высо­ким духом исполнения, а альбомы чистого госпе-ла полны такого достоинства и осознания грехов­ности, что могут спасти даже самого закоренело­го грешника. Во второй половине 70-х Арета по­кинула «Atlantic».

Кому доводилось слышать Арету в полном расцвете таланта, ее страстное, приводящее в тре­пет пение, тому манерные позы Уитни Хьюстон, Селин Дион или Джанет Джексон покажутся жал­кими и надуманными.

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**Джеймс Браун. «Papa's Got A Brand New Bag» (1965)**

Этот сингл Джеймса Брауна был и остается ти­пичной записью эпохи соул. Он упрочил за ним славу первого заводилы танцевальных залов и клу­бов середины 60-х годов.

Краткий взрыв духовых предваряет выход само­го Мистера Соул, Мистера Динамит, который появ­ляется в глубине сцены и, подражая движениям боксера-профессионала — то приседая, то быстро наклоняя голову, как бы увертываясь от удара, — начинает петь хриплым, грубоватым, как скрежет черпака по гравию, голосом, с восхитительными по­нижениями и взлетами, с переходом в стиль фанк. Когда Браун подходит к кульминации, ритм-группа затихает, отдаляется, «поигрывая мышцами» на по­вторяющемся риффе «тяни-толкай», прогоняемом бойкими тактами баса и стаккато духовых. Браун заимствовал эту манеру у латиноамериканской му­зыки, но не разрабатывал ее до конца, чтобы запись оставалась уникальной, сдержанной и гибкой.

В ключевые моменты характерный гитарный перебор Джимми Нолена резко меняется, чтобы подчеркнуть сильную долю такта, а в других местах как бы отстает, чтобы ловко замаскировать три пе­сенных аккорда. Эта запись — превосходный при­мер выражения силы через простоту.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Разные исполнители.**

**«The Ultimate Soul Collection (1998)**

Этот альбом нельзя назвать строго классичес­ким, но он вобрал в себя коллекцию лучших запи­сей, выпущенных студиями «Atlantic», «Stax» и «Motown» в течение 60-х годов, так что его можно рекомендовать как существенное дополнение к любому серьезному собранию компакт-дисков.

Если вы знакомы с этими нетленными запися­ми только благодаря передаче «Золотое ретро» на радио США, то вы не слышали их во всем их ве­ликолепии.

Цифровое воспроизведение показывает, что они были больше чем обычные заводные поп-пес­ни с хорошо запоминающимся мотивом. Более широкий цифровой динамический диапазон от­крывает тонкое взаимодействие инструментов, добавляет искрящейся живости ударным, больше остроты медным духовым, блеска — струнным, сияния — вокалу и мощную, но одновременно и бархатистую глубину бас-гитаре и барабанам. Даже если вам знакомы эти песни, на компакт-диске они покажутся свежими и покорят неудер­жимой энергией. Незаменимый альбом.

**Джеймс Браун.**

**«Live At The Apollo» (1963)**

Джеймс Браун, называющий себя «крестным отцом музыки соул», всегда был великолепным эстрадным артистом, а как шоумен он был вопло­щенной энергией.

Эта подборка песен записывалась в 1963 году одномоментно, когда живые альбомы были чрез­вычайно редки, но Браун знал, что студийные за­писи не давали почувствовать непосредственного волнения его «живых» шоу, так что он сам опла­тил запись. Это был мощный хит, и до сих пор альбом остается весьма ценным.

Записи Брауна доказывают, что, когда у певца есть хороший ансамбль, достаточно темперамент­ный и забористый талант и голос, — он взрывает­ся адреналином, подобно циркулярной пиле, и ему не нужно видео с большим бюджетом, чтобы оправдать притязания на статус звезды. Вставьте диск в CD-плейер, включите его — и вперед!

**Отис Реддинг. «Otis Blue» (1966)**

В ранних альбомах Реддинга есть яркие мело­дии, но в целом они довольно неоднородны. Это утверждение не относится к трем альбомам, кото­рые он сделал в последние два года — «Otis Blue», «The Soul Album» и «The Dictionary Of Soul», пер­вый из которых продавался великолепно.

«Otis Blue» — это исключительно сильная под­борка мелодий, демонстрирующая и неотразимое исполнение «Satisfaction» из репертура Rolling Stones, и первоначальную версию «Respect», кото­рая во времена борьбы за права человека получила более широкий резонанс, чем интерпретация Ареты.

Если вы хотите собрать все хиты, есть несколько доступных коллекций, из которых «The Definitive Collection)) является, вероятно, лучшей по подбо­ру альбомных записей.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ- ДИСКОВ СОУЛ**

1. Рей Чарлз. «The Genius Of Ray Charles».
2. Сэм Кук. «The Man And His Music».
3. Джеймс Браун. «Live -At The Apollo».
4. Отис Реддинг. «Otis BSlue»
5. Антология песен. ХРазные исполнители. «Hitsville USA — Thee Motown Singles Col-lection».
6. Антология песен. Разгные исполнители. «The Ultimate Soul СоИесПогД» (два компакт-диска).
7. Джеймс Браун. «20 АН Time Greatest Hits».
8. Арета Фрэнклин. «Th-е Atlantic Years».
9. Разные исполнители. «The Complete Stax/ Volt Singles Vol. 1».

10. Смоки Робинсон. «An thology» (два компакт-диска).

**Глава 3**

**БРИТАНСКОЕ ВТОРЖЕНИЕ -ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 60**-х

До приезда Beatles в США в 1964 году и после­довавшего за ними потока британских бит-групп американские исполнители решительно сопротив­лялись всем попыткам разрушить их монополию на рок. По общему признанию, им даже не нужно было слишком стараться — европейские имитато­ры просто не могли с ними конкурировать. У них были разные корни, разная культура и даже раз­ный музыкальный язык. И если европейцы хотели заслужить внимание американских любителей рока, они должны были создать свою музыку, а не подражать американским образцам.

В 50-е годы записи Элвиса, Литтла Ричарда и Чака Берри экспортировались в Европу в ограни­ченных количествах и моментально расхватывались. Эти записи высоко ценились знатоками, истинными поклонниками, которые не признавали подделок. Но рядовые покупатели были не так разборчивы и с радостью принимали безжизненные версии ориги­нальных американских хитов, записанные доморо­щенными талантами. Почти в каждой европейской стране были свои «элвисы». Во Франции, напри­мер, был Джонни Холлидей, а Англия гордилась неувядающим Клиффом Ричардом (настоящее имя Хэрри Вэбб); множество певцов, «звучащих как Элвис», например Билли Фури и Марти Уайлд, умудрялись вызывать интерес у поклонников этого вида музыки. Но ни один из них, конечно же, не выдерживал никакого сравнения с оригиналом.

В те годы европейцы даже не догадывались, чего они лишены, полагая, что популярная музыка (как это потом назовут) началась и закончилась Фрэнком Синатрой, Перри Комо и эстрадными певцами. То, что осталось за пределами поп-музы­ки, разделили на три категории. Джаз отнесли к ка­тегории особых пристрастий студентов и интеллек­туалов, фолк-музыку решили сохранять, но при этом не обязывали слушать, а классическую музы­ку оставили ценителям и снобам. Что до рок-н-рол­ла, то каждый европеец старше 30 лет считал его новым модным течением в танцевальной музыке, которое надлежало игнорировать в надежде, что оно, как всякая мода, скоро пройдет.

**СКИФЛ**

Рок в конце 50-х был феноменом культуры ти­нейджеров, и поколение разочарованных европей­ских подростков горело желанием делать такую же музыку, как американцы, которых они слыша­ли по радио, в музыкальных автоматах баров и клубов, на саундтреках первых кинофильмов с участием звезд рок-н-ролла.

Это привело к тому, что британские подростки обратились к гибриду отечественного производства под названием *скифл.* Этот термин произошел от специфической формы американского блюза «фолк-энд-кантри», который исполнялся бедняками в 20-х годах на импровизированных инструментах. И бри­танские мальчики, не имея денег на покупку элект­рических гитар, усилителей и ударных установок, использовали дешевые акустические гитары, сти­ральные доски и бас-гитары. Бас-гитары они масте­рили из старого ящика из-под чая и метловища, при­крепляя к последнему одну-единственную струну. Музьпса, которую они исполняли, была столь же груба и элементарна, как и их инструменты. Это были ритмичные английские и американские народ­ные песни, приправленные элементами того, что му­зыканты считали рок-н-роллом, исполняя получен­ный гибрид с замечательным энтузиазмом. И хотя подобные произведения не производили особого впечатления, но все же это было начало, и оно дало некоторым из них первый опыт выступления перед публикой.

**THE BEATLES (создана в Ливерпуле в 1957 г., распалась в 1970 г.)**

Безусловно, тандем Пол Маккартни — Джон Леннон — самый успешный авторский коллектив в истории поп-музыки. Однако начинался их пло­дотворный творческий путь в абсолютно бесперс­пективной любительской скифл-группе. Скоро они поняли, что невозможно достичь популярнос­ти Литтла Ричарда, Элвиса, Бадди Холли и Гина Винсента без полноты звука и мощи барабанов. Так что они отказались от своих акустических инструментов и вместе с друзьями Джорджем Харрисоном, Стюартом Сатклифом и Питом Бес-том (которого вскоре заменил Ринго Стар) сфор­мировали рок-группу, или бит-комбо[[27]](#footnote-27), как тогда назывались подобные коллективы. Получая разо­вые ангажементы, группа прославилась в Ливер­пуле довольно быстро.

Сатклиф, молодой, но очень талантливый ху­дожник, снабжал их новыми инструментами, про­давая свои картины, а его немецкая подруга, Аст-рид Кирхер, придумала образ будущих битлов, который в дальнейшем стал определять тенден­ции в развитии моды первой половины свинговых 60-х.

В 1960 году группа отправилась в Гамбург, где подрядилась играть в районе красных фонарей по три концерта за ночь перед толпами хулиганов и пьяниц, совершенно равнодушных к музыке. Там они приобрели бесценный опыт и в июне 1961 года вернулись в Ливерпуль закаленными профессио­налами со своим уникальным звуком и с твердым намерением создавать свою музыку.

К сожалению, в Гамбурге они оставили Саткли-фа. Он решил поселиться вместе с Астрид в Герма­нии, передав партию бас-гитары Маккартни.

После знаменитого провала при прослушива­нии на фирме «Decca» из-за того, что специалист по «отбору талантов» для фирмы полагал гитар­ные группы сходившим со сцены не ходким това­ром, они в 1962 году заключили договор с «ЕМ1», где и записали первую серию хитов из 12 синглов и девять альбомов (куда не вошли музыка к кино­фильмам и компиляции). Их небывалый успех, беспрецедентный для поп-музыки, навсегда связан с этой фирмой. К несчастью, Стюарт Сатклиф не дожил до того дня, когда его друзья обрели изве­стность. Он умер в 1962 году на руках у Астрид от кровоизлияния в мозг в возрасте 21 года.

За восемь лет до своего скандального распада Beatles стали музыкальным и культурным явле­нием, уступая по уровню продаж только Элвису. По воздействию же на общественное сознание были недосягаемы. С каждым новым синглом они превосходили себя как коммерчески, так и творчески. На пике битломании (1963—1965 годы) они регулярно возглавляли и американс­кие, и британские хит-парады, каждый раз «вы­бивая» оттуда свой старый хит. И с каждым но­вым альбомом они обнаруживали новую грань своего творчества, достигали новой выразитель­ности и удивляли широтой своего творческого воображения. Удивляли они и себя, и своих по­клонников, которые постигали высоты гармонии вместе со своими кумирами.

Отчасти причина их стремительного взлета и необычайной популярности заключалась в том, что они относились к себе без должной серьезнос­ти. «Серьезные» музыкальные критики размыш­ляли в лондонской «Тайме» и американских газе­тах о сложности их композиций, литературоведы исследовали их стихи на наличие подтекста нарав­не с большими поэтами, но на Леннона и Маккар­тни высоколобые критики и их мудрые опусы не производили впечатления, скорее их смущала вся эта суета. Легко и непринужденно они «выдава­ли» новые песни, которые сразу же становились классическими, несмотря на то, что ни Леннон, ни Маккартни не знали нотной грамоты. Контраст между едким остроумием Леннона и лиричностью Маккартни сделал их творчество уникальным.

Оглядываясь назад, можно сказать, что своим успехом самобытная группа Beatles, бросившая вызов царившему в эстраде того времени подра­жательству, обязана определенному сочетанию факторов. Среди них — врожденный талант Лен­нона и Маккартни создавать обманчиво простые, но удивительно легко запоминающиеся песни — способность, которая не покидала их до 1970 года, пока они не пошли каждый своим путем. Другим фактором было их стремление превзойти друг друга, что создавало в группе здоровую конкурен­цию.

Их песни мгновенно становились стандартами поп-музыки и исполнялись другими музыкантами во всех мыслимых и немыслимых стилях, включая симфонические версии. Более 1000 исполнителей-профессионалов записали их всемирно известный хит «Yesterday», что в 1995 году подняло цену за права на публикацию каталога «The Beatles» до 600 миллионов долларов.

Добавлю также, что они были потрясающе ес­тественны. Это качество привлекало внимание людей, далеких от мира поп-музыки. Причем для создания благоприятного впечатления ничего не придумывалось специально. Их песни, имидж и юмор были столь же присущи им, как и неистре­бимый ливерпульский акцент. Они были обрече­ны на любовь.

**ДЖОРДЖ МАРТИН**

Но существовало еще кое-что, а точнее, кое-кто, способствующий непреходящей популярнос­ти записей The Beatles. Этим «кое-кем» был про­дюсер и аранжировщик Джордж Мартин. Марти­на называли пятым битлом, что подчеркивает значение его вклада в успех группы. Благодаря его классическому образованию, техническим зна­ниям, изобретательности Beatles могли творчески развиваться. Когда Маккартни, например, захо­тел исполнить «Yesterday» со струнным кварте­том, Мартин не стал его отговаривать, он дове­рился инстинкту Пола-солиста и послушно напи­сал аранжировку, сохранив при этом индивиду­альность песни. Когда у ребят появилась идея использовать клавесин для проигрыша в песне «In My Life» («Моя жизнь»), Мартин нашел инстру­мент и сам сыграл на нем. Когда они захотели, чтобы оркестр из 40 инструментов импровизиро­вал в песне «А Day In The Life» («Один день из жизни»), именно Мартин сумел разобраться в ха­осе, в который превратилась первая же репетиция. А когда Леннон никак не мог выбрать между дву­мя контрастными аранжировками «Strawberry Fields»[[28]](#footnote-28) (одна с оркестровой поддержкой, а вто­рая — без оной), именно Мартин соединил все вместе, но с разным темпом, создав иллюзию, что одно исполнение было естественным продолжени­ем другого. Когда они захотели расширить свое сознание, а заодно и звуковую картину своей му­зыки при записи альбомов «Revolver» и «Sergeant Pepper's Lonely Hearly Club Band», именно Мар­тин придал некую форму их взглядам, да и просто помог продержаться в студии (они тогда экспери­ментировали с психоделиками). И когда группе надоели изыски и они решили вернуться к осно­вам, он помог им спеть лебединую песню «АЬЬеу Road» так, что все поняли: несмотря на длинные волосы, бороды, стеклянные побрякушки и не­мыслимые кафтаны, они по-прежнему остаются величайшими музыкантами, правда, пришедшими в этом мир из других, более наивных времен.

Мартин не пытался идти со своими подопечны­ми на компромисс и не льстил им, как сделало бы большинство продюсеров на его месте. Наоборот, он помог Beatles найти новое измерение популяр­ной музыки. И что самое удивительное — благо­даря ему люди, считавшие до этого рок музыкой для подростков, вдруг осознали: эта музыка уже фактически стала «саундтреком их жизни».

**МЕРСИБИТ**

Благодаря Beatles индустрия звукозаписи Вели­кобритании обогатилась новым термином ***мерси-бит*** (merseybeat), то есть «ритмы с берегов реки Мерси», на которой стоит Ливерпуль.

В безрассудном желании повторить успех Beatles, исполнительные директора британских компаний звукозаписи в 1963—1964 годах во вре­мя бит-бума заключали контракт с каждой груп­пой, которую могли отыскать в Ливерпуле, но, как и следовало ожидать, им не удалось повто­рить успех ливерпульской четверки. Правда, неко­торые группы, например Gerry and Peacemakers, The Searches, Billy J Kramer and the Dakotas и The Swinging Blue Jeans, записали несколько синглов-хитов и успели насладиться краткими мгновения­ми славы поп-звезд и друзей Beatles, но ни одна из групп мерсибита не оказала заметного влияния на развитие поп-музыки.

После того как искатели талантов прочесали каждый дюйм обоих берегов реки Мерси, они на­правили свои стопы в другие провинциальные го­рода Британских островов. Манчестер оказался лучшим из «охотничьих угодий», дав миру Уэйна Фонтану и Mindbenders, Фредди и The Dreamers и The Hollies. Эти находки пополнились R&B-rpyn-пой The Animals из Ньюкасла и лещиной-группой Zombies из Сент-Элбанса, которые вместе с лон­донскими бит-лавочниками The Dave Clark Five и сонмом столичных групп, возрождающих R&B, включая The Rolling Stones, The Yardbirds, The Who и The Kinks, возглавили британское вторже­ние в Америку в середине 60-х.

**THE ROLLING STONES (создана в Лондоне в 1962 г.)**

Если Beatles можно назвать мелодичным голо­сом поп-музыки 60-х, то Rolling Stones стали ее угрюмым, протяжным рычанием. В то время как ливерпульская четверка стремилась к возможно большей естественной привлекательности, Rol­ling Stones придумывали себе более агрессивный образ и своим кривляньем провоцировали возму­щение родителей подростков, стараясь привлечь бунтующих ребят, которым Beatles казались пис­клявыми чистюлями. Как ни странно, у обеих групп были одинаковые музыкальные пристрас­тия: им нравились Чак Берри и Бадди Холли. Но если Beatles, поучившись у мастеров рока про­шлых лет, создали собственную, чисто британс­кую музыку, то Rolling Stones посвятили себя воссозданию подлинного звука американского рок-н-ролла в его первоначальном, грубом и са­мом разнузданном варианте. Многие британс­кие исполнители пробовали подражать амери­канскому оригиналу, но у них получались лишь жалкие копии. Rolling Stones, напротив, блиста­тельно преуспели на этом поприще, потому что, как истинные фанаты, поняли, откуда появи­лись рокеры и блюзмены. Они позаимствовали их жаргон, хотя в поисках корней американской музыки не продвинулись на юг дальше Ричмон­да (Суррей), где получили свои первые разовые ангажементы. Нога Роллингов не ступала на священную землю южных штатов Америки до 1964 года, но по крайней мере по духу, они хра­нили им верность. Ранние записи Rolling Stones были сделаны под влиянием Чака Берри и героев черного R&B: Хаулин' Вулфа и Мадди Уотерса, тогда еще не замеченных широкой публикой. Но как только авторское содружество Мика Джег-гера и Кита Ричардса обрело импульс и соб­ственный голос в знаменитой песне «(I Can't Get No) Satisfaction)) (1965), они быстро обрели ста­тус ярчайших, хотя и циничных представителей «свингующих 60-х».

В то время как Леннон и Маккартни создавали мелодии для массового потребления, заявляя: «Все, что нужно, — это любовь», Джеггер и Ри­чарде совращали невинных подростков такими песнями, как «Let's Spend The Night Together)) («Давай проведем ночь вместе»), устанавливая правила поведения для тех, кто настолько освобо­дился от условностей и предрассудков, что отре­зал себе путь назад. А попутно они нарабатывали свой стиль исполнения, создавая то звучание, ко­торому впоследствии будут подражать другие.

60-е подходили к концу; поп-музыка не оправ­дала надежд подростков на новую счастливую жизнь, а мечты хиппи растворились в тяжелом кошмаре ЛСД[[29]](#footnote-29), и Rolling Stones, казалось, прово­жали 60-е годы мрачно-декадентским «Beggar's Banquet» (1969) и нигилистическим «Let It Bleed)) — полная противоположность оптимизму начала де­сятилетия. В начале 70-х группа выглядела словно с похмелья после бурной ночи, хотя музыканты все же смогли записать «Sticky Fingers» (1971) и «Exile On Main Street)) (1972) — два самых лучших своих альбома. В 80-х они снизошли до диско и из-за этого потеряли привязанность многих своих по­клонников. И все же они по-прежнему собирали полные залы и в 90-х приобрели статус и при­быльность крупной корпорации. Правда, к тому времени их музыка изменилась и уже не была столь ярким событием, как раньше, а записи груп­пы продавались в значительной степени благода­ря прошлым заслугам.

Влияние Роллингов на современное им поколе­ние оказалось очень глубоким. И дело было не толь­ко в том, что их хиты расходились миллионными тиражами, а публика с восторгом заполняла ряды самых больших стадионов, где проходили концерты группы. Дело было и в имидже, и в мастерстве музы­кантов. Мик Джегтер, называвший себя солистом «величайшей рок-группы в мире», с важным и высо­комерным видом лепил свой сценический образ — образ рок-звезды с явными чертами гермафродита. Впоследствии этот имидж копировали многие звез­ды рока. Его манерные позы и откровенно простец­кий стиль исполнения пытались воспроизвести и Дэвид Боуи, и Эксл Роуз из Guns N'Roses, и Лайэм Галлахер из Oasis. Под влиянием гитариста группы Кита Ричардса подрастающие поколения музыкан­тов забыли о штудиях классического учебника Бер­та Бидона «Play-in-a-Day» и учились играть на гита­ре, копируя пассажи Ричардса.

Это Rolling Stones в 60-х годах пробудили к жиз­ни полчища «гаражных» групп, от которых пошли *панк* 70-х и *брит-поп* 90-х, кардинально изменив­ших саму суть рока, его, так сказать, «приводной механизм». Роллинги также ответственны за воз­никновение отвратительного зрелища — стадион­ного рока, который превратил «живое» выступле­ние в спектакль, турне — в балаган, а записи — в корпоративный продукт — полную противопо­ложность этике рока, которая, собственно, и дела­ла его значимым.

Rolling Stones можно обвинить и в ренегатстве: они перестали грозить истеблишменту, сознатель­ но покинули баррикады протеста ради того, что­бы стать частью того самого, столь ненавистного рокерам истеблишмента. Но, по крайней мере, в 60-е их музыка была по-настоящему бескомпро­миссной. Добавьте к этому пару десятков бесспор­но классических дисков и мощный импульс, кото­рый получили от них другие исполнители, и вряд ли вы станете отрицать их право называть себя «величайшей рок-группой в мире».

**THE WHO (создана в Лондоне в 1964 г., распалась в 1983 г.)**

Легенда гласит, что однажды вечером, на пер­вом выступлении группы Who в лондонском клу­бе «Марки», ведущий гитарист и автор песен Пит Тауншенд, войдя в раж, случайно сломал гриф своей гитары о низкий потолок клуба. А барабан­щик Кит Мун, один из подлинных «безумцев рока», решил, что Пит сделал это намеренно, и с ликованием присоединился к погрому, круша свою ударную установку. Это была кульминация в студенческой поре знаменитой группы.

В 60-х музыкальные критики больше писали о Who как о разрушителях и драчунах, а не как об исполнителях, чья музыка не уступала Beatles и Rolling Stones по исторической значимости и по влиянию на других музыкантов.

В то время как Rolling Stones и Beatles очаровы­вали высшее общество и британский истеблиш­мент своими претензиями на *поп-арт,* Who с вож­делением подглядывали за ними, пялились на чу­жой праздник, прижимая носы к окнам, подобно нищим уличным мальчишкам из книг Диккенса. Если бы их пригласили на вечеринку, они снесли бы с пьедестала и Beatles, и Rolling Stones, потому что Who были не только воинственными, они были *громкими.*

Who начинали как группа из среды рабочего класса, чей лозунг «Максимум R&B» и синглы «I Can't Explain», «Anyway, Anyhow, Anywhere» и «Му Generation» («Мое поколение))) завоевали за­конное признание у модов[[30]](#footnote-30); но в 1966 году появи­лись хиппи, и моды сразу стали анахронизмом. Тогда Who упростили звук и приглушили гром­кость, чтобы не беспокоить пребывающих в нар­котическом трансе «детей-цветов», жестоко стра­давших от мерзостей мира, в котором им прихо­дится жить.

И хотя группа не собиралась совсем ослаблять свой мощный звук, следуя за временем, к концу 60-х Тауншенд стал чувствовать себя скованно в рамках обычного трехминутного сингла — ему захотелось большего. А именно — ввести рок в залы, где до этого исполнялись только образцы «высокого искусства».

Он нашел идеальное решение, написав и поста­вив в 1969 году первую настоящую рок-оперу — «Тотту» ( «Томми»). Возможности жанра по­зволили придать жизненность героям, похожим на мультипликационных персонажей. Позже Та­уншенд признавал, что рок-оперу в свое время небезосновательно считали весьма претенциоз­ным произведением, приведшим в замешатель­ство некоторых музыкальных критиков, но в «Томми» было несколько замечательных песен, например «Pinball Wizard» и «See Me, Feel Ме», оказавших такое влияние на общественное созна­ние, которого не смогли добиться все предыдущие хиты группы. Именно «Томми» выдвинула Who в первый ряд британских рок-музыкантов, принес­ла ей поклонение бесчисленных фанатов и уваже­ние других рок-знаменитостей. А созданные на основе этой рок-оперы кинофильм и мюзикл и за­писанная на пластинку оркестровая версия завое­вали ту часть общества, которая не пустила бы рокеров на порог.

Однако этот беспрецедентный успех стал при­чиной другой проблемы: Тауншенд не смог или не захотел идти дальше. Он поступил очень про­сто — вместо того, чтобы попробовать превзой­ти «Томми», он вернулся «к истокам», записав в 1970 году альбом «Live At Leeds», который благо­даря своему монолитному звуку положил начало *хард-року* 70-х.

Группа, девизом которой были слова «наде­юсь, что я умру до того, как состарюсь»[[31]](#footnote-31), не по­зволила бы себе красиво состариться в бесконеч­ных турне. В конце 1978 года со смертью Кита Муна Who закончила свое существование, хотя какое-то время ребята безуспешно пытались най­ти Киту замену. Эта утрата подтверждает мысль о том, что ни одна по-настоящему сильная груп­па не может добиться успеха, полагаясь исклю­чительно на репертуар, оригинальный стиль во­калиста или техническое мастерство ведущего гитариста. Эти группы стали великими потому, что их музыка была создана уникальным сочета­нием талантов, каждый из которых вносил свою лепту в общее дело.

**THE KINKS (создана в Лондоне в 1964 г.)**

Kinks были рядовой группой R&B, пока их ве­дущий гитарист Дейв Дэвис не уговорил своего брата Рея присоединиться к ним как вокалиста, автора песен и ритм-гитариста. С 1964 года до конца десятилетия Рей считался одним из самых остроумных наблюдателей английского образа жизни. Его синглы-хиты, едкие характерные скет­чи, были пессимистичнее и циничнее, чем у Лен­нона и Маккартни. Он противопоставил пасто­ральную идиллию и легкомысленный оптимизм времени ежедневной реальности жизни города и пригорода. В тоскливых гимнах с тяжелым риф-фингом «You Really Got Ме» и «АН Day And All Of The Night» Рей очень точно нарисовал сценки из жизни мальчишек-модов, в «Dedicated Follower Of Fashion» — уловил суть навязчивых идей Кар-наби-стрит и, наконец, суммировал земные по­мыслы среднего класса в «Waterloo Sunset», иро­низируя над незыблимыми ценностями культуры «чая и тоста».

По общему признанию, лексикон Kinks был весьма ограничен, но их наиболее известные анг­лийские песни отразили дух 60-х намного точнее, чем это удалось их более прославленным совре­менникам. Кроме того, они невольно запустили, как стартером, *гаражный рок,* а позже — тяже­лый рок, написав «You Really Got Ме», и дали первоначальный толчок и образец панк-року, а позже — *брит-попу,* снабдив их основным репер­туаром.

 **НЕМНОГО ЗВУКА:**

**The Beatles. «А Hard Day's Night», «Вечер трудного дня» (1964)**

В заглавной песне к первому и, по всей видимо­сти, лучшему фильму The Beatles есть все элементы будущего успеха, включая и радикально новый для того времени звук.

Она начинается аккордом, создающим ощуще­ние предчувствия и ожидания, которое растворяет­ся в подчеркнутом акцентировании ритма каждого следующего такта. Этот прием в поп-музыке, кото­рый называется «никаких оборок», — чистый вброс адреналина. Если вы хотите утонченности, ее у Beatles сколько угодно, но эта запись была пред­назначена для того, чтобы ритм подхлестывал вос­торг тинейджеров.

Напряжение вступления находит выход в строке «When I get home to you, I find the things that you do will make me feel all right», которую подхватывают все и в которой слышится двусмысленность — из­любленный прием комиков английских мюзик-хол­лов: певец словно понимающе перемигивается со слушателями, хотя ни Леннону, ни Маккартни заиг­рывание с публикой было не свойственно. Их юмор был непосредственным и простым, что еще больше покоряло поклонников.

Среди новшеств, которые помогли дистанциро­ваться поп-музыке 60-х от рока 50-х и дали ей собственный звук, — двухдорожечная запись, кото­рая выделила вокал, сделала его более ясным, что было особенно важно, поскольку наслаивающиеся звуки гитар и громкие всплески ударных не позво­ляют певцу перевести дыхание. Леннон, Маккартни или Харрисон не пытались культивировать акцент Центральной Атлантики, скорее наоборот, Beatles эк­сплуатировали уникальность своих диалектов, на их песнях как будто отпечатано: «Сделано в Англии». И над всем царит то самое, характерное, неповтори­мое, удивительно гармоничное сочетание голосов.

Другая интересная особенность — соло, которое в прошлом было принято исполнять одним инстру­ментом, у **Beatles** заменено созвучным солировани­ем гитары и клавесина. Дублирование ведущих инструментов с тех пор вошло в обычай, но в то время это было необычно и выделило группу из множества других.

**РЕВОЛЮЦИЯ 33 ОБОРОТОВ В МИНУТУ**

До выпуска альбома «Rubber Soul», «Резино­вая душа», записанного Beatles в 1965 году, дол­гоиграющие пластинки представляли собой, как правило, собрание синглов, причем обязательно с указанием на конверте песен, ставших популяр­ными благодаря другим исполнителям, и, воз­можно, парой более-менее новых названий из текущего репертуара группы. Пластинки часто записывались в студии «в живую», с минимумом производственной «полировки». Так была запи­сана и дебютная долгоиграющая пластинка Beatles «Please Please Ме» («Пожалуйста, поже­лай меня») — в расчете на быстрое получение прибыли от успешного сингла. Но с появлением плодотворного авторского союза Леннона и Маккартни индустрия звукозаписи почувствова­ла, что наличие даже одной популярной преуспе­вающей группы может принести хороший доход. Более того, индустрии звукозаписи пришлось признать, что поп-группы — отличное долгосрочное вложение капитала, и их записи могут иметь большую ценность, чем подарок другу на день рождения.

С середины 60-х изменились и поклонники. Теперь они ожидали от своих идолов творчества, новых, оригинальных, талантливых песен.

На пике «битломании» среди поклонников поп-музыки преобладали подростки, но в 1966 году, когда ливерпульская четверка перестала выступать «в живую» и обратилась к серьезной творческой записи, на смену беснующимся фанатам пришли более зрелые слушатели. В основном это были мо­лодые люди в возрасте двадцати лет, со стабильной работой, достаточно обеспеченные, чтобы позво­лить себе слушать музыку, которая отражала их образ жизни, потворствовала их фантазиям и пита­ла воображение.

Экспериментальная психоделическая песня, про­должительностью дольше обычной (1966—1968), успех первой рок-оперы «Томми» в 1969 году и появление долгоиграющих пластинок на рубеже десятилетия отразили вкус нового поколения и утвердили альбом как идеальный формат и сред­ство самовыражения для серьезных поп-исполни­телей.

К концу 60-х долгоиграющие пластинки со ско­ростью проигрывания 33 оборота в минуту потес­нили «сорокопятки»; появились стереопластинки и доступное высококачественное (hi-fi) оборудова­ние; отныне поп-музыка предназначалась скорее для прослушивания, чем для танцев.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**The Beatles. «Revolver» (1966)**

Записанный в промежутке между оригиналь­ным поп-коллажем «Rubber Soul» (1965) и психо­делическим завихрением «Sgt Реррег» (1967), «Revolver» выделяется из всех альбомов Beatles совершенством и безупречностью исполнения.

Здесь ливерпульская четверка поднимается до уровня серьезных художников, творчество прева­лирует над ремеслом. Каждая песня открывает иную грань их характеров, а музыка и стихи при этом одинаково значимы.

В «Тахтап» («Налоговый инспектор») «прак­тичный» Джордж Харрисон короткими, рит­мичными, повторяющимися фразами изливает свое раздражение от некоторых карательных мер министра финансов; в «Love You То» его ми­стическое «альтер эго» в сопровождении экзоти­ческого гудящего ситара философствует о смыс­ле жизни.

Пол Маккартни дает волю сентиментальности в «Неге, There And Everywhere)), проявляет ост­рую наблюдательность в «Eleanor Rigby» («Эли­нор Ригби»), и наконец, вся группа вызывает при­ступ изжоги у студии «Тагша Motown» вдохновен­ным «Got То Get You Into My Life».

Леннон кормился (и неплохо!) за счет трех сво­их самых прекрасных песен того периода — том­ной «Гт Only Sleeping)), грубоватого возбуждаю­щего гимна «Dr Robert» и гипнотической, напо­минающей мантру, «Tomorrow Never Knows», в которой он поощряет слушателя: «Отключи ра­зум, расслабься и плыви по течению... это не смерть... отгони прочь мысли, погрузись в пусто­ту...» Для человека, который всего лишь несколь­кими годами ранее помог написать «I Wanna Hold Your Hand», довольно крутой поворот.

И затем, среди всего этого галлюцинирующего вздора и переоценки ценностей, Леннон и Мак­картни на пару пишут для Ринго очаровательную детскую песню «Yellow Submarine)) («Желтая под­водная лодка»), которую с неменьшим удоволь­ствием напевали и взрослые. *Я* не знаю ни одной группы, которая могла бы сделать это так убеди­тельно и с таким обаянием, в чем, собственно, и проявляется суть привлекательности Beatles.

**The Kinks.**

**«Something Else» (1967)**

Kinks была наиболее значительной английской группой «свингующих 60-х», возможно, даже ин­тересней, чем Beatles, а их альбом «Something Else» можно назвать существенным достижением поп-музыки того периода.

Альбом украшают «Devid Watts» — одна из лучших песен Рея Дэвиса, где речь идет о шутли-во-ироничнол|§преклонении перед героем, и сладо­стно-горькая " «Waterloo Sunset». Старомодные мюзик-холльные мелодии и точно подмеченные черты чудаковатого английского характера дела­ют этот альбом великолепным музыкальным пор­третом провинциального буржуа. Двойственное отношение Дэвиса к героям своих песен оставляет и двойственное впечатление — цинизма, с одной стороны, и ностальгии — с другой, что позволяет считать этот альбом отнюдь не заурядным явле­нием в поп-музыке, хотя полагают, что рядовым слушателям вполне достаточно одной из множе­ства компиляций Kinks, в которую вошли бы все эти знаменитые хиты.

**The Zombies.**

**«Odyssey And Oracle» (1968)**

He все классические рок-альбомы получили признание сразу после выхода в свет. «Odyssey And Oracle» все еще остается неизвестным боль­шинству поклонников рока, но истинные коллек­ционеры бережно хранят его как культовую клас­сику. Это один из больших «потерянных» альбо­мов 60-х, сделанных группой, которой никогда не воздавалось должное.

Zombies начинали как британская группа R&B. Они быстро подписали контракт со студией «Decca», которая, за год до этого опрометчиво отвергнув Beatles, искала достойный ансамбль. Первый сингл группы «She's Not There» разо­шелся в США миллионым тиражом, но компа­ния грамзаписи не сумела воспользоваться воз­никшим интересом, и после создания одного альбома, «Begin Неге» (1965), Zombies исчезла из виду. К 1967 году музыканты перешли в «CBS», однако были вынуждены сами финансировать альбом «Odyssey And Oracle». При записи им пришлось использовать меллотрон, потому что они не могли позволить себе оркестр. Но, как го­ворится, нет худа без добра, ибо применение син­тезированных струнных создало идеальный мяг­кий фон для лениво-небрежной, стилизованной под джаз игры Рода Арджента на клавишных и гладкого, плавного вокала Колина Блунстоуна. Однако для 1969 года песни были слишком утон­ченными, к тому же у ребят начались личные проблемы, которые в конце концов и развалили группу. Ансамбль распался спустя две недели после окончания записи. Через два года после выпуска альбома они собрались вновь и сделали сингл «Time Of The Season», который стал их вторым хитом с миллионным тиражом. После этого не прошло и трех месяцев, как группа вновь распалась, на этот раз окончательно. Они оставили несколько первоклассных работ, кото­рые нашли свою аудиторию.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ- ДИСКОВ ПОП-МУЗЫКИ 60-х**

1. The Who. «The Who Collection» (два ком­пакт-диска).
2. The Beades. «Revolver».
3. The Beades. «Rubber Soul».
4. The Who. «Тогшпу».
5. The Rolling Stones. «Beggar's Banquet».
6. The Yardbirds. «Five Live Yardbirds».
7. The Kinks. «Something Else».
8. The Creation. «How Does It Feel To Feel».
9. The Pretty Things. «Singles 1967—71». 10. The Zombies. «Odyssey And Oracle».

**Глава 4**

**СНОВА 60**-е. **ВРЕМЕНА, КОТОРЫЕ ОНИ ИЗМЕНИЛИ, -АМЕРИКАНСКАЯ ПОП-МУЗЫКА И МУЗЫКА ПРОТЕСТА**

**ФИЛ СПЕКТОР (р. 1940)**

Одной из наиболее влиятельных фигур в исто­рии поп-музыки следует считать не солиста, не рок-звезду, а продюсера звукозаписи или, если исполь­зовать более точное определение, «скульптора зву­ка». Фил Спектор, родившийся 25 декабря 1940 года в Нью-Йорке, был *enfant terrible[[32]](#footnote-32)* рока с до­вольно эксцентричным характером. Его называли «Тусооп of Тееп» (Магнат-тинейджер), потому что в 21 год благодаря гонорарам за множество напи­санных им синглов-хитов, воспевающих юношес­кую романтику, он стал мультимиллионером. В то время в поп-индустрии работали, как правило, люди средних лет. Спектор внес в этот бизнес ветер перемен. Он потребовал и получил полный конт­роль над всем процессом производства — от напи­сания песни до записи (включая как техническую, так и художественную сторону) — и почти всегда выдавал чистое золото. Человек умный и проница­тельный, он был чрезвычайно избирателен в своих записях, что выгодно отличало их от характерной для музыкальной индустрии высокопродуктивной конвейерной системы.

Между 1961 и 1963 годами Спектор кропотли­во, один за другим создавал безупречные трехми­нутные поп-синглы с разными малоизвестными женскими группами, в том числе с Ronettes (их хиты — «ВаЬу I Love You» и «Ве My ВаЬу») и с Crystals (запомнившимися по песням «Da Doo Ron Ron», «He's A Rebel» и «Then He Kissed Me»).

Записи, сделанные Спектором, несли отпечаток страсти и клаустрофобии. Они соответствовали чувствам, обуревавшим нас в юности, к тому же чрезмерно драматизированным. У записей Спек-тора было еще одно свойство: они отличались оперной атмосферой, получившей название «сте­на звука». Он накладывал звук слой за слоем, он не мог жить без реверберации, он доводил до бе­шенства звукооператоров. Его новшество продол­жает вдохновлять продюсеров до наших дней. Он понимал, что записи не следует делать с «живых» концертов или моделировать эти концерты, они должны быть всецело студийным творчеством. Он смешивал звук, как живописец смешивает краски, и этот музыкальный коллаж звучал устра­шающе, изливаясь из маленьких транзисторных радиоприемников, которые были в то время чуть ли не у всех подростков. Секрет Спектора заклю­чался в том, что он впихивал в крошечную студию тридцать музыкантов да еще заставлял каждого исполнить по две, а то и по три партии, создавая таким образом великолепную какофонию, кото­рая вырывалась из динамиков подобно грому. Типичный состав при такой записи включал четы­ре ритм-гитары, две бас-гитары, три клавишных инструмента, один или два барабана и маленький полк ударных, которые задавали ритм, колебле­мый волнами эха, создавая иллюзию простран­ства. Когда добавлялся вокал и множество струн­ных, казалось, будто целый оркестр и еще не­сколько рок-групп дают концерт в самолетном ангаре.

Если ранние записи Спектора были «большим взрывом» в поп-музыке, то последние его великие творения («You've Lost That Loving Feeling», «Ты потерял это чувство любви» (1965) в исполнении группы The Righteous Brothers и «River Deep Mountain High», «Глубокие реки, высокие горы» (1966) Айка и Тины Тернер), сделанные по тому же принципу «красивого шума», привели автора к апокалиптической кульминации. Трудно пове­рить, но последняя запись не вошла в список хи­тов в Соединенных Штатах, и Спектор, оскорб­ленный до глубины души, удалился от дел, и, как утверждают, стал отшельником, склонным к па­ранойе. В 1969 году Джон Леннон убедил Спекто-ра выйти из затворничества, чтобы сделать с ним альбом «Instant Кагта» и навести лоск на альбом «Let It Ве», который, как оказалось, стал заверша­ющим в карьере Beatles.

Парадоксально то, что, обращаясь со своими певцами и музыкантами как с марионетками, Спектор в то же время помог пересмотреть роли исполнителя и продюсера, так что с середины 60-х певцы и группы чувствовали себя уверенней, мог­ли принимать активное участие в создании соб­ственных записей, то есть не были больше только исполнителями, а получили право голоса.

**THE BEACH BOYS (создана в Калифорнии в 1961 г.)**

Между 1962 и 1966 годами Брайан Уилсон, добрый гений Beach Boys, написал и спродюсиро-вал 24 сингла-хита в стиле *серфинг* (три из них занимали первые места в поп-парадах). Они про­славляли американскую мечту о бесконечном лете на море, где можно целыми днями кататься по огромным волнам на серфинге, фланировать по Сансет-стрип и «охотиться» на калифорнийских девочек. Слушая такие песни, как «Surfm' USA», «I Get Around», «Good Vibrations)) и «California Girls» в исполнении Beach Boys, каждый серфер целых три великолепных минуты чистого, невин­ного бегства от действительности вволю упивался собственными фантазиями, позолоченными див­ной гармонией, слепящей как солнце, вспыхиваю­щее на кромке воды.

Как ни странно, Брайан ненавидел серфинг. Удивительно и то, что этот проницательный, ода­ренный интуицией, талантливый продюсер, бла­годаря которому любители поп-музыки не раз ис­пытали блаженные минуты счастья, был глухим на одно ухо. Кроме того, у него была нечистая, покрытая оспинами кожа подростка. Говорят, что он ужасно комплексовал из-за своего внешнего вида и ненавидел «живые» выступления, что в конце концов побудило его в 1965 году перейти работать в студию в поисках более сложной музы­ки, которая звучала в его воображении. Он писал трехминутные поп-синглы, похожие на мини-сим­фонии, которые исполнял сам Брайан, его бра­тья[[33]](#footnote-33), их кузен Майк Лав, а также друг Брайана, Алан Джардин, вокальная гармония которого уподобила бы любую другую группу любитель­скому уличному квартету.

Ранние альбомы группы были, по существу, со­бранием синглов-хитов с некоторыми вставками, но к 1965 году Брайану надоела тема «солнца и прибоя», и, вдохновленный Филом Спектором, он старался каждую запись сделать личной художе­ственной манифестацией. Он выпустил потрясаю­щий альбом «Pet Sounds» («Любимые звуки») (1966) с превосходным звуком и все более и более усложняющимися мелодиями на тему преходящей невинности, который, как считают, вдохновил Beatles задумать «Sgt Реррег». Хотя по тону это был очень личный альбом, суть которого точно выражена в названии песни «I Just Wasn't Made For These Times», он породил два огромных синг­ла-хита: «God Only Knows» и «Wouldn't It Be Nice». Однако, несмотря на успех, членов группы и компанию звукозаписи все больше беспокоило сумасбродное поведение Брайана, его амбициоз­ность и зависимость от наркотиков.

Давление, оказываемое на Брайана ради запи­си продолжения «Pet Sounds», довело его до не­рвного истощения и вынудило отказаться от про­екта, предварительно названного «Smile»[[34]](#footnote-34).

Проблему усложнила фирма звукозаписи «Capitol», которую Брайан обвинял в циничном разрушении всех его усилий: они издали собрание более ранних хитов группы, в то время как «Pet Sounds» все еще продавался. К счастью, выпуск син­гла «Good Vibrations» — «Хорошие вибрации» — (1966) заставил всех недоброжелателей признать беспрецедентный успех Beach Boys. Сингл звучал всего три минуты, но, чтобы записать это гранди­озное произведение, потребовалось целых шесть месяцев и 80 ООО долларов. Однако все усилия были вознаграждены, когда сингл возглавил хит-парады по обе стороны Атлантики, и с тех пор он считается одним из бесспорных шедевров поп-му­зыки.

Вероятно, не случайно группа не смогла вновь
достичь тех же опьяняющих высот, хотя у них
появлялись некоторые сильные синглы, вспыхи-
вающие прежним очарованием, в том числе и из
альбома «Smile», который так и не вышел в пол-
ном виде. Как и Beatles, и Боб Дилан, Брайан
У ил сон сделал очень много для того, чтобы пере-
смотреть роль поп-исполнителя как художника.
Beatles были довольны сотрудничеством со сво-
им продюсером Джорджем Мартином, которому
они поручали запись звука, но Уилсона это не ус-
траивало. По примеру Фила Спектора он решил
полностью контролировать творческий процесс,
что означало принять на себя и роль продюсера
звукозаписи — только так он мог создавать
именно тот звук, который хотел. И ему удалось
сделать несколько поистине выдающихся запи-
сей.

**ГАРАЖНЫЙ РОК**

Панк середины 70-х был второй волной штур­ма музыкального истеблишмента, первая же атака была предпринята в Америке еще в середине 60-х.

Британское вторжение в Штаты во главе с Beatles, Animals и Rolling Stones привело к появле­нию в США бесчисленных бит-групп, чье неисто­вое желание подражать своим героям часто не соответствовало их таланту. Но в роке порой до­статочно быть просто молодым, чтобы создать что-то захватывающее.

Эти новые бит-группы называли гаражными по той простой причине, что многие подростки, создавшие такие группы, ограничивались игрой в гаражах своих родителей, так как были слишком молоды и неопытны, чтобы получить ангажемент. Но даже когда им удавалось убедить скептически настроенных владельцев клубов позволить им выйти на сцену, они оставались любителями, при­митивная игра которых была способна разве что раздражать соседей. Их звук характеризовался пронзительным жужжанием переносных органов «Vox» или «Farfisa», напоминавшим саундтреки из халтурных фильмов ужасов, и чудовищно рас­строенными гитарами с использованием приема искажения звука, известного под названием fuzz-boxes. Это был совершенно необработанный, пря­мо-таки устрашающий (особенно если вам за тридцать) звук, часто основанный лишь на трех главных аккордах, потому что группе не хватало терпения для расширения своего музыкального лексикона.

Редко кто из них играл за пределами своего штата, и только единицам удавалось заключить контракт на запись. Среди таких счастливчиков были группы Sonics, Seeds, Shadows of Knight, Count Five, Chocolate Watch Band и другие, чей мимолетный успех с одним или двумя дешевень­кими синглами действовал как стимул для сотен других молодых претендентов; а в конце 60-х это были МС5 и The Stooges, которых можно назвать первыми панками. Группы Electric Prunes и Thirteenth Floor Elevators предвосхитили психоде­лический рок.

**ФОЛК-РОК И ДВИЖЕНИЕ ПРОТЕСТА**

Если в 50-х поп-музыка возникла прежде всего как способ не очень внятного выражения проблем роста 13—15-летних подростков, то к началу 60-х появилось новое поколение исполнителей. Они вы­росли на рок-н-ролле и теперь стремились исследо­вать его кажущиеся бесконечными возможности, которые он давал для творческого самовыражения, если вложить в него ум, душу и воображение. Беззаботность этого поколения была омрачена убийством президента Джона Кеннеди в ноябре 1963 года, что вызвало чувство разочарования в устоях нации, которое усугублялось нарастанием расовых волнений в Соединенных Штатах, циниз­мом холодной войны и опасением увязнуть в войне вьетнамской. Как исполнителей, так и слушателей больше волновала не юношеская романтика, а со­временные события, и исполнители с обществен­ным самосознанием рассматривали поп-музыку как самый эффективный, действующий напрямую способ своих политических манифестов.

Под влиянием телевидения и рок-музыки за­падная молодежь стала больше интересоваться окружающим миром, подростки быстро взрослели. У молодых людей появилось свое мнение по всем вопросам, и они искали того, кто «озвучил» бы их убеждения. Коммерческая поп-музыка 60-х, ярким примером которой может служить «от­штампованная» группа Monkees[[35]](#footnote-35), их уже почти не привлекала. Молодая Америка с готовностью приняла Брайана Уилсона из Beach Boys и авто­ров-исполнителей Пола Саймона, Джони Мит­челла, Нила Янга и Боба Дилана как выразителей идей нового поколения и нараставшего ***движения протеста.***

**БОБ ДИЛАН (р. 1941)**

Творчество Боба Дилана (настоящее имя Ро­берт Аллен Циммерман, родился в Дулуте, штат Миннесота) оказало глубокое воздействие прак­тически на всех серьезных рок-музыкантов 60-х. Он был не просто одним из величайших бардов своего поколения, с несколько ленивой, медли­тельной манерой исполнения, что, впрочем, по общему признанию, дело вкуса, он был челове­ком, который поднял поп-музыку до уровня само­уважения, благодаря чему она состоялась как форма истинного искусства. Конечно, не его вина, что некоторые из тех, кто пытался соперничать с ним, относились к себе слишком серьезно, задава­ясь целями, превышающими их возможности, и в результате теряя ориентиры. Тогда поп-музыка, казалось, стремилась к саморазрушению, стано­вясь слишком заумной.'Дилан и сам не избежал этих соблазнов. Он был снисходителен к себе, вре­менами претенциозен и преднамеренно невнятен, пытаясь изображать загадочную личность, но когда преодолевал искушение играть роль при­дворного шута, вновь доказывал, что он превос­ходный автор, создавая, как по волшебству, с ка­жущейся легкостью и игривостью, точные, хоро­шо продуманные поэтические образы в своих ост­рых и проницательных песнях. К 25 годам он написал более десятка песен, ставших вехами в ис­тории рока, и еще пару десятков, которые можно назвать классическими с любой точки зрения. Среди них «Blowin' In The Wind» — «Развеваясь на ветру», «The Times They Are A'Changin» — «Времена, они меняются», «Lay Lady Lay» и «Like A Rolling Stone» — «Как перекати-поле».

Следует сказать, что своеобразный стиль пе­ния Дилана и шероховатости звукозаписи, кото­рые характеризовали его альбомы, часто приво­дили к тому, что его песни становились более ус­пешными и популярными в исполнении других музыкантов. Byrds поддержали свою карьеру це­ликом за счет горстки превосходных кавер-версий[[36]](#footnote-36) Дилана, из которых наиболее известна и обладает высокими литературными достоинства­ми «Мг. Tambourine Мап» — «Человек с тамбу­рином». Брайан Оджер и Джули Дрисколл выиг­рали огромный хит с «This Wheel's On Fire», ко­торую Дилан, вероятно, никогда не предполагал выпускать как сингл; «А Hard Rain's A'Gonna Fall» («Скоро выпадет тяжелый дождь») в испол­нении Брайана Ферри попала в список хитов че­рез десять лет после того, как была написана, и сравнительно недавно, в 1991 году, Guns N' Roses получили платиновый диск за кавер-вер-сию «Knockin' On Heaven's Door». Все вышеска­занное подтверждается и предпочтением, оказан­ным Диланом версии «АН Along The Watchtower» в исполнении Джими Хендрикса, что он и доказал позже, заново перезаписав песню в стиле Хенд­рикса.

Дилан появился в 1963 году в роли послевоен­ного Вуди Гатри[[37]](#footnote-37), этакого трубадура района пыльных бурь, исполняющего песни протеста в сопровождении акустической гитары и губной гармоники. Но скоро он нашел этот стиль слиш­ком ограниченным, а фолк-аудиторию — удуша­юще консервативной. Отклоняя роль их мессии, он появился в 1965 году на фолк-фестивале в Нью-порте, чтобы нарушить спокойствие «бород», как тогда называлось фолк-братство, за что во время выступления его перебивали, осмеивали и издева­лись, выкрикивая: «Иуда».

После этого он решил, что свободен от фолка и может делать рок с почти сюрреалистическими стихами, тот рок, который нравится ему и не при­надлежит к какой-то определенной традиции. В этот период вышли два из его наиболее совершен­ных альбомов «Bringing It All Back Ноте» (1965) и «Highway 61 Revisited» («Вновь на шоссе 61») (1966). В 1966 году Дилан на своем мотоцикле попал в аварию и из-за травм был вынужден взять твор­ческий отпуск. Он вернулся, чтобы закончить де­сятилетие парой произведений в стиле кантри-рок: вдохновенным «John Wesley Harding» и не­однозначным «Nashville Skyline» («Контуры Нэш-вилла»). Свою окончательную форму Дилан вновь обрел в точно названном «Blood On The Tracks» («Кровь на пути»). Этот альбом 1975 года был весьма самокритичным и являл собой свиде­тельство неудачного брака Дилана с искреннос­тью. За «Blood On The Tracks» последовал неотра­зимый альбом «Desire» (также 1975 год), который открывался «Нигпсапе», ожесточенными напад­ками на американскую систему правосудия с просьбой выпустить черного боксера, который, по убеждению Дилана, был осужден несправедли­во. Но это был последний всплеск активности Дилана; он утрачивает свой боевой дух, обраща­ется к христианству, становится преданным при­верженцем веры и проповедником. В 80-х с ренес­сансом танцевальной музыки и хай-тек (high-tech), высокотехнологичной поп-музыки, влияние Дила­на, казалось, было обречено кануть в Лету, но возрождение в 90-х гитарных составов и исполни­телей, которые также были способны писать пес­ни для себя и своих музыкантов, восстановило бы­лую славу и пиетет Боба.

Можно сказать, что до Дилана поп-музыка была бессмысленным чудовищем, Франкенштей­ном, грубо сбитым из плохо пригнанных друг к другу частей, чья цель состояла в том, чтобы дать радость и остроту ощущений детям, запугивая и отравляя жизнь их родителям. Но после Дилана она приобрела значимость и стала гораздо более осмысленным и привлекательным созданием.

**ФОЛК-РОК в псих-поп**

Пол Кентнер из группы Jefferson Airplane од­нажды здорово подметил: «Если кто-то утвержда­ет, что помнит 60-е, он нагло врет». Пол подразу­мевал, что те, кто реально жил в 60-х и участвовал во всем происходящем, были так привержены к «кислоте»[[38]](#footnote-38) и другим запрещенным препаратам, что у них нет даже надежды вспомнить, на что была действительно похожа жизнь в то сюрреали­стическое десятилетие. Теперь, когда туман в умах рассеялся, стало очевидно, что группой, которая была более всего ответственна за саундтрек «пси­ходелических 60-х», была не Beatles, как принято считать, и не те из экспериментальных «умных» команд, подобных Pink Floyd, а мягкий, непритя­зательный калифорнийский фолк-рок, именуемый The Byrds.

**THE BYRDS (создана в Лос-Анджелесе в 1964 г., распалась в 1973 г.)**

Byrds были мало похожи на революционеров. Они начинали как фолк-группа, выступая в кафе под руководством исполнителя, автора песен и гитариста Джима Роджера Макгина, но, услы­шав Beatles, стремительно добавили ритм-сек­цию. Выбор названия группы был данью Fab Four (ливерпульской четверке), хотя своим зву­чанием Byrds в большей степени обязаны Бобу Дилану. Этот контраст между веселой поп-чув­ствительностью Beatles и усталым циником Бо­бом Диланом создал гибрид, ныне известный как фолк-рок, представленный в Америке среди про­чих такими группами, как Buffalo Springfield, Саймон и Гарфункель, Love и Jefferson Airplane, а в Британии — Fairport Convention, The Strawbs и Steeleye Span.

В свою очередь и Beatles, и Дилан черпали вдохновление в импровизациях Byrds; в своих аль­бомах «Rubber Soul» и «Revolver» Beatles демонст­рируют влияние как Макгина, так и Дилана. Они даже приобретают гитару «Rickenbacker», чтобы воссоздать характерный звук гитары Byrds, и, под­ражая Дилану, растягивают слова в «You've Got То Hide Your Love Away», а решение Дилана рабо­тать с рок-группой над «Highway 61 Revisited» было вызвано оригинальной обработкой его песен Макгином и К°.

На своей дебютной долгоиграющей пластинке «Мг Tamburine Мап» (1965) после кружащейся гипнотической кавер-версии «Мг Tamburine Мап» Дилана Byrds показали еще четыре его песни. Триумфальный полет Byrds продолжил второй альбом, «Turn Turn Тигп» (1966), который предла­гал еще две песни Дилана. Своим названием аль­бом обязан их второму синглу, занявшему первое место в хит-парадах, — радикальной переделке библейского фолк-гимна Пита Сигера. Оригина­лы были одинаково сильными, и это доказывало, что группа становилась все более зрелой, не сби­ваясь с темпа и не фальшивя.

В 1966 году, в самой середине своего полета, они, к ужасу многочисленной, преимущественно подростковой аудитории, покончили с тренька­ньем на гитарах и гармоничным вокалом фолк-рока и взяли на вооружение экзотические атри­буты психоделики. Первым плодом этого со­блазнительного цветка был сингл «Eight Miles High» («Восемь миль над землей»), где якобы рассказывалось о первом полете группы в Лон­дон. Однако сингл восприняли как описание «поездки», вызванной наркотиком, и вскоре запретили к исполнению на радиостанциях по обе стороны Атлантики. Выпущенный в то же время альбом «Fifth Dimension» («Пятое изме­рение») (1966) свидетельствовал о прогрессе в мастерстве написания песен и в звуке группы, который вобрал все разновидности студийных трюков.

Это соединение сингла и альбома стало еще более убедительным. Следующий долгоиграющий диск «Younger Than Yesterday» («Моложе, чем вчера») (1967) ознаменовал так называемое Лето любви[[39]](#footnote-39) того года, где гитары, казалось, подража­ли гуду ситаров, подчеркивая рост интереса Мак-гина к восточной философии и мистике. И все же даже среди мантр они нашли время для другой кавер-версии Дилана, «Му Back Pages», и само­уничижительной «So You Want То Be A Rock'N' Roll Star», которая была исполнена в циничных 70-х панк-поэтессой Патти Смит. Исследование группой внутреннего космоса достигло своего апофеоза в «Notorious Byrd Brothers» (1968), кото­рая наполнила холодность звука поп-музыки опь­яняющим ароматом благовоний. Но «поездка» оказалась слишком тяжелой для членов-основате­лей Дэвида Кросби и Джина Кларка, которые покинули группу ради дальнейших поисков своих корней, а Макгин стал писать песни для Грэма Парсонса, создавая то, что теперь называют пер­вой долгоиграющей пластинкой кантри-рока, — «Sweetheart Of The Rodeo» (1968).

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**The Byrds. «Eight Miles High» (1966)**

В отличие от веселой поп-музыки ранних за­писей Beatles и традиционного строгого темпа бренчанья фолк-братства, эта классическая за­пись периодически распадается на диссонансы, чтобы вновь собраться в нужный момент для сле­дующего куплета. Как будто и группа, и слуша­тель разделяют одну и ту же неправдоподобную мечту, и это говорит о том, что здесь впервые в поп-музыке инструментальная атмосфера так же важна, как вокал, и достигается это почти подсоз­нательно. Пока не вступает вокал, кажется, инст­рументы могут с легкостью передать все, что следует сказать.

Начальные такты переполнены идеями, посколь­ку мелодия наращивает интенсивность на редких, взволнованных басовых фигурах, поддразниваемых за тактом импровизирующими цимбалами и гудя­щей линией гитары в первом ключе мелодичной фразы. Этот восточный мотив, введенный солирую­щей гитарой, исполняемый на двух струнах, возвра­тится через такт, чтобы подчеркнуть мысль о воз­вращающейся теме и избежать опасности излишне затянуться.

Когда барабанщик разражается битом, напоми­нающим игру дикарей на тамтаме, тема гитары вьется в свободном полете, возвращаясь на мгно­вение, чтобы расцветить тему баса язвительными укусами искажений. И когда наконец со своими впечатлениями внезапно появляется вокал (Мак-гин, Кросби и Кларк в близкой гармонии), утомлен­ный путешествием, с нарушением биоритма от длительного перелета и затерявшийся в Лондоне, барабаны, кажется, подхватывают темп только за­тем, чтобы сбивать певцов с ритма в конце каж­дой темы, таким образом еще больше усиливая чувство дезориентации. Соло гитары также нахо­дится на расстоянии целого мира от общеприня­тых вариаций мелодии, вместо этого повторяя противоречивые исследования, столь любимые ги­гантом джаза Джоном Колтрейном. И при этом нет успокаивающего разрешения мелодии в под­держание традиций поп-музыки. Вместо этого ги­тары приглушенно затихают, подобно ноющему больному зубу. Немногие группы могли создать такое изображение звука поездки, но Byrds это удалось.

Запись «Eight Miles High» была одной из первых среди представлений «кислотного рока», но в отли­чие от групп, которые следовали за ними, Byrds сумели сказать все о предмете в пределах трех минут.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Боб Дилан.**

**«Highway 61 Revisited"**

**(«Вновь на шоссе 61») (1965)**

С первых аккордов мелодии «Like A Rolling Stone» («Как перекати-поле») становится ясно, что молодой, очень серьезный, хлюпающий но­сом фолк-герой и подростковая риторика анти­истеблишмента преобразовались в барда Боба. В потоке сознания, скорость которого нарастает на протяжении всего альбома, мы видим, как Дилан насмехается над собой и миром, который он на­ходит слишком сюрреалистичным, чтобы вос­принимать его всерьез. По-прежнему очевидны ранние влияния, а именно, живые образы бит-поэтов, беспокойный дух Роберта Джонсона и апатичный романтизм Рембо[[40]](#footnote-40), но это эхо, при­глушенное и всегда подвластное личной точке зрения Дилана с налетом убеждений политика-карьериста.

С крепкой поддержкой полностью оперившей­ся рок-группы бывший вынужденный пророк и пропагандист переходит к страстным, язвитель­ным, временами забавным описаниям нравов провинциальной Америки («Tombstone Blues»), привилегий и претензий юности («Like A Rolling Stone») и обычаев среднего класса («Ballad Of А Thin Мап»). Последняя запись содержит оконча­тельные оценки Дилана: «Something is happening but you don't know what it is, do you, Mr Jones?» («Что-то происходит, но вы не знаете, что, не так ли, мистер Джонс?»). Она подвела итог поляри­зации поколений Америки 60-х. Но Дилан доста­точно проницателен, чтобы не давать прямых аналогий с реальным миром; он переделывает его характеры, словно заимствуя их из фильмов Феллини, и делает быстрые сценические зарисов­ки, где смешиваются американская мечта, биб­лейская притча и образы мечты дадаистов[[41]](#footnote-41), что мы и видим в «Desolation Row». С точки зрения техники записи есть несколько украшений, ухищ­рений для отвлечения внимания от жестко сосре­доточенного вокала Дилана, ведущего нить по­вествования. Края некоторых фрагментов записи явно рваные. Это позволяет думать, что у груп­пы было не более двух репетиций, прежде чем запустили пленку. Но именно этот элемент риска делает альбом столь живым, отражающим реаль­ную жизнь.

**Саймон и Гарфункель. «Bridge Over Troubled Water» («Мост над быстрыми водами») (1970)**

В постпанковском мире хип-хопа, брит-попа и *сэмплинга* кажется невероятным, что этот нежный, интроспективный альбом фолк-рока более шести лет числился в хитах среди вьщающихся альбомов Великобритании и регулярно был претендентом на награду «Величайший альбом всех времен». Какое-то время казалось, что почти у всех были копии этого альбома, что не далеко от истины. Двенадцать миллионов дисков разлетелись по миру в течение первых лет его выпуска, и он про­должал продаваться спустя десятилетия после того, как Арт Гарфункель и Пол Саймон пошли каждый своей дорогой.

Выпуск альбома в 1970 году после длительной работы в студии звукозаписи подвел итог как по­искам соул 60-х, так и возрастающему самосоз­нанию авторов песен начала 70-х. Стиль был по существу основан на фолк-музыке, отполирован­ной поп-вокалом в близкой гармонии и непри­нужденном сопровождении «мягкого рока», что делало его более привлекательным, чем самые популярные произведения того времени в стиле рок.

Живые, отражающие пронзительную наблюда­тельность автора, песни Пола Саймона исследуют темы фатализма, поиска самореализации, распада отношений, изобилуя интеллигентным и дотошным вниманием к деталям, побудившим ряд кри­тиков предсказать, что скоро рок станет столь же грамотным и влиятельным, как любая другая ху­дожественная форма. Художественный вклад Гар-функеля сводился к обеспечению эфирной вокаль­ной гармонии. Подчиненная роль огорчала его, но без него дуэт был столь же невозможен, как без песен Саймона.

Цветочный орнамент заглавной записи с ее ор­кестровой пастельной размытостью мгновенно стал классическим; «СесШа» и «Кеер The Custo­mers Satisfied)) очаровали всех, кроме привержен­цев тяжелого рока, но, возможно, самые пре­красные фрагменты альбома — сдержанные ва­риации «The Вохег» и автобиографическая «The Only Living Boy In New York». Некоторые крити­ковали их сложный «мягкий рок для тридцати­летних», но это от начала и до конца — подлин­ный шедевр.



**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ ПОП-МУЗЫКИ и МУЗЫКИ ПРОТЕСТА**

1. The Beach Boys. «Pet Sounds».
2. Fairport Convention. «Liege and Lief».
3. Леонард Коэн. «Songs Of Leonard Cohen».
4. The Byrds. «The Notorious Byrd Brothers)).
5. Боб Дилан. «Highway 61 Revisited)).
6. Саймон и Гарфункель. «Bridge Over Troubled Water ».
7. Джони Митчелл[[42]](#footnote-42). «Ladies Of The Саnуоn».
8. Нил Янг. «After The Goldrush».
9. Вэн Моррисон. «Astral Weeks». 10. Фил Спектор. «Васк То Мопо».

**Глава 5**

**ВКЛЮЧАЙСЯ, НАСТРАИВАЙСЯ И ОТПАДАЙ. ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЕ 60**-е

Новая мода в поп- и рок-музыке имеет тенден­цию возникать в определенных регионах земного шара. Часто новый звук можно проследить с точ­ностью до города или даже до городского района. Например, рок-н-ролл «созрел» в южных штатах США, ду-воп — в нью-йоркском Бронксе, соул — в Мемфисе (с ветвью «Motown» в Детройте), мер-сибит взорвался в Ливерпуле, и так далее. То же самое можно сказать о музыке, доминировавшей во второй половине 60-х, — ***психоделии.***

**ЗВУК САН-ФРАНЦИСКО**

Если бы весной 1966 года вам пришлось прой­тись по залитым солнцем улицам Хайт-Эшбери, района Сан-Франциско, известного тем, что там проживала богема, на вас обрушились бы острые ароматы благовоний и калейдоскопический кол­лаж звуков, пульсирующих в ярко выкрашенных магазинах и викторианских домах, вереницей спус­кающихся к заливу. В то время новое звучание еще не называлось психоделическим — год спустя тер­мин придумали средства массовой информации и администраторы компаний звукозаписи. К тому времени, когда «мужчины в костюмах» появились в Сан-Франциско, движение уже несколько поблек­ло, а тогда американские тинейджеры из среднего класса еще наивно искали власть цветов[[43]](#footnote-43) — оче­редная мода после Monkees, а толпы любопытных туристов, проезжая по Хайт-Эшбери, таращились из окон автобусов на хиппи.

Нет, музыка псих-поп и близко ассоциирую­щийся с ней *кислотный рок* были не синонимами, не единым с легкостью распознаваемым звуком, а соединением разнообразных звуков и стилей, со­зданных очень разными группами, которые как-то спонтанно собрались вместе в течение одного великолепного лета, длиною в год, чтобы обеспе­чить новому движению молодежи хороший саунд-трек.

Единым фронтом выступали и фолк-рокеры дневной «поездки» (Byrds, Jefferson Airplane и Quicksilver Messenger Service), и блюзовые группы, которые просто сменили джинсы на сюртуки и клеш (Дженис Джоплин с Big Brother и Holding Company), и эклектичные и бесспорно эксцент­ричные (Love, Captain Beefheart and Country Joe и The Fish), и даже странные, шокирующие обще­ственность авангардисты (что немного несправед­ливо по отношению к Фрэнку Заппе и The Mothers of Invention, тем более что Заппа осудил использование наркотиков, пародируя «Sgt Реррег» в кавер-версии «We're Only In It For Мопеу» (Мы делаем это лишь ради денег»), и написал самые циничные песни той эпохи, но он отразил наи­вный сюрреализм того времени лучше, чем кто-либо еще). Возможно, только Джими Хендрикса, The Grateful Dead и Pink Floyd можно квалифици­ровать как подлинных психоделиков, но они тоже пробрели большее разнообразие, как только эйфо­рия 1966—1967 годов уступила в конце десятиле­тия место чувствам разочарования и опустошен­ности.

Группы психоделии и кислотного рока отличал не столько присущий им звук, получивший назва­ние звука Сан-Франциско *(Сан-Франциско саунд),* сколько стиль жизни. Хиппи считали себя миро­любивыми детьми цветов новой Золотой Эры, Эры Водолея, в которой они восстановят райский сад на земле, свободной от влияния разврата, мас­сового, тупого меркантилизма под управлением «людьми в костюмах». В этом наивном, идилли­ческом новом мире все было бы доступно абсо­лютно свободно: свободная любовь, пища, нарко­тики, и все это в сопровождении свободной музы­ки. Привлеченные музыкой и обещанием свобод­ных наркотиков и свободной любви, несколько миллионов молодых американцев и еще несколько миллионов молодых людей из разных европейских стран собрались летом 1967 года в Сан-Франциско, в парке «Золотых Ворот». Они именовали себя Че­ловеческими Существами. От края до края земного шара молодые люди сплотились для дела Мира и Любви именно тогда, когда Америка наращивала бомбардировки во Вьетнаме, и по всем Соединен­ным Штатам разгорались расовые конфликты. «Дети-цветы» жгли свои карточки призывников, бросали колледжи, покидали тепло и уют роди­тельских домов, чтобы следовать за пестро одетым дудочником, самозваным пророком Мира докто­ром Тимоти Лири[[44]](#footnote-44), который наставлял их: «Вклю­чайся, настраивайся и отпадай».

«Включение и настройка» подразумевали: при­ми кислоты, затем ослабь и убери запреты, а по­том приходи в экстаз от музыки, исполняемой группами, которые тоже находятся в равной сте­пени под кайфом и «расширяют свое сознание».

**ПСИХОДЕЛИЯ**

Кислота была волшебным препаратом, кото­рый делал своих приверженцев полностью сво­бодными, давал им чувство перспективы и новые ценности, что заставляло их вновь и вновь отда­вать себя на милость этого наркотика. ЛСД, на­конец, вызывала видения того самого ожидаемо­го рая, и коварное влияние кислоты проникало в каждый аспект новой контркультуры. Позже, в 90-х, молодежную культуру транс-дэнс[[45]](#footnote-45) и кис­лотного хауса[[46]](#footnote-46) точно так же будет «заводить» экстази[[47]](#footnote-47), который можно будет найти в любом клубе.

Музыку, которую создавали группы района Калифорнийского залива, и музыку, которую поз­же другие группы по всему миру будут создавать под влиянием ЛСД, назвали психоделической — клинический термин, применяемый для описания измененного состояния сознания, вызванного наркотиками. Психоделическая музыка стреми­лась выразить в звуке те ощущения, которые по­являлись у человека под воздействием «расширя­ющей» сознание кислотной «поездки». Для этого исполнители должны были отрешиться от ограни­чений трехминутного поп-формата и того, что они считали земными проблемами предыдущей поп-лирики. В результате песни стали более длин­ными, а для тех, кто сам не «балдел» или не был «под кайфом» — бесконечно длинными. Факти­чески это были уже не песни, а потоки сознания, изливающегося внутреннего «я», видения возбуж­денного воображения или самопрощающие, пре­тенциозные, псевдомистические панихиды. Все за­висело от качества кислоты, доступной исполни­телям и их аудитории.

**PINK FLOYD (создана в Лондоне в 1965 г.)**

В пределах США Floyd была одной из немно­гих групп, искренне приверженных психоделичес­кой музыке, но делали они это абсолютно по-бри­тански. Их мало интересовали мистические раз­мышления американских коллег. Они черпали вдохновение в причудливых викторианских сказ­ках, забавно-абсурдных стихах Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. Например, их первый альбом «Piper At The Gates of Dawn» (1967) своим назва­нием обязан главе из книги Кеннета Грэхема «Ве­тер в ивах».

Идея такого подхода принадлежала эксцент­ричному гению группы Сиду Барретту, чьи при­чудливые альбомы резко контрастировали со сво­бодной формой «бесёжа» группы, приберегаемой ими для публичных выступлений.

У Барретта было сильно развито чувство мело­дии, он писал нетривиальные тексты, что позволи­ло группе создать синглы-хиты «АгпоЫ Layne» («Арнольд Лейн») и «See Emily Р1ау» («Посмотри, как играет Эмили») (оба в 1967 году), но слава и чрезмерное употребление наркотиков настолько испортили его характер и сделали непредсказуе­мым поведение, что в 1968 году группа была вы­нуждена исключить Барретта из своего состава. Ему на смену пришел гений гитары Дэвид Гилмор, который взвалил на свои плечи тяжелую работу по написанию песен и общему руководству Floyd со­вместно с бас-гитаристом и вокалистом Роджером Уотерсом. Вместе они и направили группу в цар­ство прогрессивного рока, обращенного в сторону поп-музыки. В результате появились альбомы «Dark Side Of The Мооп» (1973) и «Wish You Were Неге» (1975), которые распродавались чудовищны­ми тиражами. Однако до сих пор существуют бес­численные поклонники, ежегодно оплакивающие уход из группы талантливого и бесконечно очаро­вательного Сида Барретта.

**ДЖИМИ ХЕНДРИКС (1942-1970)**

Виртуозное владение гитарой и звук, который Хендрикс извлекал из нее, потрясая своих слуша­телей, резко контрастировали с его застенчивым и чувствительным характером. Легендарный образ Джими как эксгибициониста от музыки в значи­тельной степени необоснован. Его привычка иг­рать на гитаре то удерживая ее за головой, то за­жав гриф между ногами или прихватив его зуба­ми, была чистым шоу и служила для выхода лиш­ней энергии, которая иначе могла расплавить струны и взорвать электрогитару.

Он владел гитарой в совершенстве, он был одержим ею. Его особенные длинные пальцы по­зволяли ему играть часть ритм-партии большим пальцем на более низких струнах при одновре­менном воздушном соло на верхних. Но дело было не только в потрясающей ловкости, кото­рой он изумлял публику и своих товарищей-ис­полнителей. Дело было и в том, что он развивал и совершенствовал идею, уже использованную в этом десятилетии Джимми Пейджем и Джеффом Беком из Yardbirds: они считали, что гитару можно оркестровать с обратной связью и управ­лять ею для воспроизведения нового диапазона звуков с помощью использования эффект-педа­лей (бустеров).

Альбомы Джими не были столь великолепны, как его выступления на сцене, но и они полнились новыми звуковыми идеями. Были песни в стан­дартном формате с 12 тактами, которые указыва­ли на его корни в R&B, но он выходил за стан­дарт, образно используя ранее не задействован­ную звучность электрической гитары. Были и не­жные баллады с завораживающими мелодиями в сопровождении редких глухих гитарных аккор­дов. И затем были песни тяжелого рока, которы­ми управляли короткие, повторные риффы, дав­шие начало новому движению. Описав музыку Джими как «тяжелый металл, падающий с неба», некий рецензент невольно дал имя новому жанру, который изменил курс поп-музыки.

Джими был художником, не поддающимся классификации. Он кристаллизовал сущность пси­ходелии и создал тяжелый рок, но его последние записи с группой Band of Gypsies, «Цыганский оркестр», состоявшей исключительно из черноко­жих музыкантов, свидетельствуют о смещении творчества Хендрикса к более эклектичной ста­дии, которую два десятилетия спустя кратко изло­жил Принс.

18 сентября 1970 года Джими задохнулся во сне от передозировки наркотика, но его электризиру-ющее влияние вечно живет в фанке, рэпе, соуле, блюзе, поп-музыке и роке.

**ТЕМНАЯ СТОРОНА МЕЧТЫ The Doors**

**(создана в Лос-Анджелесе в 1965 г., распалась в 1973 г.)**

Итак, группы Сан-Франциско развлекались, создавая «отличные вибрации» и исследуя звуча­ние внутреннего мира в своем подсознании. Но наряду с ними существовали группы, выражавшие более циничное и, возможно, более реалистичное представление о мире. Doors взяли название у «наркотической классики» писателя Олдоса Хакс­ли «The Doors of Perception)) — книги, которой зачитывались хиппи. Однако Джима Моррисона, харизматического лидера группы, философия хиппи «быть счастливым когда-нибудь после» не интересовала. Он был больше увлечен проблема­ми личного, пытался понять свое истинное «я».

Моррисон вышел из операторской школы. Он был неплохим актером и писал заумные и болез­ненные стихи. Группа функционировала как его альтер-эго, и он вел их полностью «под кайфом», которым они и соблазняли свою аудиторию. Сла­достно-горькие мелодии Doors раскрывали слу­шателям все присущие самим же слушателям страхи, все темные тайники их души. Композиции Doors, сделанные, когда они пребывали в наибо­лее мрачном состоянии, сильно, а порой и небезо­пасно могли повлиять на психику.

Претензии Моррисона на право называться се­рьезным поэтом и на то, чтобы девушки поклоня­лись ему как богу рока, реализовались в 1967— 1970 годах в записи шести замечательных, но со­вершенно разноплановых альбомов. Там были затейливые песни о любви («Hello, I Love You»), великие театральные пьесы для театра ужасов («The End»), головокружительный эротический хит-сингл («Light My Fire» — «Зажги мой огонь»), пробуждающие общественное сознание гимны ан­тиистеблишмента («Five То Опе»), кавер-версия классики блюза («Crawling King Snake» Джона Ли Хукера) и сюжет посещения темного кабаре Кур­та Вейля («Alabama Song»). Саморазрушительные тенденции Моррисона и общепризнанное намере­ние баловаться «восхитительным экстазом» Ниц­ше неизбежно вели его к смерти. Он умер в июле 1971 года в возрасте 27 лет от сердечного присту­па, вызванного, вероятно, убийственным коктей­лем из спиртного и наркотиков.

Влияние Doors распространилось и на 80-е, вдохновляя такие группы, как Cult and Echo и Bunnymen. Еще более оно возросло после филь­ма Оливера Стоуна «The Doors» (1991), посвя­щенного судьбе Моррисона, в котором Вэл Кил-мер исполнял роль легендарного Джима. Фильм был сделан с размахом и соответствующими зат­ратами.

**The Velvet Underground (создана в Нью-Йорке в 1965 г., распалась в 1971 г.)**

VU была одной из тех многочисленных групп, которые во время своей творческой жизни до­вольствовались скромным успехом, но чье воздей­ствие на рок оказалось огромным. Они придержи­вались минималистского кредо гаражного рока: зачем применять три аккорда, когда сойдет и один. Они использовали громкость, диссонанс и искажения, чтобы передать сильные эмоции и от­чуждение (близость к хиппи). Их песни были чрез­вычайно мрачны, что сделало их архетипом про-топанков; но если группы гаражного рока и панки упивались своим невежеством, то VU претендова­ли на художественность. Они точно знали, что делают, но видели достоинство в отсутствии сложности и утонченности.

В записанных ими четырех альбомах они ис­следовали изнаночную сторону американской мечты в монохроматическом звуковом пейзаже, напоминавшем саундтрек к дрянному порно­фильму. Большинство записей было сделано не­возмутимым голосом Лу Рида, солиста, гитарис­та и автора песен, где не обошлось без присуще­го ему абсолютно черного юмора. Переутомлен­ная гитара Рида всегда, казалось, была на грани распада, и создавалось впечатление, что группа движется по лезвию ножа. Особенно это заметно в тех записях, где Рид и Джон Кейл, обладатель классического музыкального образования, иг­равший на виола-да-гамбе, бесконечно гудят на одном аккорде. По их словам, они таким обра­зом привносили в рок авангард. Однако, скорее всего, они находили подобное исполнение изощ­ренно провокационным.

Какое-то время группа работала под покрови­тельством гуру поп-арта Энди Уорхола, который рассматривал их как любимый экзотический про­ект и к тому же убедил их принять в ансамбль свою протеже, немецкую певицу Нико. Непереда­ваемый стиль исполнения Нико наложился на де­кадентскую атмосферу кабаре, которую группа создавала в песнях «Femme Fatale», в отчаянной «АН Tomorrow's Parties» и прочих, но она уехала вскоре после записи их первой долгоиграющей пластинки, названной по имени группы, без сомнения не выдержав бесконечных атональных экстазов Рида и Кейла.

Финансовую поддержку группе для записи первого альбома обеспечил тоже Уорхол, он же придумал эмблему — банан, который украсил обложку альбома. Но Уорхол не понимал их музыки, да и честно говоря, многие ли понимали ее в то мя? Их песни, восхвалявшие несвойственные большинству острые ощущения фешистского секса («Venus In Furs»), наркоманию («Heroin» и «Waiting For The Маn) и транссексуальность («Sister Ray»), звучали на кислотной ноте любви, хотя именно эта группа создала основыдля бесчисленных групп панк-рока 70-х.

После раскола Velvets в 1971 году Лу сделал успешную сольную карьеру и был провозглашен «крестным отцом панка» сомнительная честь, но она его удовлетворяла. Как-то, подводя итог своей личной поп-филосфии, Лу сказал: «Один аккорд прекрасен. Два – двигают поп-музыку. Три аккорда — и вы в джазе.



**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**Джими Хендрикс. «Voodoo Chili (Slighmt Return)» (1968)**

Хендрикс однажды заявил, что кайф ему давала именно музыка, а не наркотики, и что предел его мечтаний — остаться наедине со своей музыкой. В «Voodoo Chili» он полностью отдается всепожираю­щему огню своего искусства и виртуозного исполнения, которое никто не смог превзойти ни в ин­тенсивности, ни в импровизации.

От обманчиво тихого вступления, которое ведет соло-гитара, питаемая через эффект-педаль wah-wah («квакушка»), мелодия идет к форте и разража­ется потоком тяжелых, как гром, аккордов. Этот рифф обеспечивает горячий, захватывающий им­пульс, который поклонники хард-рока и тяжелого металла находят потрясающим, но который непос­вященный мог бы расценить как уныло монотон­ный. В исполнении Хендрикса рифф подвластен потоку нот, которые он словно рассыпает веером. Рифф стучит, несясь во весь опор, подобно безжа­лостной, неумолимой силе, все сносящей перед собой, а Хендрикс еще и украшает это движение всплесками звука, напоминающего фанфары, и красками, которые освещают разыгрываемую им сверхъестественную сцену.

Формат — классический блюз с 12 тактами, хотя это умело замаскировано полиритмией и контрмело­диями, мелькающими поперек звукового пейзажа, со­здавая впечатление непрерывного движения. Слу­чайные вставки в конце каждой вокальной линии увеличивают громкость, но он играет не просто ноты, которые создают своеобразный эффект, это — трех­мерный звук, который он извлекает из гитары, элект­рического тока и эффект-педалей. Изгибая струны в ключевые моменты, он изменяет подачу нот полуто­ном или больше, создавая ощущение приостановки, напряжения и выхода, что и есть душа блюза, испол­няемого на гитаре. Короткая задержка пленки «утол­щает» звук гитары, а эхо добавляет пространства, что­бы получить толчок и динамический диапазон ма­ленького реактивного двигателя. Манипулируя одно­временно струнами с обратной связью от электроги­тары и множественным кричащим искажением от эффект-педалей, Хендрикс активно разрушает то­нальный диапазон инструмента и восстанавливает его, воздействуя прямо на наш слух. Не будет пре­увеличением сказать, что в этой пятиминутной пьеске больше образных идей и энергии, чем во множестве альбомов тяжелого металла, которые записывались в стремлении подражать Хендриксу.

А в заключение Джими приглашает нас и в даль­нейшем разделять с ним эти, почти мистические переживания, заканчивая свое пение словами: «Если я не встречу вас больше в этом мире, то увижу вас в следующем. Не опоздайте». Крепкий человек!

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ The Beatles.**

**«Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band» («Оркестр клуба одиноких сердец под управлением сержанта Пеппера») (1967)**

За границы жанров, которые они помогали со­здавать, Beatles выходили сначала с мерсибитом, а потом с психоделией. В «Sgt Реррег» они не только отразили оптимистический дух эпохи, но и показа­ли кое-что из ее излишеств. В отличие от экспери­ментирования с инструментами, свойственного группам кислотного рока, Beatles были ближе к земле и их воображение было не чуждо иронично­го юмора рабочего класса.

Бойкая заглавная запись поднимает занавес типично английского шоу на пирсе; различные «повороты» сценария включают печального эст­радного певца Ринго («With A Little Help From My Friends» — «А друзья мне немного помогут»), карнавального зазывалу Леннона («Being For The Benefit Of Mr Kite» — «Все на бенефис мистера Кайта!», с ярмарочной шарманкой в финале), Маккартни в облике исполнителя сентименталь­ной баллады викторианского мюзик-холла («She's Leaving Ноте» — «Она покидает дом») и Харри-сона, который в качестве экзотической интерлю­дии томно поглаживает свой ситар и размышляет о мистическом Востоке («Within You, Without You» — «С тобой и без тебя»).

Единственные по-настоящему психоделические композиции — это мечтательная «Lucy In The Sky With Diamonds)) — «Люси в небе с алмазами» (чье сокращение «LSD» казалось чрезвычайно в то вре­мя существенным) и драматическая кульминацион­ная «А Day In The Life» — «Один день из жизни», чей психоделический элемент ограничен противо­речивыми оркестровыми пассажами и искушаю­щим обращением Леннона к слушателям «поехать» с группой, когда он поет «Fd love to turn you on» — «Мне хотелось бы вас взволновать». Но в осталь­ном это был альбом, отражающий истинное значе­ние времени, дающий опыт расширения сознания благодаря ясности видений и широте воображения.

Очень жаль, что типично психоделический сингл «Strawberry Fields Forever» («Стробери Филдс навеки») и композиция «I Am The Walrus» («Я — морж») не попали в этот альбом, потому что они были записаны слишком поздно.

**Tyrannosaurus Rex.**

**«Unicorn» («Единорог») (1969)**

Причудливые песни, замысловато вытканный звук и необычное название третьего альбома вызывают к жизни идиллические пасторальные сцены с сатирами и фавнами из греческой мифо­логии и фэнтези Дж. Толкиена, К. С. Льюиса и К. Грэхема. Но даже здесь, в акустическом окру­жении, среди лесных полян неисчерпаемого во­ображения Марка Болана можно услышать сла­бое эхо Чака Берри и Эдди Кокрэна. Записи представляют собой изумительную смесь про­буждающей чувства сказочной фольклорности, богатой игры слов и чарующих мелодий с мощ­ным вибрато Болана. И при этом вся декоратив­ность и украшения не умаляют привлекательной простоты песен.

**The 13th Floor Elevators. «АН Time Highs» (1967)**

Городок Остин в штате Техас может пока­заться неподходящим местом для создания типичного кислотного рока, но именно здесь меж­ду 1967 и 1969 годами южные первопроходцы психоделии из группы «Лифты на 13-й этаж» под руководством поэта и исполнителя Роки Эриксона выпустили три классических альбома, в которых смешана первичная энергия гаражно­го рока с причудливостью и интенсивностью опыта ЛСД. Их сильно искаженный звук харак­теризовали стаккато, мелодии с восточными элементами и бит «не от мира сего», извлекае­мый из электрического кувшина, настроенного в соответствии с количеством хранящейся внут­ри марихуаны.

Эта запись объединяет 20 пьес, выбранных из трех альбомов группы, каждый из которых был наполнен безумным обаянием пряных ароматов благовоний, паранойи и отчаянных попыток вырваться из заурядности физического мира в мир духовный. Это музыка последних проблес­ков здравомыслия. Включи, настройся и поез­жай!

**Pink Floyd.**

**«Piper At The Gates Of Dawn» («Трубач у врат утренней зари») (1967)**

Психоделию можно считать американским творением, но и английские группы выражали ее наиболее причудливые и образные аспекты весь­ма красноречиво. Floyd во главе с эксцентричным Сидом Барреттом были в лучшей позиции, чем большинство других групп. Они очень преус­пели в исследовании внутренних ландшафтов со­знания и передаче его сюрреалистических перс­пектив, не утратив при этом детского чувства удивления. Сломанный, нетривиальный стиль игры гитариста (и солиста) Барретта и причудли­вая игра слов — вот и все, что придает этим тре­кам привкус «кислотных переживаний», ничуть не снижая их дивного шарма, который с течени­ем лет не утратил своей привлекательности. Два новаторских сингла периода Барретта, «See Emily Р1ау» и «Arnold Ьаупе», можно купить где угодно, но все же лучший из лучших — дебют­ный альбом группы. Истинный шедевр, записан­ный с участием Барретта, содержит десять ред­чайших драгоценных камней псих-поп-музыки и прототип инструментального гимна кислотного рока, «Interstellar Overdrive», который помог воз­местить потери от неприятностей, случившихся с группой позднее.



ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ ДИСКОВ ПСИХ-ПОП

1. The Beatles. «Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band».
2. Tyrannosaurus Rex. «Unicorn».
3. The Velvet Underground. «The Velvet Under­ground And Nico».
4. The Doors. «The Doors».
5. Джими Хендрикс. «The Ultimate Experiences
6. The 13th Floor Elevators. «А11 Time Highs».
7. Разные исполнители. «Nuggets — Original Artyfacts From The First Psychedelic Era 1965—68».
8. Love. «Da Саро».
9. Pink Floyd. «Piper At The Gates Of Dawn».
10. Country Joe and The Fish. «Electric Music For The Mind And Body».

**Глава 6**

**СТАДИОНЫ И СУПЕРГРУППЫ. КОНЕЦ 60**-х **- НАЧАЛО 70**-х

Бит-бум и возрождение блюза в середине 60-х с неизбежностью привели к тому, что, когда группы по обеим сторонам Атлантики обнаружили у себя способности самостоятельно писать оригиналь­ный материал, они принялись исследовать воз­можности за пределами формата из трех аккордов и 12 тактов. Многие сохранили подход с риффами и тему «назад к основам», но обрабатывали свои песни с демонстративной вокальной и гитарной театральностью, которая была одним из побоч­ных эффектов психоделического опыта. Среди этих групп были Cream, Led Zeppelin, Deep Purple и Black Sabbath. Они оказали глубокое и длитель­ное воздействие на развитие поп-музыки. В про­цессе работы они выпустили несколько альбомов с мультимиллионными продажами.

Второй поток рока стряхнул то, что счел огра­ничениями, наложенными блюзом, и развил полно­стью новую и экспериментальную форму, уходя­щую корнями в рок, но нацеленную в будущее. Эти прогрессивные рок-группы стремились стереть гра­ницы между роком и классической музыкой — до­вольно похвальное желание, достигнутое с разны­ми степенями успеха. Более других преуспели груп­пы King Crimson, ELP[[48]](#footnote-48), Yes, Genesis, The Moody Blues и Jethro Tull, хотя, по иронии судьбы, именно их звук и видение устарели более существенно по сравнению с исполнительской манерой их менее честолюбивых современников. Одна из причин в том, что ведущие группы усиливали свой звук кла­вишными, особенно модным тогда синтезатором «Moog» и печально известным ненадежным мел-лотроном, который давал эфирные звуки струн­ных, вызванные крошечными петлями пленки. Звук только одних гитар, барабанов и баса просто не мог создать необходимую атмосферу и обеспе­чить широкий спектр дополнительной окраски зву­ка, которая требовалась этим музыкантам (глав­ным образом с классическим образованием), но, по сравнению с чистыми, сэмплированными в цифро­вой форме звуками 90-х, некоторые клавишные, используемые в 60-х и 70-х годах, стали выглядеть примитивными и искусственными.

Итак, в конце 60-х и в начале 70-х мы стали свидетелями деления поп-музыки на несколько отчетливо различимых и несовместимых направлений. Первое — группы хард-рока и тяжелого металла, которые сторонились того, что было од­нажды названо «heads-down-no-nonsense-mindless-boogie». У них выделялся ведущий, личность, — гитарист, развлекавшийся бесконечными про­дленными соло под предлогом самовыражения, но, пожалуй, слишком часто, потому что не мог противиться искушению показать свое исполни­тельское мастерство. Другое направление — *про-грессив-рок,* или помп-рок, который акцентировал внимание на клавишнике, и с тем же эффектом. Однако, к какому бы направлению вы ни стреми­лись, всегда существовала опасность, что и на «живых» выступлениях, и на записи группа могла утратить чувство меры и позволить даже своему барабанщику солировать 20 минут!

Легко иронизировать, рассуждая о роке начала 70-х, потому что, казалось, он потерял простоту и чувство юмора. Исходная невинность и воодушев­ление допсиходелического периода словно пере­родились, уступив место серьезности, чрезмерной важности, почти религиозному усердию, что дела­ло певцов похожими на политиков, ученых мужей или гуру; барабанщики, бас-гитаристы и клавиш-ники были провозглашены виртуозами, а гитари­сты не были больше просто музыкантами, но ге­роями гитар, или, как в случае с Эриком Клэпто-ном, божествами[[49]](#footnote-49).

**ЭРИК КЛЭПТОН (р. 1945)**

Эрик Клэптон — воплощение старого клише музыкального бизнеса «музыкант — это музы­кант». Застенчивый, со спокойной, мягкой мане­рой речи, скромный, он всегда избегал публично­сти, предпочитая выражать себя через красноре­чие своей гитары. С Yardbirds и недолго с Blues-breakers Джона Мейолла он воспел вину, гнев и печаль несчастливого детства (его родители отка­зались от него, и Клэптон воспитывался приемны­ми родителями), одновременно заслужив репута­цию самого лучшего белого блюзового гитариста.

Клэптон начал свою карьеру с Yardbirds, воз­рождающими R&B, вскоре после создания груп­пы — в 1963 году. Однако скоро группа отказалась от чистых корней R&B в пользу психоделической поп-музыки, отдалившись заодно и от своей ауди­тории, и от Клэптона, который ушел от них в мар­те 1965 года, и его заменили легенды будущего — Джимми Пейдж и Джефф Бек.

Клэптон присоединился к Джону Мейоллу, ко­торого считали крестным отцом британского блюза. Его группа Bluesbreakers считалась стар­шими классами школы для многих честолюбивых музыкантов, которые позже начинали самостоя­тельные большие проекты. Записи с Мейоллом де­монстрируют как замечательную технику Клэпто­на, так и глубину понимания ими традиционного оригинального блюза, что особенно заметно в соло Клэптона на грани обратной связи — предвестни­ка будущих творений.

CCream, первой из *супергрупп,* созданной му­зыкантами, которые заработали прекрасную ре­путацию в других группах, он показал все кипение молодости, пересекая свое эго с басистом Джеком Брюсом и барабанщиком Джинджером Бейкером, пока техника не возобладала над прочим, и груп­па распалась, оставив Клэптона, испуганного соб­ственной репутацией.

В течение краткого периода работы в злопо­лучной Blind Faith[[50]](#footnote-50) Клэптон находил утешение в религии и передал свою веру в эмоциональной и возвышенной «Presence Of The Lord». Потом, ког­да его подруга Пэтти Бойд оставила его, чтобы возвратиться к мужу, гитаристу и экс-Битлз Джорджу Харрисону, он излил свою тоску в клас­сическом хите «Layla», треке, в котором показан один из наиболее известных риффов гитарного рока. Вышедший затем альбом «Layla And Other Assorted Love Songs» был одним из великих «дру­жеских» альбомов эпохи, в котором он работал вместе с американцем Дуэйном Оллмэном над сдержанным «Bell Bottom Blues», грустным «Nobody Knows You When You're Down And Out» и фаталистическим «Кеу To The Highway». Эрик попытался скрыться за анонимным названи­ем группы Derek and the Dominoes, очевидно из-за потребности в более мелодичной и сдержанной музыке. Двойной альбом не получил признания. Критики и публика, ожидавшие привычных дол­гих сольных импровизаций, были разочарованы экономным и спокойным стилем Эрика, и только новая версия «Layla» из этого альбома была при­знана классической.

Под влиянием Дилейни Брамлетта, который работал с Клэптоном в группе Derek and the Dominoes, Эрик занимается созданием первого сольного альбома, который удовлетворил рынок, но разочаровал его старых поклонников своей банальностью в духе кантри. Первая сольная долгоиграющая пластинка «Eric Clapton» («Эрик Клэптон») включала его первый американский хит, кавер-версию Джей Джей Кейла «After Midnight», которая установила стиль для всех последующих сольных опытов Эрика. Он убрал фейерверки своей юности, исполненные на грифе; вместо них пришли короткие вспышки аккордов ударов, дополнявшие его сдержанный вокал.

В начале 70-х после успешной борьбы с герои­ном, человек, которого назвали «Slowhand»[[51]](#footnote-51), вер­нулся в студию звукозаписи в более благодушном настроении и выпуском альбома «461 Ocean Boulevard)) (1974) и сингла «I Shot The Sheriff)) за­явил, что его искусство неувядаемо. Два альбома, которые продюсировал Фил Коллинз, «Behind the

Sun» (1985) и великолепный «August» (1986), а так­же проект «Возвращение к корням блюза» — «From The СгасИе» (1994) доказывали, что пре­жний огонь в Клэптоне не угас.

Снова и снова, смущая критиков, пытавшихся похоронить его в 60-х, демонстрируя свое неувя­дающее искусство, Клэптон показывал, что он не только превосходный музыкант, но и живое дока­зательство того, что не надо быть черным или американцем, чтобы играть блюз. Хотя Эрик, ка­жется, отошел от яркой гитарной героики своей юности, он остается самым разносторонним «ге­роем гитары» Британии.

**CREAM (создана в 1966 г., распалась в 1968 г.)**

В середине 60-х, как раз в то время, когда Клэп­тон оставил Мейолла, надпись «Клэптон — бог», казалось, красовалась по всей длине и ширине бесчисленных стен и заборов Британии. Репута­ция Клэптона затмила репутацию его наставника, который поощрял молодого гитариста к созда­нию собственной группы с музыкантами экс-Graham Bond Джеком Брюсом и Питером Джин-джером Бейкером.

Брюс был энергичным бас-гитаристом со склонностью к джазу. Он стремился поднять бас-гитару до уровня ведущего инструмента. Бейкер был ярким, мощным ударником, разделявшим взгляды Брюса и Клэптона на ограничения трех­минутного сингла. Вместе они стремились расши­рить границы рока путем долгих импровизаций, основанных на блюзе. Великолепная техника, вир­туозная манера исполнения отразились в назва­нии супергруппы: трио называлось «Сгеат» («Сливки»). Первый альбом, «Fresh Сгеат» («Све­жие сливки»), вышел в 1966 году. Дебют несколь­ко разочаровал их поклонников, представив сложную смесь очевидной поп-музыки середины 60-х («I Feel Free», «Dreaming», «Wrapping Рарег», «The Coffe Song») и блюза, как авторского («Sleepy Time Time»), так и классического («Spoonful», «Rollin' And Tumblin», «Cat's Squirrel», «I'm So Glad»). Традиционные треки все еще звучат восхи­тительно благодаря перезаписи, снявшей ограни­чения студии звукозаписи (для «живых» треков «Wheels Of Fire» и превосходного «Live Cream Volume Опе»), так что истинный потенциал аль­бома наконец был осознан. Cream были по суще­ству «живой» группой, которая считала двух-трех-минутные «пластиночные» песни лишь основой для импровизации.

Они написали немало классических компози­ций. Три из них были включены во вторую долго­играющую пластинку группы, «Disraeli Gears», увидевшую свет в 1967 году. «Sunshine Of Your Love», «Tales Of Brave Ulysses» и «Strange Brew» (основанная на классическом блюзе «Lawdy Мата») во всем блеске продемонстрировали ли­рическую и выразительную исполнительскую ма­неру Клэптона-гитариста и стали ориентиром для поколений исполнителей тяжелого рока, которые пришли ему на смену.

«Wheels Of Fire» (1968), полуконцертный-полу­студийный двойной альбом, показывающий, кро­ме студийных записей, и два «живых» трека, необ­ходимо купить хотя бы ради 15-минутного соло Клэптона в «Spoonful» и его фантастической аранжировки «Crossroads» Роберта Джонсона. К поразительному 16-минутному соло барабана Бейкера в удлиненной версии композиции «Toad» тоже следует отнестись с почтением, а не как к отголоску минувшей эпохи.

Треки, выполненные в студии, были ближе к классике и по меркам тех дней весьма сложны. Это воинственные блюзы «Вот Under A Bad Sign» и «Politician» и великолепный «White Room», кото­рый доказал, что, работая над близким по духу материалом, «Сгеат» становилась непревзойден­ным мощным рок-трио 60-х. К сожалению, выбор материала не всегда соответствовал качеству их музыкальности, и то, что должно было послужить им на пользу, скорее указывало на недостатки ориентации группы и времени, которое их поро­дило.

Клэптон первый осознал эти внутренние проти­воречия. Во время последнего американского тур­не на одном из концертов он прекратил играть, будто бы только для того, чтобы понять, заметят ли это другие. Они не заметили, и вскоре после этого первая супергруппа распалась. Разнородную, типично «посмертную» долгоиграющую пластин­ку «Goodbye Сгеат» выпустили в 1968 году; в нее вошли превосходные «живые» версии «Гт So Glad», «Politician», «Sitting On The Top Of The World» и четыре студийных трека, из которых «Badge», написанный Клэптоном и Джорджем Харрисоном, поистине бессмертен. Это был за­вершающий аккорд, своеобразная эпитафия груп­пе и той идеологии, которая могла процветать только в 60-х.

**LED ZEPPELIN**

**(создана в 1969 г., распалась в 1980 г.)**

Называть Led Zeppelin группой тяжелого рока и ставить ее в один ряд со множеством эпигонов-коммерсантов от тяжелого рока, большую часть своей концертной деятельности совершавших «рейсы» на единственном заученном риффе, значит оказывать Zeppelin плохую услугу. Led Zeppelin, как ранее Cream, имела широкий диапазон инте­ресов, где и черпала свое вдохновение. Сочетая чистую интенсивность блюза с тонким самоанали­зом фолк-музыки, Led Zeppelin с 1969 года и до 1980 года, года распада группы, выпустила девять очень разных альбомов с мультимиллионными продажами.

История Led Zeppelin началась в 1968 году, ког­да гитарист и экс-Yardbirds Джимми Пейдж вместе с закаленным сейшнменом басистом Джоном По­лом Джонсом убедили Роберта Планта и барабан­щика Джона Бонхэма создать группу, чтобы про­вести гастроли, по контракту запланированные с Yardbirds. Плант выдавал страстный вокал жутким фальцетом, который напоминал великих негритян­ских певцов блюза прошлого; Пейдж демонстриро­вал уникальную способность своей гитары петь столь же горячим и красноречивым голосом, как человеческий; Джон Пол Джонс украшал некото­рые из их треков редкими вставками клавишных, но, как правило, создавал твердую основу вместе с надежной и мощной ритм-секцией Бонхэма.

Их дебютный альбом «Led Zeppelin I» (1969) был по существу мощным набором блюзов с клас­сической 12-тактной структурой, смягченной про­никновенным вокалом Планта, свободными, плав­ными линиями бас-гитары Джона Пола Джонса, лирическими мазками соло гитары Джимми Пейд-жа и длинными импровизационными вставками ударных Джона Бонхэма.

Второй альбом демонстрировал переход к ред­кому, тлеющему, управляемому риффом року, от­личному от усиленных акустических мелодий с модными темами Толкиена. Музыка второго аль­бома, названного просто «Led Zeppelin II», была более яркой в противоположность его менее на­сыщенному красками предшественнику, а веду­щая гитара стала такой же сильной, как вокал.

Третий альбом (названный, соответственно, «Led Zeppelin III») отличался ароматом фолк-рока со случайными блюзовыми интерлюдиями и не характерной для духа альбома воинственной начальной песней «The Immigrant Song» — одой норвежским богам и удовольствиям, ждущим пре­данных воинов в Валгалле. Этот набор пьес разо­чаровал приверженцев бригады тяжелого рока, которые жаждали риффинга «от и до», но у груп­пы было твердое намерение продемонстрировать свою многогранность.

Их четвертый, опять-таки неназванный, альбом «Led Zeppelin IV» понравился всем поклонникам более равномерно сбалансированным сочетанием хард-рока, акустических номеров фолка и включе­нием трека, который волшебно объединил все эле­менты в одном величественном восьмиминутном опусе, «Stairway То Heaven» («Лестница в небо»). На абсолютном контрасте монолитному погрому, исповедуемому минималистами тяжелого металла, «Лестница» строится из тихой элегической интро­дукции с акустической гитарой, записи на двух тре­ках и грустного вокала Планта, через эпизод «мяг­кого рока» к грозовому, очистительному кульми­национному финалу. «Лестница» стала эталоном для всех серьезных рок-групп, к которому стреми­лись, как к идеалу, хотя немногие, если таковые вообще есть, были способны подражать врожден­ной силе игры и популярности Led Zeppelin. Даже сегодня, по прошествии более чем 20 лет, и на FM-радио, и по всей Европе, и в Соединенных Штатах это произведение просят исполнить чаще всего.

Свои звездные дни были и у всех прочих альбо­мов группы, но они были уже не столь последова­тельны и страдали повторами, поскольку группа искала разнообразия, пробуя различные стили, в отчаянном усилии сбросить с плеч смирительные рубашки «монстров металла».

Согласно легенде, своим названием группа обя­зана барабанщику группы Who Киту Муну, кото­рый сказал: «Они настолько тяжелы, что рухнут вниз, подобно свинцовому цеппелину»[[52]](#footnote-52).

Его пророчество не сбылось, поскольку чем «тяжелее» становилась группа, тем больше воз­растало число ее поклонников, выводя Zeppelin в число наиболее успешных групп в истории рока. Визитная карточка группы, песня «Whole Lotta Love», трек, ведомый самым известным в роке риффом — кувалдоподобным стаккато гитары, знаком даже тем, кто слишком молод, чтобы слы­шать Led Zeppelin в их расцвете, поскольку трек используется как музыкальная заставка в про­грамме телевидения Би-би-си *«Тор of the Pops»,* правда в более мягкой версии CCS. Сама же груп­па Led Zeppelin в этом шоу никогда не появля­лась, поскольку ребята отказались выпускать син­глы в Великобритании, полагая рынок синглов тупым, коммерческим и эфемерным.

Альбомы группы хорошо продавались даже в эру панка, когда их стиль в роке считался ушед­шим в далекое прошлое.

**DEEP PURPLE (создана в 1968 г.)**

Более десяти лет Deep Purple удерживала офи­циальный рекорд самой громкой рок-группы, и они, казалось, гордились этим качеством. Они заслужили славу одной из самых тяжелых групп тяжелого рока, но хранили верность блюзовой основе, которая давала их песням гибкость и при­влекательность, большую, чем у несгибаемых приверженцев риффа. В прежней инкарнации они успели создать пару псих-поп синглов-хитов в Соединенных Штатах с Hush и Kentucky Woman, затем сменили певца и бас-гитариста[[53]](#footnote-53) на более приземленных рокеров. Новому певцу, Иэну Гил-лану, не хватало тонкости Роберта Планта из Led Zeppelin, но у него был достаточный объем лег­ких, чтобы его можно было услышать поверх мощных аккордов и одной из самых внушитель­ных ритм-секций в роке.

Сочетание взрывных личностей привнесло в группу необходимый динамизм и накал. Гитарист Ричи Блэкмор и клавишник с классическим обра­зованием Джон Лорд непрерывно посягали на центр сцены, занятый Иэном Гилланом; «мотор», барабанщик Иэн Пейс, и бас-гитарист Роджер Гловер тоже не собирались изображать только фон для вокала, пусть даже великолепного.

Было время, когда Deep Purple могла преобра­зоваться в группу прогрессив-рока, но проект Джона Лорда «Concerto For Group And Or-chestra» (1969), записанный «живьем» в лондонс­ком Алберт-Холле в сопровождении Королевско­го филармонического оркестра, не имел такого успеха, как бескомпромиссный ответный удар хард-рока в «Deep Purple in Rock» (1970), который надолго обосновался в британской пятерке хитов, хотя и не пользовался столь же сокрушительным успехом в США.

«In Rock» открывается «Speed King» с грозовой какофонией одного аккорда, из которой Гиллан выстраивает последовательность линий, напоми­нающих о прошлой красоте рока. Но дикий, иска­женный звук гитары Блэкмора и маниакально вибрирующее тремоло, вопящий орган Лорда и яркие барабанные фразы Пейса — чистые 70-е. Альбом продолжается в том же самом воинствен­ном русле и достигает апофеоза в «Child In Time», которая начинается с медленного тления и закан­чивается полыханием кульминационного вопля.

Противопоставление быстрых, до предела разъяренных рокеров сердечному блюзу и про­никновенным балладам было продолжено в пос­ледующих альбомах («Fireball», «МасЫпе Head» и «Who Do We Think We Are?»), где представлена бесспорная классика — «Strange Kind Of Woman», «Black Night» и «Smoke On The Water» — и кото­рые продавались грузовиками до 1973 года, пока личные проблемы и почти непрерывные гастро­ли не вынудили Гиллана и Гловера покинуть группу.

Группа продолжала работать, варьируя со­став, привлекая то Дэвида Ковердейла и Гленна Хьюза, доказавших свой талант в ставшем попу­лярном альбоме «Вигп» (1974), то Томми Воли­на, гитара которого прозвучала в «Соте Faste the Band». Но состав команды Блэкмор, Гиллан, Гловер, Лорд и Пейс был, совершенно очевидно, лучшим.

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**Yes. «Close То The Edge» (1972)**

**Восемнадцатиминутный трек, давший название последнему альбому прогрессивного рока, имеет все признаки новой формы, но не свободен от про­счетов, которые показали его избыточность прежде, чем какой-либо группе дали шанс исполнить что-нибудь, достойное прослушивания.**

**Как попытка создать новый жанр классического рока (или «умного рока», как его иногда называли) — это замечательное и мощное усилие, полностью вы­полнившее свое обещание расширить словарь рок-музыканта и создать звуковые пейзажи столь же яр­кие, как у классических импрессионистов: Равеля, Дебюсси и Сати[[54]](#footnote-54). Последовательность развития фрагментов песни в расширенную сюиту чрезвычай­но успешна, особенно когда главные темы возвраща­ются к ключевым моментам, чтобы принести ощуще­ние последовательности и законченности.**

**Несмотря на длинноты, там очень мало «воды», поскольку группа ловко переходит от одной идеи к другой, твердо придерживаясь основного пульса, который держит трек на плаву даже в течение вто­ричных пассажей.**

**Члены группы гордились своим техническим мастерством, и вместе они демонстрируют закон­ченную музыкальность, а также способность созда­вать плотно текстурированный звук, родственный оркестровке, но без роскоши письменной партиту­ры.**

**Барабанщик Билл Бруфорд, когда он пересека­ется со звучащей в стиле ситара гитарой и солиру­ет по модели полиритмии, придает открывающему инструментальному сегменту аромат джаз-рока, а Крис Скуайр перфорирует музыкальную ткань сво­им ударным басом. В прогрессив-роке каждый инструмент периодически играет ведущую партию, как и в джазе, но иногда рок-музыканты не придер­живаются дисциплины или чувства гармоничной инвенции и загромождают звуковой пейзаж пото­ком нот, когда «сражаются» за центр сцены. К сча­стью, музыканты Yes на данном треке так не посту­пают, хотя гитарист Стив Хауи был известен игрой каждой ноты в небывалом масштабе, вместо того чтобы использовать более эффектный короткий «мазок». Его лабиринтообразные соло и такие же соло волшебника клавиатуры Рика Уэйкмана (кото­рый часто играл свои незабываемые яркие партии одновременно с Хауи) объединяются, чтобы стро­ить великие соборы звука. В кульминационный момент этого трека Уэйкман вступает таким мощ­ным звучанием, подобным звуку церковного органа, что возникает подозрение в нарочитости столь драматического эффекта, дабы заставить умолкнуть все возражения (остальные инструменты)!**

**Несмотря на напыщенность, в «Close То The Edge» есть все необходимые компоненты прогрес-сив-рока. Однако при более глубоком анализе вид­но, как эта картина смазывается глупой и претен­циозной псевдомистической путаницей, которую вокалист Джон Андерсон попытался представить как поэзию. Даже другие члены группы позже при­знавали, что они не понимали, о чем он пел! Когда в более поздних альбомах они слишком увлеклись своим инструментальным красноречием, до самой недисциплинированной степени, Yes раздулось и нарушило все пропорции. От этого зрелища нас освободили панки, явившиеся, чтобы уколоть чрез­мерно раздувшееся эго Yes.**

**МНОГОТРЕКОВАЯ ЗАПИСЬ**

С конца 60-х до начала 70-х сложность рок-му­зыки все больше и больше возрастала, что было вызвано сочетанием разных факторов, и наиболее значимым из них было развитие многотрековой записи. В ранние дни рока всех исполнителей за­писывали на основной двухдорожечный магнито­фон во время игры в студии «в живую». Эти моно­аппараты назывались двухдорожечными потому, что использовали катушки магнитной ленты ши­риной 1/4 дюйма (0,6 см), на которых были две полосы магнитоносителя, одна вверху, вторая внизу, поэтому пленку можно было перевернуть и использовать нижнюю сторону, что удваивало время проигрывания. В начале 60-х, когда в прак­тику были введены двухдорожечные многотреко­вые стереомагнитофоны (на которых два трека можно было использовать отдельно, не перевора­чивая пленку, а затем проигрывать вместе в пре­красной синхронизации), группы, такие, как Beatles, записывали все инструменты на первом треке, затем перематывали пленку и записывали вокал на втором. Ранние стереоальбомы оставля­ют у слушателя, переключающего каналы воспро­изведения, довольно необычное впечатление, по­тому что вокал без аккомпанемента выходит из одного динамика, а инструментовка без вокала — из второго!

К 1967 году, к тому времени, когда Beatles были готовы экспериментировать с экзотической инст­рументовкой, запаздывающим звуком, петлями пленки и необычным сочетанием инструментов для своих новшеств в альбоме «Sgt Реррег», стали доступны более гибкие стереоформаты ленты с четырьмя дорожками. Любопытно, что Beatles все еще предпочитали делать запись основных инст­рументов «в живую» на один трек, а затем вокал на отдельном треке, оставляя только два для на­кладывания одной записи на другую и для эффек­тов. В то время аппараты с четырьмя дорожками рассматривались прежде всего как возможность четче контролировать отдельные инструменты для лучшего разделения и достижения таким об­разом более чистого, свободного и лучшего звука, но для групп прогрессив-рока, которые изо всех сил стремились вырваться из ограничений форма­та поп-музыки, многотрековость предлагала для инструментровки бесконечное разнообразие воз­можностей.

К началу 70-х техника, все более совершенству­ясь, дала 8, затем 16 и 24 трека записи на двухдюй­мовой (5 см) ленте. Это изобретение поощряло практику записи каждого инструмента на отдель­ном треке (барабаны разделялись на составляю­щие их ударные инструменты). Это позволяло в случае ошибки или технических неполадок заново записывать каждый инструмент, не созывая груп­пу для перезаписи всей песни. Это также сделало возможным практику «нажать и стереть» для ис­правления короткой фразы или даже единствен­ной неправильной ноты. Создание треков слой за слоем этим способом привело к продукции более «отшлифованной», с совершенным звучанием, но при этом были утрачены оригинальность, неожи­данность и чистая энергия «живого» представле­ния.

Запись инструментов на отдельных треках так­же подразумевала, что с ними можно работать индивидуально: изменяли тональность, глубину звука, вибрации; к каждому звуку добавлялось различное количество эха или специальных эф­фектов. Пока инструменты были записаны «сухи­ми», могло быть создано любое число звуковых комбинаций, и когда дело доходило до завершаю­щего *микширования,* то по вкусу выбирался луч­ший микс. Если инструмент казался слишком громким, то при миксе его можно было «заглу­шить», он «подгонялся» к одной или другой сто­роне звуковой сцены или обрабатывался с различ­ными уровнями эха, чтобы создать впечатление мягкого, но все еще явного звучания. Будучи спо­собными изменять тональность каждого инстру­мента и равновесие между ними, исполнители и продюсеры получили возможность управлять ши­роким диапазоном звуков, оттенков и динамики, как оркестровые аранжировщики, и изменяли цве­товую палитру, как художники в любой творчес­кой среде.

К сожалению, столь широкие возможности вы­бора неизбежно вели к долговременным проектам и удовлетворению всех желаний музыкантов. Что­бы записать альбом, группы начали проводить в студии месяцы, и первая искра вдохновения быст­ро гасла в клейких слоях наложения записи.

Группа 50-х вышла бы из студии после типич­ной трехчасовой сессии с полудюжиной готовых песен в коробке, причем записанных сразу, а не в двух или трех разных версиях для последующего выбора. К 70-м восьмичасовая сессия считалась стандартной и успешной, если к концу дня удава­лось записать барабаны для двух или трех песен. К концу десятилетия многие продюсеры радова­лись, если удавалось завершить программирова­ние аппарата барабанов к одной песне и надеяться на завершение всех треков барабана для альбома к концу первой недели. Но в конце 70-х рок стал многонациональным мегадолларовым бизнесом, и каждая запись рассматривалась как крупное и основное капиталовложение.

**ВОЛШЕБСТВО В МИКШИРОВАНИИ**

О микшировании, следует сказать: научить пользоваться панелью для микширования можно любого; можно гарантировать, что все сигналы будут чисто записаны и обработаны, но успешное микширование было и остается в значительной степени делом таланта, интуиции и вдохновения в сочетании с определенным количеством здравого смысла и огромного терпения!

Относительно легко услышать основные «да» и «нет», но в конце все решается ощущением, как это звучит для продюсера и исполнителя (предпо­лагается, что они разбираются в вопросе).

Тайна успешного микширования — *присут­ствие.* Делают ли музыканты запись в режиме ре­ального времени или работают наедине с MIDI (Musical Instrument Digital Interface) и образцами, трек — будь это традиционный рок или окружаю­щий шум — должен звучать *как живой.* Сделан­ных со вкусом звуков не достаточно. Чтобы при­дать треку эффект жизни и динамику, продюсер в сотрудничестве с инженером студии создает впе­чатление пространства и глубины, чтобы звуки двигались в микшировании, чтобы движение со­хранило дух оригинального представления или, что важнее, иллюзию представления, если все было записано по отдельности.

Наиболее преуспевающие продюсеры всегда были и наиболее одарены творческим воображе­нием. Они рассматривали свои студийные мони­торы как левую и правую колонки звуковой сце­ны и переносили центр в различные точки, проти­вопоставляя мелкий звук передней части сцены экспансивному звуку у задника. Возьмите любой хорошо сделанный компакт-диск с поп- или рок-музыкой, и вы заметите, что «большие» звуки ка­жутся большими, когда противопоставлены мень­шим, более «сухим» звукам. Эта уловка также помогает создавать ощущение пространства, что­бы компенсировать «сухую», искусственную ат­мосферу студии звукозаписи. Звуки одинакового размера имеют тенденцию отменять друг друга и приводят к грязному миксу.

Другой подход, использовавшийся для созда­ния впечатления реального, или «живого», пред­ставления, заключался в том, что инженер повто­рял звукозапись техники, используемой при запи­си на сцене, противопоставляя теплый, несфокуси­рованный звук, например струнных с синтезатора, острой яркости стальных струн акустической ги­тары или фортепьяно. Многие продюсеры, запи­сывавшие клавишные или гитары, изменяют пол­ную ассимиляцию звуков, чтобы разделять каж­дый инструмент в миксе, взяв некоторую вершину у одного инструмента, чтобы смягчить край и сде­лать ярче другой, добавляя легкую вибрацию.

Если, однако, все происходило не так, как им хотелось, тогда они должны были выбрасывать дубль и проводить перезапись целого трека, как сделали группа Cult и продюсер Рик Рубин при записи альбома «Electric». Как ни странно, хотя это может показаться абсурдным, но часто быст­рее записать все заново, чем тратить свою твор­ческую энергию и энтузиазм (не говоря уже об энергии и энтузиазме всех, кто работает с вами), пытаясь в записи зажечь искру, которой в произ­ведении не было с самого начала. В конечном сче­те, искусство звукозаписи — это что-то, чему нельзя научиться; оно связано с интуитивным чув­ством правильного звучания. Ни одна инструкция по эксплуатации, ни одно техническое руковод­ство для пользователя не компенсируют пару хо­роших ушей!

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ «Led Zeppelin I» (1969)**

Многие критики считают второй альбом Led Zeppelin классическим (в первую очередь из-за включения «Whole Lotta Love»), но, судя по дина­мизму и эмоциональному заряду, можно утверж­дать, что первый альбом все же лучше. В отличие от многослойного помп-рока производства 70-х, он был записан в студии «в живую» всего за 30 часов с минимальным количеством наложенных записей.

Альбом открывает «Good Times Bad Times», обновление их корней R&B с настойчивым риф­фом, заменяющим полные аккорды, и типичное лихорадочное соло Пейджа.

Традиционный «ВаЬе I'm Gonna Leave You» полностью переделан при помощи печальной инт­родукции на акустической гитаре и умоляющего вокала Роберта Планта, ведущего к зловещему стаккато риффа, который говорит о подавляемом негодовании, какое более ранняя фолк-версия ни­когда не смогла бы передать.

Затем идут два мрачных блюза «You Shook Ме» и «I Can't Quit You ВаЬу», которые относятся к наиболее эмоциональным из тех треков Led Zeppelin, что они решили записать на пленке. Пер­вый отличается прекрасным органным соло Джо­на Пола Джонса, а отличительная особенность второго — линии обмена Пейджа и Планта в тра­диции блюза, но в то же самое время демонстра­тивные поединки вокала и гитары, которые долж­ны были стать и стали клише хард-рока.

Все другие вьщающиеся треки оригинальны. Communication Breakdown)) начинается на не­удержимом риффе, который стал ведущей темой всех несущихся во весь опор рокеров; «How Many More Times)) — перезапись пьесы Хаулин' Вулфа «How Many More Years». Но, бесспорно, главным следует считать tour de force[[55]](#footnote-55) Джимми Пейджа — «Dazed And Confused)). Трек открывается ковар­ным, крадущимся басом, удвоенным неземной проникновенной темой гитары, в то время как мучительный вокал ведет нас вниз, в пропасть, где страдающий вокалист оплакивает свою судьбу, потому что связался с бессердечной женщиной.

Обратная связь, обилие ревербирации и эффект-педалей, не говоря уже о скрипичном смычке, ко­торым играют по гитарным струнам, создают кошмар, от которого легионы поклонников Zeppelin должны были впасть в экстаз, переходя­щий в кому, после 20-минутного исполнения вер­сии «в живую», ставшего кульминационным мо­ментом выступления группы. Ни одной группе тяжелого металла никогда не удавалось улучшить этот трек, хотя пробовали многие. К чести Led Zeppelin, они не только одинаково хорошо испол­няли эту версию несколько раз, но некоторые го­ворили, что они превзошли себя в «Whole Lotta Love» (трек, который ровно за пять минут расска­зывает все, что вы должны знать о хард-роке) и в ярком, пестром, всегда популярном треке «Stairway То Heaven».

**The Who. «Quadrophenia» (1970)**

«Quadrophenia», записанный в 1973 году, когда многие думали, что Пит Тауншенд уже исчерпал все свои идеи, по своему вдохновению соответство­вал первым дням жизни группы. Символом альбо­ма стал беспокойный подросток с неустойчивой психикой, которого «ведет» то к насилию, то к деп­рессии. Родители, живущие в пригороде, объясня­ют его неадекватное поведение наследственной шизофренией, бывшей в роду и у отца, и у матери, то есть как бы двойной шизофренией (отсюда на­звание альбома). Но суть в том, что подросток ра­зочарован в движении модов, к которому принад­лежит, и отчаянно ищет свое истинное «я». Песни, то нежные, то энергичные, отражающие, как в зер­кале, капризы героя, созданы на высоком уровне (который тем более замечателен, что это двойной альбом). Когда Джимми «под кайфом», в гневе или обманут, как в «5,15», «Ве11 Воу» и «The Real Ме», треки взрываются, барабаны Муна прорываются из динамиков с проникающим в душу криком Дол-три, преследуемые горячей, жесткой гитарой Таун-шенда. Когда Джимми в плохом настроении или задумчив, как в «I've Had Enough» и «Is It In My Head?», вокал Долтри становится нежнее, ведущая бас-гитара Энтуистла — более лиричной, а гитара Тауншенда растворяется в мелодичности.

Здесь же не могу вновь не упомянуть о «Тоmmу»[[56]](#footnote-56) — потрясающем достижении и звезд­ном часе группы.

**King Crimson.**

**«ln The Court of The Crimson King», «При дворе малинового короля» (1969)**

До создания супергруппы Emerson Lake and Palmer вокалист и гитарист Грег Лейк был солис­том King Crimson, провозглашенной критиками прогрессив-рока группой, одинаково хорошо ра­ботающей в джазе, фолке и классике. После появ­ления Crimson в 1969 году перед 650-тысячной аудиторией на концерте, организованном Rolling Stones в Гайд-парке, и выхода их дебютного аль­бома от них ожидали великих произведений, но после ухода Лейка группа потеряла интерес к кон­цептуальному року. Вместо этого они занялись исследованием бесконечных возможностей сплава джаз-рока с инструментальными экспериментами, восхищавшими истинных ценителей и приводив­ших в замешательство всех остальных.

Их дебютный альбом, однако, остается шедев­ром. Это воплощение прогрессив-рока с его пре­тензиями к искусству, с его видением королевства фантазии, которое не выносит связей с реальным миром, с его мощными демонстрациями инстру­ментального превосходства.

Альбом невероятного разнообразия открыва­ется сногсшибательной хвалебной песней пара­нойе, «21st Century Schizoid Мап» («Шизофреник XXI века»), демонстрирующей искаженный с по­мощью электроники ведущий вокал и хрипящие саксофоны. Затем, когда пыль уляжется, флейта вводит меланхоличный трек «I Talk То The Wind» («Я говорю с ветром»), который в любом другом контексте был бы расценен как фолк. Тема фанта­зии продолжается на «Epitaph» («Эпитафия») со звуковым пейзажем, которому эфирные звуки струнных меллотрона придают оттенок пастели; на его фоне сочный вокал Лейка пробуждает об­разы рушащихся дворцов, стареющих пророков и разлагающегося великолепия.

Тонкой простонародности трека «МоопсЫШ» предшествует «The Dream», единственная неудача альбома, где властвует долгая, бесформенная, эго­истичная импровизация гитары. Но все искупает­ся величественным заключительным треком «Тпе Court Of The Crimson King» с парящим меллотро-ном и замысловатым менуэтом деревянных духо­вых для марионеток, с лирическим намеком на жонглеров, шутов, ведьм и другие характеры это­го разрушающегося королевства фантазии.

**Black Sabbath (Черный шабаш). «We Sold Our Souls For Rock And Roll» («Мы продали свои души за рок-н-ролл») (1976)**

«Что это, что стоит передо мной?» — задыхает­ся Оззи Осборн на заглавном треке дебютного альбома. И ему удается напугать слушателей[[57]](#footnote-57); для полноты впечатления вскоре появляется кол­лекция «Satanic Majesties» с самыми дьявольскими предложениями, отобранными из первых шести долгоиграющих пластинок группы.

Начинаясь с апокалиптической сцены, взятой из первой долгоиграющей пластинки, эта компи­ляция доказывает, что главная британская группа *хэви-метал* не боялась говорить о страшном. Му­зыканты брались за жесткие темы; в их песнях рассказывалось о смерти и прочих неприятных яв­лениях, включая душевные болезни. Бывало, их музыка производила впечатление густо замешан­ного упорного металла, за что группу постоянно осуждали, называя Electric Funeral и Iron Man. Но в основном они создавали очень мелодичный рок и демонстрировали восхитительную разносторон­ность. Более мягкая акустическая грань Sabbath, которую иллюстрируют «Planet Caravan» и «Changes», — светлые годы перед гимнами AOR[[58]](#footnote-58), изобретенными учениками группы, гимнами, зву­чавшими между неумолимым риффингом.

Sabbath никогда не была склонна только к тому, чтобы использовать зубодробительный рифф и играть его до самой смерти. Ее лучшие треки переключаются между риффом, ритмом и настроением чаще, чем группа впоследствии будет менять ведущих певцов. Ребята были не без юмо­ра, что подтверждают треки «Fairies Wear Boots» и вечно популярный «Paranoid», в котором Оззи насмешливо спрашивает: «Аге you from my brain?» («Ты из моего разума?»). Слабоумие мо­жет быть забавным.

Любой, кто полагает, что группы тяжелого ме­талла, заключив союз с дьяволом, служат мерзким целям растления молодежи, должны запомнить искреннее признание Оззи, что вся группа после просмотра фильма «The Exorcist»\*\* вынуждена была спать вместе в одной комнате — «вот каки­ми черными магами мы были!».

Сколько бы их альбомы ни выходили и ни ком­плектовались, они никогда не утратят своего вли­яния, будучи важной вехой в темной истории тя­желого металла. Если The Sabs действительно продали свои души за рок-н-ролл, это, конечно, того стоило.

**Genesis.**

**«Selling England By The Pound» («Продается Англия за фунт стерлингов») (1973)**

«Selling England By The Pound» был четвертым предложением Genesis, прогрессив-рокеров, груп­пы, все члены которой учились одной школе. Они привнесли в рок ощущение театра и извест­ный своим своеобразием английский юмор. С 1967 года до августа 1975 года их возглавлял ха-ризматичный Питер Гэбриэл, появлявшийся на сцене в маске из папье-маше и в гриме, наложен­ном столь густо, словно крем на торте, чтобы иг­рать разные роли и вести повествование между песнями. Юмор новичка Монти Питонека не все­гда вызывал улыбку, но когда получалось, смея­лись все. Эти новшества выделяли группу среди их современников с насупленными бровями, та­ких, как Yes и Pink Floyd, страдавших отсутстви­ем юмора, что иногда затрудняло продвижение некоторых их альбомов.

По сравнению с первыми альбомами группы, «Trespass», «Nursery Gryme» и «Foxtrot», которые были богато текстурированы (некоторые могли бы сказать — излишне богато), «Selling England» несколько упрощен. Музыка все еще слишком оркестрованная, но это не столь грандиозно и все­поглощающе, как на их ранних долгоиграющих пластинках. Аранжировки проще, с минимумом сдвигов ключевых знаков и фрагментированных ритмов, что делает альбом более понятным и бо­лее «коммерческим». Фактически это обеспечено их первым крупным достижением — очарователь­но бессмысленным синглом-хитом «I Know What I Like In Your Wardrobe».

Альбом открывается наиболее впечатляющим из восьми треков — «Dancing With The Moonlight Knight». От простого, почти ладового, напомина­ющего средневековый, вокала и гитарной интро­дукции он величественно движется к инструмен­тальной разминке на двойной скорости, которую задает яркий точный барабан Фила Коллинза, а затем тонет в небесном хоре с вкраплениями темы опаляющей гитары. Единственный недостаток этого великолепного трека — устаревший синх­ронный звук, который также применен в «Cinema Show», в конце альбома, он снижает общий на­строй и портит возвышенную атмосферу записи.

Гэбриэл и Коллинз разделили вокал на скром­ном «Firth Of Fifth», который открывается краси­вым инструментальным построением вокруг слег­ка журчащего фортепьяно, воздушной флейты и парящей ведущей гитары, напоминающей самые пасторальные фрагменты King Crimson. Сходство голосов вокалистов заставило некоторых думать, что пел один Гэбриэл. Соло Коллинза во вкрадчи­вой «Моге Fool Ме» показывает, как они были близки по высоте звука и манере исполнения. Воз­можно, это можно считать предзнаменованием того, что должно было случиться.

Следующий трек, «The Battle Of Epping Forest», несмотря на свое название, имел мало общего с борьбой за экологию. Он скорее повествовал о жестокой борьбе между двумя конкурирующими лондонскими бандами и давал Коллинзу возмож­ность продемонстрировать свой талант к перево­площению. Честно говоря, предпоследний трек, «After The Ordeal», мог называться как угодно, поскольку представлял собой приятную инстру­ментальную пьесу без определенной темы, но с до­статочными завихрениями и поворотами, что ра­довало поклонников, упивавшихся интеллекту­альными изысками группы. Затем, в «Cinema Show», композиции, завершающей альбом, проис­ходил поворот к оплакиванию странностей анг­лийского характера: Ромео из пригорода ухажи­вает за своей Джульеттой, преподнося коробку конфет, а она поигрывает скромной английской розой в облаке легкого аромата дешевых духов.

**ELP. «Brain Salad Surgery» (1973)**

Время от времени ELP были безвкусными, снисходительными к своим недостаткам и не­простительно претенциозными. Верные тенден­циями начала 70-х, они полагали, что ничто так не способствует успеху, как чрезмерность. Но под нелепым шоуменством и демонстративной инструментальной виртуозностью скрывались богатые звуком музыкальные идеи, и некоторые из самых лучших были включены в этот аль­бом.

Из всех альбомов ELP в «Brain Salad Surgery» наименьшее количество избыточного «жира». «Jerusalem», «Still ... You Turn Me On» и «Кагп Evil 9» относятся к их наиболее доступным тре­кам, и хотя ***«Moog»*** и звуки органа значительно устарели, нужно признать, что их замечательная музыкальность и высокое исполнительское мас­терство определенно живы.

**Pink Floyd.**

**«Dark Side Of The Moon» («Темная сторона Луны») (1973)**

Из всех концептуальных альбомов, выпущен­ных во время свободных импровизаций 70-х, «Dark Side Of The Мооп» должен считаться са­мым суровым. Можно было предполагать, что его центральные темы — разочарование, безумие и смерть — отпугнут даже самых преданных по­клонников Floyd, в основном студентов или по­взрослевших хиппи, но было продано более 19 миллионов копий, и альбом оставался в амери­канских чартах более 11 лет.

Музыка альбома — точно выверенная смесь пост-психоделической арт-роковой[[59]](#footnote-59) поп-музыки и музыки настроения, которая очень нравилась студентам и тем, кому было под тридцать, кто пе­рерастал коммерческий чарт поп-музыки, но был еще не готов сделать решающий шаг к классике. Альбом совершенно соответствовал времени, то есть был искренне аналитичен, сокрушительно со­знателен и «воспринимал себя» очень серьезно.

Песни перетекают друг в друга без перерыва, так, чтобы отбить у слушателя охоту погружаться в любимый трек, но оценить весь опыт целиком. Альбом начинается с коллажа звуковых эффек­тов: бухающего сердцебиения, тикающих часов и безумного смеха, а кончается женским сопрано, бессловесно вопящим в псевдооперной манере на необычном фоне трека, названного «The Great Gig In The Sky», что в то время потрясало, а те­перь выглядит умно и хорошо сделанной записью. Временами басист и поэт Роджер Уотерс вставля­ет утомленным голосом речитатив своих наблю­дений о тщетности жизни, а гитарист Дэвид Гил-мор наигрывает прозрачную ткань лирической линии, которую они ткут поочередно горячими, интенсивными соло.

Между песнями — специальные эффекты, шаги, безумный смех и даже терпящий аварию самолет, чей грохочущий в динамике рокот, как считалось, был показательным испытанием высо­кокачественной аппаратуры. По этой причине, а также и из-за его интеллектуальных претензий «Dark Side Of The Мооп» был альбомом, который ставили на проигрыватель, чтобы произвести впе­чатление на друзей или убедить себя в том, что уже наконец вступил во взрослый мир.

**Jethro Tull (Джетро Талл). «Aqualung» (1971)**

После всеобщей «резни динозавров» рока панками стало модно говорить о таких группах, как Jethro Tull[[60]](#footnote-60) и Pink Floyd, что они безнадеж­но устарели и страшно скучны, и все это только из-за их принадлежности к эпохе хиппи. После 1976 года Tull ругали особенно упорно, потому что их фолк-рок корни и к тому же, по мнению британской музыкальной прессы, чрезмерный фолк, были совершенно неистребимы и грехов­ны. Но на пике своей популярности группа счи­талась интеллектуальной, красноречивой и му­зыкально совершенной.

«Aqualung» — наиболее цельный из серии пре­красных альбомов, записанных группой между 1968 и 1978 годами. Он исследовал официальную религию и судьбы социальных изгоев, как персо­нифицировано в названии. Но даже если некото­рые из критиков чувствовали себя неловко от рез­ких нападок солиста и флейтиста Иэна Андерсона на лицемерие религии, отрицать качество музы­кального словаря группы и силу песен, особенно «Cross Eyed Магу», «Locomotive Breath» и заглав­ный трек, взялись бы немногие.

**Майк Олдфилд.**

**«Tubular Bells» («Цилиндрические колокола») (1973)**

Сольный дебют, неизвестное имя, никому не известная фирма и сумасшедший успех — все это можно сказать о многослойном, составленном из многих наложений инструментальном альбоме Майка Олдфилда[[61]](#footnote-61). И вся эта шумиха затемнила его истинное значение в истории рока. В то вре­мя это произведение рассматривали как после­днее слово в прогрессив-роке, форме, которая к 1973 году истощила свой репертуар красивых жестов и мелкой студенческой философии. Не­возможно себе представить, насколько велики были достижения Олдфилда, 20-летнего мульти-инструменталиста, создавшего 1000 поразитель­ных индивидуальных наложений фонограмм за шесть месяцев работы в студии! Каждый его трек был вершиной успеха.

Формат «Tubular Bells» по существу классичес­кий, с двумя длинными произведениями, поддер­жанными инвенцией, возрастающей органично от простой темы, развитой, инвертированной и изме­ненной по мере добавления к миксу других инст­рументов. Но в отличие от традиционной класси­ческой музыки, первоначальная тема повторяется по всему произведению, словно сыграна на петле пленки так, чтобы полный эффект был почти гип­нотическим. От классической или минималистс­кой музыки продленные сеты Олдфилда отлича­ются и роковым элементом с фигурой бас-гитары, подчеркивающим регулярный ритмичный пульс, и завораживающим звуком «тяжелых», искажен­ных гитар, добавляющих адреналина всякий раз, когда автор подозревает, что интерес слушателей начинает ослабевать.

Это было замечательное достижение по любым меркам, и оно помогло создать новый жанр инст­рументальной медитативной музыки, которая на­звалась музыкой Новой Эры, хотя фактически была ближе к концепции, ставшей позже извест­ной как минималистская музыка, примером кото­рой могут служить произведения Майкла Нимана и Филипа Гласса.

Как ни странно, «Tubular Bells» произвел такое глубокое впечатление на поклонников поп-музы­ки «именно в силу сочетания классики и рока», что это затенило последующие работы Олдфилда и среди них пару музыкально превосходных аль­бомов: «Hergest Ridge» (1974) и <<Ommadawn>> (1975), которые сегодня будут слушать только на­стоящие поклонники его таланта.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ- ДИСКОВ ПРОГРЕССИВ- И ХАРД-РОКА**

1. Cream. «Wheels Of Fire».
2. Led Zeppelin. «Remasters» (два компакт-диска).
3. Pink Floyd. «Dark Side Of The Moon».
4. Deep Purple. «МасЫпе Head».
5. Black Sabbath. «We Sold Our Souls For Rock And Roll» (два компакт-диска).
6. King Crimson. «In The Court Of The Crimson King».
7. Yes. «Close To The Edge».
8. Genesis. «Selling England By The Pound».
9. Jethro Tull. «Aqualung».
10. The Who. «Quadrophenia».

**Глава 7**

**НАБОРНЫЕ КАБЛУКИ И БЛЕСТКИ. 70**-е

В культурном вакууме, который наступил в Британии после того, как распалась группа Beatles, рок приобрел оттенок излишней самоуг­лубленности, его место занял ***глэм-рок,*** обеспечи­вая тинейджеровскую аудиторию музыкой для отдыха, мелодичной, с лукавой чувственной улыб­кой, самоуверенным бахвальством и дерзким чув­ством стиля.

В то время как ELP, Yes и Pink Floyd предава­лись творческой свободе, поглощенные импрови­зациями и поиском новых средств самовыраже­ния, другие исполнители, такие, как Марк Болан, Дэвид Боуи, Slade и The Sweet, не принимавшие идею о поп-звезде как о виртуозе, гуру и полити­ческом активисте, вовсю наслаждались ролью идолов тинейджеров, не заботясь ни на мгновение о том, как смешно они могут выглядеть, выходя на сцену в костюмах, изукрашенных блестками, и в обуви с высокими, как небоскреб, наборными каблуками.

Музыка, которую они создавали, не претендо­вала на вечную жизнь. Она была эфемерной и прежде всего забавной, но благодаря искреннос­ти она все еще вызывает улыбку, а когда испол­няется на вечеринках, танцзал по-прежнему по­лон.

**МАРК БОЛ АН (1947-1977)**

Болан был одной из великих мифических фигур эры рока, хотя в большей степени миф был создан им самим.

В 1967 году Марк Болан, это самоуверенное дитя кокни с потрясающей верой в себя и стойким желанием быть признанным как самый лучший поп-поэт Британии, поднялся на волшебном ков­ре-самолете хиппи с разбитой акустической гита­рой, прихватив с собой для вдохновения изрядно потрепанную книгу Толкиена «Властелин колец». Вместе с играющим на бонго[[62]](#footnote-62) Стивом Перегри­ном-Туком он выпустил три весьма экзотических акустических альбома, где дуэт выступал под на­званием Tyrannosaurus Rex. Каждый из альбомов взрывался и манил миражами Востока. Затем Тука сменил столь же поразительный Мики Финн со своей электрогитарой.

Какое-то время Болана хвалили как эльфопо-добного эмиссара британского андерграунда. Од­нако хиппи не принадлежали к числу тех, кто мог хорошо платить за записи, и Болан убедился, что у него нет будущего, если он будет и дальше си­деть на персидском коврике в позе лотоса, бормо­ча неразборчивые хвалебные гимны Пану. Он изо всех сил стремился стать звездой рока и в середи­не 70-х повторно изобрел себя как «эльфа бибопа», самозваного спасителя поп-музыки. Он сократил название группы до T-Rex и оставил в своей музы­ке лишь самую суть. Так родился ряд великолеп­ных хитов — «Ride A White Swan», «Hot Love», «Get It On», «Jeepsteo>, «Telegram Sam», «Metal Guru», «Children Of The Revolution)), «The Grooveo> и «20th Century Воу», имевших не менее великолеп­ные продажи.

Следующие три года Болан купался в лести поклонников, как никто ранее до середины 60-х. Чванливый, самодовольный позер, как на сцене, так и на записи, он обольстил свое поколение.

На пике популярности Болан получал 3,5 % от доли общего количества продаж звукозаписей в Великобритании. Это был потрясающий успех, которым Болан обязан в значительной степени синглам. На «взрослом» рынке альбомов подоб­ного успеха у него не было. «Взрослый» рынок был занят его современниками: Дэвидом Боуи, Pink Floyd и Led Zeppelin, которые устойчиво продавались уже несколько десятилетий. И все же Болан не выдержал жесткого соревнования на рынке синглов. У его поклонников был широкий выбор: Slade, Sweet, Гэри Глиттер, Дэвид Боуи, Дэвид Кассиди и Osmonds, и Болан был смещен. За несколько месяцев до гибели в автомобильной катастрофе он сделал попытку возвратиться как крестный отец панка, но его возвращение в фа­вор произошло лишь посмертно, и он стал куль­товой фигурой, подобно своему кумиру Эдди Кокрэну.

Хотя некоторые из известных исполнителей сделали кавер-версии его песен, позиция и дух Болана усердно разрабатывались как золотая жила главными «двигателями» музыки 80-х и 90-х — The New York Dolls, Blondie, Билли Ай-дллом, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, REM, Guns N'Roses, Марисси, Suede, U2 и Oasis (после­дние, кстати, скопировали рифф к «Get It Оп» в своем треке «Cigarettes And Alcohol»). Все они — откровенные поклонники Болана. Время, некото­рая ностальгия и преждевременный уход Бола­на заставили сиять его ранние синглы 70-х с яр­костью, которая поразила бы современную Бо-ланду подростковую аудиторию хиппи. Что ж, он всегда был намного больше чем гермафро­дит, принц-щеголь с завитыми волосами — роль, выбранная им самим и сыгранная до кон­ца. Он был автором песен, очаровательным фантазером, обладал непревзойденным вообра­жением и оригинальностью. Проблема состояла в том, что избранный им образ пленил и его. Лучшим созданием Болана, его наиболее успеш­ной фантазией был он сам.

**ДЭВИД БОУИ (р. 1947)**

Дэвид Боуи (Дэвид Роберт Джонс) — одна из самых красочных и влиятельных фигур в шоу-биз­несе — был и остается загадочным и магнетичес­ким, как живые легенды Голливуда прежних вре­мен. Его чувство театра, беспокойный поиск со­вершенной личности происходят, возможно, от страха потерять собственную индивидуальность, потому что его мать и сводный брат страдали от душевной болезни, но именно этот поиск сделал его кумиром разобщенных и склонных к самоана­лизу 70-х.

Любопытно, что человек, которого называли «хамелеоном рока», испробовал значительное число «альтер эго», прежде чем посвятил себя ис­полнению роли, принесшей ему известность и оп­ределенную славу. В течение 60-х он время от вре­мени играл роль певца R&B в стиле Джаггера, затем роль мода, подобного Томми Стилу, хиппи и исполнителю, прежде чем успокоился и стал авто­ром оригинальных песен в тени своего друга и на­ставника Марка Волана. Между 1969 и 1971 года­ми, когда звезда Волана была в зените, они совме­стно играли на записях друг у друга, но затем, в 1972 году, Боуи принял гермафродитный образ Болана в его крайнем проявлении, завершая та­ким образом два десятилетия стереотипа посред­ственной и капризной рок-звезды. Склонность Боуи к ношению платьев и развеселых волос цве­та моркови, возможно, была уловкой, гарантиру­ющей внимание средств массовой информации, но его бисексуальность не была просто позой, она была составным элементом его музыки, как и тема научной фантастики, которая придавала его альбомам декадентский, футуристический дух. «Space Oddity» («Странное космическое путеше­ствие»), свой первый хит из первой десятки Вели­кобритании 1969 года, он не смог раскрутить дол­жным образом, но спустя три года Боуи возвра­тился к теме научной фантастики в альбоме «Ziggy Stardust And The Spiders From Mars» — «Зигти Звездная Пыль и Пауки с Марса». Зигги (Ziggy), эгоцентричная рок-звезда с саморазруши­тельным характером, звездный пришелец, стал первым и самым большим созданием Боуи. К сча­стью, Зигги записал лишь один дьявольский аль­бом прежде, чем создал «Rock And Roll Suicide» («Рок-н-ролльное самоубийство»). Поскольку по­клонники считали, что Боуи и Зигги — одно и то же, их разочарование было еще более острым, когда Боуи объявил о том, что покончил с этим образом, всего лишь по прошествии года пребы­вания в данной роли. Но если Зигги сжег себя, Боуи остался жив, и в 1973 году он вернулся с аль­бомом «Aladdin Sane» («Здравомыслящий Алад-дин»), где создал образ гораздо более невротичес­кого характера на фоне сурового пост-апокалип­тического американского пейзажа, озвучивая его более резко по сравнению с полированными цен­ностями, которые делали Зигги столь приятным для слуха.

Апокалиптические образы были продолжены и даже усилены в следующем альбоме, «Diamond Dogs», «Алмазные собаки» (1974), который пока­зал, что фигура здравомыслящего Аладдина видо­изменилась в нечто среднее между стареющей рок-звездой и чужестранцем из книг Оруэлла. Он ввел в новую личность безмерное упадничество и разложение. Но прежде чем смыть грим в после­дний раз, Боуи подвел итог, сыграв роль в научно-фантастическом кинофильме Ника Роэга «The Man who Fell to Earth», «Человек, который упал на Землю» (1975). Похоже, Боуи родился для того, чтобы выступить в этой роли, хотя, честно гово­ря, он должен был играть ее немного более уве­ренно.

К этому времени он возглавлял парад самых знаменитых рок-звезд планеты. Его положение было настолько хорошим, что он смог восстано­вить карьеры своих кумиров — Лу Рида и Игги Попа. Он продюсировал их альбомы, параллель­но пересматривая свою позицию в мире поп-му­зыки. Когда Боуи снова появился с альбомом «Young Americans» («Молодые американцы»), в 1975 году, он выступил как белый певец соул, хотя, к сожалению, не в компании людей из «Stax» или «Atlantic», но с достойной заменой. Боуи на­звал это «пластмассовой душой» записи, хотя бо­лее точно об этом было сказано так: «Обработан­ный сырный звук Филадельфии» (Филадельфия была родиной особенно мягкой формы музыки диско, и также назывался известный сорт сыра). По сравнению с бездушным танцевальным «фура­жом», который в то время доминировал на диско­теках и на радиостанциях Европы и Соединенных Штатов, танцевальная музыка Боуи звучала изыс­канно и дерзко. Но и ее он счел неудовлетвори­тельной, как в свое время панк, и удалился в поис­ках вдохновения в Берлин. Результатом стал глад­кий одноцветный электро-поп альбом «Station То Station», «От станции к станции» (1976), который свидетельствовал о влияния немецкого электрон­ного трио Kraftwerk и о перемещении Боуи все дальше и дальше от обычного рока, хотя сила песен гарантировала альбому коммерческий ус­пех.

Уникальная сюрреалистическая атмосфера За­падного Берлина произвела на Боуи глубокое впе­чатление. Три следующих альбома, «Low», «Низ­ко» (1977), «Heroes», «Герои» (1977) и «Lodger», «Жилец» (1979), он сделал, отходя от микрофона далеко в тень, чтобы плескаться в волнах экспери­ментальной электронной музыки с волшебником клавиш Брайаном Иноу, экс-Roxy Music, и гита­ристом из King Crimson Робертом Фриппом. В альбоме «Low», первом и лучшем из трех, вокал Боуи был минимален, и просторно было всем. Это сильный и необычайно красивый альбом, ко­торый вдохновил поколение музыкально необра­зованных, но восторженных почитателей его та­ланта, от Гари Ньюмэна и The Human League до Joy Division, взяться за свои инструменты, как предыдущие поколения взялись за гитары и созда­ли саундтреки для большей части 80-х.

После «Low» популярность Боуи уже не дости­гала прежних высот. Исключением был велико­лепный альбом «Scary Monsters» («Пугливые чу­дища»), и хит-сингл «Ashes То Ashes» («Пепел к пеплу»), вышедший в 1980 году. Казалось, он ис­тощил себя, пробуя превзойти собственные заме­чательные достижения. Почти десятилетие он либо ускорял, либо побуждал к жизни главные тенденции поп-музыки; он написал так много вы­дающихся песен, что потребовалось два ретрос­пективных компакт-диска, чтобы охватить их все. По иронии судьбы, большее количество записей он продал не в течение всех своих «золотых лет», а именно тогда, когда его влияние пошло на убыль. В 1997 году он стал первой рок-звездой, которая самостоятельно стала «плавать» на рын­ке акций, и «наловил» ни много ни мало 500 мил­лионов фунтов!

**ROXY MUSIC (создана в Лондоне в 1971 г., распалась в 1983 г.)**

Когда бывший преподаватель Брайан Ферри, окончивший факультет философии искусства в университете Ньюкасла, создал Roxy Music (назва­ние должно было вызывать в памяти китч Арт-деко[[63]](#footnote-63) 30-х годов), он хотел, чтобы группа разраба­тывала множество кажущихся противоречащими друг другу стилей и подавала их с убежденностью и щегольством. Мутант гибрида глэма и погрессив-рока, Roxy породила новый жанр, преднамеренно бросив вызов стандартной классификации. И у это­го жанра были свои восторженные почитатели, поскольку он был альтернативным, стильным, экс­периментальным, наконец, «роксистским», роман­тичным, ностальгическим и футуристическим, а временами — все вместе.

Их одноименный дебютный альбом, «Roxy Music» (1972), вполне отвечал этому замыслу, де­монстрируя замечательное разнообразие стилей и настроения. Треки «Sea Breezes», «Ladytron», «Re-make», Re-model» и их первый сингл-хит «Virginia Plain», противопоставленный балладам в стиле 30-х годов и нахальному року 50-х с намеком на упадок конца 60-х в манере Velvet Underground, представляли собой, безусловно, единое целое, сверкающее золотыми блестками электронных украшений, собранное с шиком второсортного научно-фантастического кинофильма 50-х. Крити­ки яростно нападали на продуманную, изощрен­ную манерность группы, имидж глэма и претен­зии на поп-арт, но не заметили великолепный во­кальный стиль Ферри, который считается одним из наиболее совершенно «сделанных» голосов в роке, полученных скрещиванием голосов эстрад­ного певца 50-х и черного певца соул.

Однако все сомнения были сметены с выходом второй долгоиграющей пластинки, «For Your Pleasure)) (1973), про которую Ферри сказал: «Здесь мы, наконец, сделали то, что я хотел сделать».

В «Stranded» (1973) Roxy продвинулись даль­ше, сохраняя избранный курс, хотя здесь уже за­метны уход Иноу и появление скрипача и кЛа-вишника Эдди Джобсона. Влияние Иноу все еще можно услышать в причудливой «Amazona», но экзотический элемент исчез навсегда. Липкие ат­рибуты глэма сократились, уступив место тому, что Ферри называл «Casablanca look», придавая альбому вид фаталистической романтики, хотя своей внешней сложностью он был больше обя­зан пресыщенному Ноэлю Каварду. Придержи­ваясь своего нового образа тунеядца и любителя пожить, Ферри нашел, что стало легче писать грустные песни, и это тут же отразилось в иде­ально стилизованной, то задумчивой, то оглуша­ющей «Song For Еигоре», завершающейся кодой на французском и латинском языках. «Песня для Европы» стала бы классическим синглом, но бо­лее обычный рок-трек «Streetlife» показался бо­лее необходимым и был поставлен в альбоме вме­сто нее. Два других фрагмента, заслуживающих внимания на «Stranded», — «Psalm» и «Mother Of Pearl»; первый, вычурный и гимноподобный, был создан по шаблону «Song For Еигоре», а после­дний выглядел как признание надоевшей госте­вой утонченности. Имидж рок-коктейля вышел наружу.

Выбор названия для следующего альбома стал еще одним свидетельством двойственных отноше­ний Ферри с сильным набором треков. «Соипггу Life» — «Сельская жизнь» (1974) был очевидной пародией на элитный английский журнал с тем же названием. И все же Ферри явно поставил перед собой задачу быть светским человеком. Альбом объединил принадлежность группы к рок-истеб­лишменту с прекрасно обработанной поп-музы­кой в «А111 Want Is You», с ароматом средневеко­вья в «Triptych» и стилем немецкого кабаре в «Bitter Sweet», но в этом альбоме Roxy утратили свою остроту.

Следующий альбом, «Siren» (1975), был первым альбомом, который показал, что смещение к ори­ентируемым на танцы трекам с «Both Ends Burning» и «Love Is The Drug)) олицетворяет но­вый подход. Восторженный прием, который аль­бом получил в Америке у всех значительных, ори­ентированных на взрослую аудиторию радиостан­ций, где доминировала музыка диско, убедил Ферри, что рынок танцевальной музыки слишком велик, чтобы его игнорировать, и если он хочет всеамериканской славы, то должен пожертвовать претензиями на арт-рок в пользу танцевальной музыки. По этой причине «Siren» был последним «настоящим» альбомом Roxy Music. После его выхода группа распалась, предоставив Ферри воз­можность с переменным успехом заниматься сольной карьерой. В 1979 году, когда Roxy вновь предстали перед публикой, в составе группы уже не было Эдди Джобсона, как не было и ранних творческих идеалов, которыми пришлось пожерт­вовать в угоду бездушной танцевальной музыке. Как это ни парадоксально, чем слабее были их последние альбомы, тем более успешными они становились.

«Flesh And Blood» (1980) типичен для этого пе­риода — много блеска и мало сути. Однако **с** ком­мерческой точки зрения это была наиболее успеш­ная запись, достигшая первого номера в чартах в Великобритании и продержавшаяся там в течение года. Основные фрагменты включают вялую эле­гантность «The Same Old Scene» и «Over You»; первый трек построен на партии электронного барабана; оба трека управляются маловырази­тельным танцевальным битом. Остальные инстру­менты создают фон, временами вспыхивая при­глушенным соло. По существу Roxy стали акком­панементом для вокала Ферри, идеальным фоном для вечеринок **с** обедом и дискотек. Ферри реали­зовал свои амбиции: Roxy стали «классной груп­пой».

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**The Sweet. «ВаНгоот Blitz» (1973)**

**«Аге you ready Steve?» — «Uh-huh», «Andy?» — «Yeah», «Mick?» — «OK», «Alright fellas, let's доооо!» («Ты готов, Стив? — Угу. — Энди?** — Да. — **Майк. —** Да. — **Отлично, ребята, начнем!»)**

**Из-за манерного «призыва к рукам» на началь­ных тактах становится ясно, что Sweet явно дурачи­ли всех, когда собрались сделать этот «симпотиш-ный» сингл, ставший классическим. Как и все дру­гие настоящие хиты, он был написан** 100**-процентно успешной командой Майка Чепмена и Ники Чинна, которые создали многочисленные классические** **хиты с тремя аккордами для «кожаной рокерши» Сюзи Куатро и ретро-рокеров Mud. Многие из этих хитов звучали как имитация Пресли.**

**Под косметикой и шокирующими костюмами Sweet скрывалась удрученная своим положением группа хард-рока, которой приходилось играть роль последователей Боуи и Болана. Делали они это без восторга, но все же делали, потому что это приносило им хит за хитом. Однако они настаива­ли на усилении каждой песни, которыми их снаб­жали Чинн и Чепмен. Это придавало их синглам большую уверенность и гарантировало группе не только подростковую, но и более взрослую ауди­торию.**

**«ВаПгоот Blitz» выбивается из общего ряда сво­им необычным двойным темпом, шаркающим рит­мом на барабанах, который оставляет мало про­странства для риффа, обычного аккомпанемента ритм-гитары, ударов или бренчанья, так что гитаре приходится играть синкопами в паузах, создавая эффект пыхтенья, подобно локомотиву. Стихи увя­зываются с ломкой партией гитары и задыхаю­щимся вокалом Брайана Коннолли. Когда вступает хор, наступает разрядка после напряжения нараста­ющей последовательности аккордов, создавая впе­чатление, что мы все только что сошли с «Амери­канских горок», страшных, но притягательных.**

**Песня по-детски проста, как все большие синг­лы глэм-рока, и маловероятно, что группа понимала, как изобретательно они замаскировали недостаток сложности умным контрастом дополнительных фраз, что, несомненно, было их удачей. Лучшие поп-записи всегда делались для забавы, и они выдер­жали испытание временем, потому что эта детская простота, забавность всегда хорошо маскирова­лись.**

**QUEEN (создана в 1971 г., распалась в 1991 г.)**

Знаменитый солист Queen Фредди Меркьюри умер в 1991 году в возрасте 45 лет от заболевания, сопутствующего СПИДу. Длина его некрологов свидетельствовала о беспрецедентном рекордном успехе и уважении, с которым весь музыкальный мир относился к общительному, искреннему и очаровательному Меркьюри. Невероятная попу­лярность Queen, которая одно время грозила зат­мить Beatles и Элвиса, гарантировала им почетное место в Зале славы рока, но объемы их продаж резко контрастировали с тем незначительным влиянием, которое они оказали на эволюцию поп-музыки.

Queen начали как рок-группа, «более умная, чем большинство групп "забойного рока"», с та­кими песнями, как «Seven Seas Of Rhye», «Кillеr Queen» и «Bohemian Rhapsody» («Богемская рап­содия»), но они быстро стали профессиональны­ми угодниками толпы, о чем свидетельствуют их массовые концерты, проходившие на стадионах, и претенциозные гимны «We Are The Champions» и «We Will Rock You».

В течение 20 лет Queen наслаждались почти непрерывной чередой многомиллионных продаж синглов и получали платиновые альбомы. Во время турне посещаемость их концертов побива­ла все рекорды и в Европе, и в Америке. Они прорвались на огромные рынки Восточной Ев­ропы и Южной Америки, оказавшись первой за­падной рок-группой, выступившей в Венгрии и Бразилии. И все же, несмотря на то, что они де­лали больше, а иногда и лучше, чем многие из современников, под их влиянием не появилось ни одной новой группы. Возможно, так получилось потому, что они были слишком эклектичны, что­бы кому-то захотелось их копировать. Музыка со­стояла из имитаций мелодий мюзик-холлов 20-х годов, эпических роковых песен, совершенного воссоздания рокэбилли, треков фанк-диско, оперных баллад и всего прочего, что умещалось между перечисленным. И все безупречно, отшли­фовано, выдержано в лучшем стиле, со щеголь­ством, но без намека на что-нибудь новаторское. Своим рекламным клипом на музыку «Bohemian Rhapsody» группа положила начало эре поп-ви­део, но сам трек был повторением пройденного, правда очень изощренным повторением: из ба­нальной мелодии Меркьюри создал семиминут­ный оперный шедевр.

Способность удовлетворить все вкусы в одном альбоме была, конечно, частью их привлекатель­ности, хотя это стоило им доверия со стороны их первых поклонников, которые гордились тем фак­том, что ранние альбомы группы были сделаны без помощи вездесущих синтезаторов. Группой восхищались за умение создавать хардроковый звук без синтезаторов. Но к концу 70-х они почти отказались от рока в пользу танцевальной музы­ки, где синтезатор был необходим. Другая причи­на их успеха была в изобилии талантов: все четы­ре члена группы сочиняли песни, и вполне успеш­но. Их звук немедленно узнавали. Он характери­зовался мощным многослойным вокалом (все четверо пели); звук барабана — «больше, чем жизнь»; необычайно высокий тон ведущей гита­ры, исходивший от уникального, ручной работы инструмента, и поверх всего этого — вычурный, почти оперный вокал Меркьюри.

**АВВА**

**(создана в 1973 г., распалась в 1981 г.)**

Шведская группа АВВА начала свой путь — путь одной из самых успешных групп всех вре­мен — в 1974 году, после победы на конкурсе Ев­ровидения. Тогда их веселая песенка «Waterloo» была признана лучшей. Вся их дальнейшая работа опровергала установившееся мнение, что победи­тели Евровидения — это «чудо одного хита». Не­прерывная вереница из 18 синглов, попавших в первую десятку в чарте Великобритании, причем восемь из них занимали первое место, и восемь альбомов и десять синглов-хитов, шедших под первыми номерами в чарте США, — лучшее тому доказательство. Еще более существенно то, что они вдребезги разбили снобистский миф о при­оритете англоязычных стран в сфере создания зас­луживающей внимания музыки. Им удалось это сделать своими очень мелодичными, прекрасно сделанными синглами, так что даже более «серь­езные» артисты, такие, как Элвис Костелло, были вынуждены признать их выдающееся мастерство.

И все же, когда они впервые появились в своих атласных комбинезонах и ботинках на серебряной платформе, двойная команда «мужей и жен», Бьорн и Агнета, Бенни и Анни-Фрид, то проде­монстрировали такую чудовищную нехватку эле­гантности в одежде и такую музыкальную баналь­ность, что критики беспощадно набросились на них. Впрочем, публику это мало заботило, столь же мало, как и то, что тексты их песен, казалось, были взяты из фразеологического словаря анг­лийского языка. Их записи покупали миллиона­ми, что сделало экспорт записей группы АВВА невероятно большим, прибыль от него превысила доход от шведской сталелитейной промышленно­сти.

В конце 70-х всемирная слава стала одной из причин разрыва брачных союзов АВВА, но, как ни странно, именно в это время их песни обрели но­вую глубину. «The Winner Takes It А11», «The Day Before You Саше» и другие, близкие к ним по ха­рактеру песни были полны задумчивой меланхо­лии. Обычно ведущую партию исполняла одна из девушек, затем тема удваивалась октавами на фор­тепьяно, далее шли слоистые бэк-вокалы и все ме­лодраматически разрешалось хоровым припевом, мелодия которого легко запоминалась — ее насви­стывали, напевали, как хиты Beatles. Песни АВВА были просты и мелодичны, что сделало их необык­новенно популярными. Но была и еще одна при­чина их глобального господства на поп-рынке — использование видео-записей. Они могли предста­вить свой новый сингл одновременно на всех рын­ках западного мира, исключая, таким образом, не­обходимость совершать турне, которые, кстати, ненавидели и считали безумно дорогими: чтобы воспроизвести звук своих записей, они были вы­нуждены нанимать слишком много музыкантов.

К 1981 году разлад личных отношений сделал невозможным дальнейшее совместное существо­вание квартета, и они расходятся, чтобы работать в различных сольных проектах, осуществляемых с умеренным успехом.

В 1992 году дань АВВА воздала долгоиграю­щая пластинка, выпущенная поп-дуэтом Erasure и возглавившая чарт в Великобритании. Это иници­ировало возрождение АВВА, которое выразилось в собрании самых знаменитых хитов, «АВВА Gold», продажи которого превысили 7 миллионов. Такое количество продаж только ностальгией объяснить невозможно.

**ДИСКО**

Диско, музыкальный стиль, возникший из люб­ви человечества к танцам и доминировавший в поп-чартах второй половины 70-х, был не столько музыкой, сколько стилем жизни. Хотя он вырос из яркой танцевальной культуры черных в напол­ненных соулом 60-х, к 70-м он отфилыровался исполнением на сцене белых гей-клубов, и был уже не столько музыкальным движением, сколько явлением моды — при этом очень сомнительной. В гей-клубах, которые в начале 70-х распростра­нились по всем крупным городам Европы и Со­единенных Штатов в результате большей либера­лизации общества, относились к музыке равно­душнее, чем черные танцевальные ди-джеи, но им все же требовались какие-то диски для клубных проигрывателей, поскольку они не могли себе по­зволить нанимать на всю ночь «живые» группы. Таким образом, спрос создал рынок для белого фанка, боковой ветвью которого и стал диско.

Многие из исполнителей диско были аноним­ными музыкантами сессий звукозаписи или по­терпевшими неудачу певцами соул, которые зна­ли достаточно, чтобы обеспечить хорошее ис­полнение. Но они мало что могли предложить в области мелодии и текста для создания треков, обладающих реальной индивидуальностью. По этой причине вся музыка диско казалась однооб­разной (как оно и было на самом деле), и только количество ударов в минуту позволяло танцую­щим различать записи. В результате число уда­ров в минуту стали печатать на ярлыке звукоза­писи, чтобы ди-джей мог перейти от одной запи­си к другой, а танцующие даже не замечали, что запись изменилась!

Музыка диско предназначалась только для танцев. Фактически, никто не слушал ее как му­зыку, потому что у нее было минимальное му­зыкальное качество. Редким исключением были подлинные звезды соул, например Джеймс Бра­ун и Слай Стоун, которые с восторгом прини­мались толпой в дискотеках, пока музыка диско не создала собственных звезд. Из них только Chic, КС and The Sunshine Band и Донна Сам-мер (Ладонна Гейнз) сделали что-то настолько серьезное, чтобы внести вклад в развитие поп-музыки, но Саммер быстро устала от пения под монотонный ритм электронного барабана, ко­торый мало чем отличался от метронома. Ее продюсер, Джорджо Мородер, создал несколь­ко великолепных хитов для эксцентричного поп-дуэта Sparks, чей юмор, стилизованный под братьев Маркс, сделал их диско-записи намного более забавными, чем записи бригад «золотых медальонов и вспышек». До фильма «Suturday Night Fever», «Лихорадка субботнего вечера» (1977), который обеспечил диско основными покупателями записей (и восстановил карьеру австралийской вокальной группы — 60-х Bee Gees), главными потребителями записей диско (почти исключительно 12-дюймовых синглов) были клубные ди-джеи. Посетителям клубов нравилось, что всегда есть мелодии, поддержи­вающие устойчивый ритм, пока их ноги двига­ются. Было подозрение, что им нравилось даже действовать в такт электронному барабану и звуковым эффектам, что следующее поколение получило с техно, кислотным хаусом, рэйвом[[64]](#footnote-64) и джанглом[[65]](#footnote-65) в 90-х.

Думаю, меня не сочтут снобом, поскольку это факт, что, когда музыка диско истощила свой чрезвычайно ограниченный музыкальный сло­варь, от этого стиля не осталось почти ничего, что стоило бы слушать.

**РЕГГЕЙ**

***Реггей,*** популярный танцевальный ритм, ро­дившийся на Ямайке, был единственной неамери­канской музыкальной формой, оказавшей суще­ственное и длительное воздействие на послевоен­ную поп-музыку.

Он зародился в 50-х, когда молодежь острова приспособила фортепьянный стиль буги амери­канских исполнителей ритм-энд-блюза, таких, как Фэтс Домино, к электрической гитаре. Но при этом они подчеркивали второй и четвертый уда­ры, чтобы получить «удар из-за такта», характер­ ный для реггей. Первоначально это называлось не реггей, а *ска* — звукоподражательное название, которое должно было передать характерный под­резанный ритм, рассекающий ритм-энд-блюзовую основу.

Пионерами нового звука были владельцы фирм звукозаписи, например Лесли Конг, и ди-джеи танцзалов, подобные Клементу Сеймуру Додду по прозвищу Сэр Звук. Ди-джеи стреми­лись сами стать продюсерами, поскольку им как воздух были необходимы эксклюзивные записи для их звуковых установок. Между ди-джеями шла жестокая конкурентная борьба, доходившая до вооруженных конфликтов. Эта вооруженная, курящая гашиш, незаконная культура отражалась в текстах песен, как и изменчивая политическая обстановка, царившая на острове, — предмет страстных дебатов и исполнителей, и продюсеров.

Когда стало очевидно, что танцующие хотят покупать не только входные билеты, но и записи, Додд и его конкуренты начали делать записи мес­тных групп. В те годы они могли позволить себе выпускать исключительно синглы. Только когда записи начали массово экспортироваться и влиять на европейские поп-чарты, а случилось это в нача­ле 70-х, фирмы смогли себе позволить капитало­вложения в производство и сбыт долгоиграющих пластинок.

Лесли Конг открыл первую звезду реггей, Джимми Клиффа, завоевавшего международную известность, а фирма Додца, «Studio Опе», владе­ла большим и разнообразным списком, включав­ шим таких известных исполнителей, как Элтон Эллис, Марша Гриффите, Кен Бут, Джон Холт, Burning Spear, Maytals и Wailers.

К тому времени, когда Боб Марли, первая и единственная суперзвезда Ямайки, стал высту­пать с группой Wailers, Додд вступил в жесткую конкуренцию со своим бывшим учеником Ли Перри. Именно Перри подготовил Боба Марли к славе, которую он нашел с «lsland Records», анг­лийской фирмой, в значительной степени ответ­ственной за представление реггей остальной час­ти мира. Кстати, первый международный хит «Island» был безобидной песенкой Милли Смола «Му Boy ЬоШрор», написанной в 1964 году, в ко­торой молодой Род Стюарт играет на средней гармонике! Прошло еще четыре года, прежде чем реггей оказал реальное воздействие на поп-музы­ку благодаря композиции Десмонда Деккера «Israelites», которая показала, что этот стиль сле­дует воспринимать как нечто большее, чем но­вую танцевальную музыку. Сингл Деккера воз­главил хит-парад в Великобритании и вошел в Тор 10 США.

Но, прежде чем музыка могла появиться на рынке белых покупателей за границей, она долж­на была скруглить острые грани, прикрыть гру­бость элегантным блеском. Между 1964 и 1967 годами ска стал менее ужасным и воспринял от американских групп более тяжелый звук рока. Это также изменило его название: теперь он назы­вался музыкой «грубых мальчиков» в честь улич­ных гангстеров, чьи противоправные «подвиги» часто отображались в текстах. Образцами этого стиля стали «Judge Dread» Принса Бастера и син­глы Slickers — «Johnny Too Bad» и «Rudy, A Message To You». Последний стал гимном англий­ской субкультуры скинхедов[[66]](#footnote-66) начала 70-х, а десяти­летием позже обеспечил хит группе из Ковентри Specials, которая сделала эту запись во время воз­рождения ска в 80-х — одна из самых необъясни­мых странностей в истории поп-музыки.

В конце 60-х насилие, царившее в трущобах Ямайки, пошло на спад, и ска стала медленнее, лиричнее, монотоннее. Этой музыке было дано соответствующее название — «рок-стэди» (спо­койный рок). В 70-х темп музыки вновь ускоряет­ся с сохранением акцента на затакте и добавлени­ем переливов и тяжелого звука бас-гитары. Эта версия была названа реггей, чтобы отразить раз­меренный регулярный ритм (***англ.*** reggae — «регу­лярный»). В 70-х растафарианство, религиозно-философское учение и миролюбивая религиозная секта, поклонявшаяся эфиопскому императору Хайле Селассие I как богу на Земле, оказывавшая умеренное влияние на жизнь Ямайки, стало глав­ной движущей силой реггей. Частью привлека­тельности Боба Марли были тихое достоинство и искренность, лежащие в основе музыки, которая выражала его растафарианские убеждения.

Другие известные исполнители включали в свой репертуар совершенные ритм-секции Слая Данба­ра и Робби Шекспира, передавших свою точность группе Aswad, перед тем как выделиться во вне­штатных музыкантов сессии и поднимать уровень записей международным исполнителям, таким, как дива танца Грейс Джонс и даже Бобу Дилану.

Доступность звуковой аппаратуры дала воз­можность ди-джеям создавать собственные хиты, подражая своим черным американским коллегам, которые исполняли рэп (разговор в ритме) на запи­сях. Диск-жокеи накладывали свой голос на уже имеющиеся фонограммы и полученную запись да­вали в эфир. Ямайские ди-джеи и исполнители, та­кие, как Ю Рой, Деннис Алькапоне и Big Youth, были способны экспромтом выдавать свою улич­ную философию и импрессионистскую поэзию на сопровождающих треках, создавая таким образом новый жанр, названный «тоустинг», ставший пред­шественником черного американского рэпа.

После тоустинга появился даб — прием редак­тирования фонограммы путем перестановки ее фрагментов, добавлением новых, удалением лиш­них. С радиостанций тоустинг и даб перекочевали в студии звукозаписи, где ими стали пользоваться исполнители, например, Аугустус Пабло, доктор Алимантадо, Кинг Табби и вездесущий Ли Перри.

В конце 70-х реггей угрожала опасность стать рядовым направлением в разнообразной ткани поп-музыки, но белые группы The Police, Culture Club и даже The Clash ассимилировали ритмы рэг-гей в свою музыку. Приобретение некоторыми группами электронных клавишных и электронных барабанов в тщетном усилии сделать музыку более модной приводило к тому, что зажигательная ис­кра реггей гасла, музыка становилась менее жизне­радостной. Основные представители реггей почи­вали на лаврах прошлых успехов своих классичес­ких записей, а новое поколение ямайской молоде­жи все больше стремилось входить в главное течение рока, где гарантировались реальные день­ги и слава. Со смертью Боба Марли от рака в 1981 году музыка словно утратила свою душу. Возмож­но, чтобы возродиться, реггей должен ждать появ­ления исполнителя такого же уровня, как Марли, а для этого может потребоваться много времени.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Разные исполнители.**

**«Тоидпег Than Tough — The Story**

**Of Jamaican Music»**

Комплект из четырех компакт-дисков с рос­кошно иллюстрированным буклетом представля­ет 95 великолепных треков, демонстрирующих первые 35 лет поп-музыки Ямайки. Открываясь с Folkes Brothers «Oh Carolina» и закрываясь обнов­ленной версией той же песни в исполнении Shaggy, диски отражают эволюцию реггей от сти­ля грубиянов с напряженными басовыми партия­ми, со слабой последней долей такта, через гнев­ное ска и спокойный рок до раги[[67]](#footnote-67). Великолепная классика ска Принса Бастера, Upsetters и Денниса Алькапоне перемежается менее знакомыми тре­ками Теофилуса Бекфорда, Лаурела Эйткина, Techniques, спокойным роком с международных поп-хитов, исполненных Милли, Бобом и Маршей, Дейвом и Энсил Коллинз, из ранних 70-х.

Напоминания о наиболее ярком периоде в раз­витии этой музыки представлены известными тре­ками Боба Марли, Culture, Black Uhuru и Burning Spear, а хиты Chaka Demus and Pliers, Shabba Ranks и Shaggy доносят современный звук и исто­рию наших дней. К сожалению, звезды тоустинга и даба отсутствуют. Без Кинга Табби, Аугустуса Пабло и Ли Перри данный альбом не может счи­таться полным. Тем не менее история ямайской музыки представлена достаточно хорошо.

**Разные исполнители. «Glam Slam» (1989)**

Глэм-рок был музыкой для подростковых вече­ринок (что отражено в чрезмерно маскарадной одежде групп). Он давал то, что нужно, уже в пер­вых тактах и держал на крючке сильно и просто, так что дети могли распевать эти мелодии на школьной площадке. Он возвестил возвращение чистой поп-музыки 50-х с сильным «племенным» битом, жизнерадостно-идиотскими текстами и соло без малейшего позерства, чтобы не портить забаву. Эта музыка была сделана в формате синглов и со­ставлена из лучших комггиляций, подобных «Glam Slam», которая сводит вместе хриплых Slade с их битом, подобным стопу, восходящие, вибрирую­щие, накатывающие волнами распевы неистовой Sweet, проехавшей, подобно асфальтовому катку, по Марку Болану, и неандертальские распевы ведущей фигуры английского глэм-рока Гари Глиттера.

Кто, оглядываясь на начало 70-х, мог предска­зать, что синглы музыки бабблгам[[68]](#footnote-68) Чинна и Чеп-мена, которые написали ряд хитов для Sweet, Mud и Сюзи Куатро, переживут панк и течения 80-х? Никто вовремя не понял, как прекрасно были сде­ланы эти синглы. Любопытно, для жанра, кото­рый предполагал визуальное воздействие и чрез­мерное чувство стиля, некоторые из его ведущих представителей были, мягко говоря, необаятель­ны. Это лысеющий, пестро одетый Элтон Джон, ребячливый Род Стюарт и похожий на вурдалака Элис Купер, это Рой Вуд, великий новатор рока, тайный гений псих-поп хитмейкеров 60-х, высту­павший с группой Move, а позже — с ELO[[69]](#footnote-69), кото­рый прятал свою застенчивость под слоями кос­метики для ярких «See My Baby Jive» и «Angel Fingers».

Неистовые и нелепые, эти группы вернули в поп-музыку веселье именно тогда, когда это было больше всего необходимо. Для тех из нас, кто вырос с ними, их музыка всегда будет самым пре­красным воспоминанием.

**Roxy Music.**

**«For Your Pleasure» (1973)**

К тому времени, когда появился второй альбом Roxy, Иноу уже более экономно использовал свои электронные трюки, усиливая таким образом ат­мосферу таинственности, затушевывая черты ли­дера. Альбом, начинается с «Do The Strand», вы­держанной в прекрасном стиле, где Ферри, обеща­ющий, что «все стили присутствуют здесь», сорев­нуется с упорным ритмом и саксофоном Маккэя, то гудящим, то визжащим. «Beauty Queen» замед­ляет темп, изменяя настроение к тоске и рефлек­сии («обнадеживающе тоскующая», как говорится в тексте). Ее тема, к которой Ферри возвращается постоянно, — женщины, озабоченные модой и проходящей природой красоты. Затем следует «Strictly Confidential)), где встречаются два стиля: она начинается как баллада — Ферри тихо напе­вает в микрофон на фоне тревожной партии го­боя, — а потом она мутирует во что-то совершен­но другое, с искаженным звуком гитары в сопро­вождении клавишных. То же с равным успехом повторяется на предпоследнем треке «Grey Lagoon». Однако кульминацией альбома остается «In Every Dream Home A Heartache)) — ***tour de force*** в двух совершенно индивидуальных частях. Первая создает атмосферу нависшей угрозы, а Ферри описывает пустоту своей жизни и навязчи­вую идею с надувной куклой! Во второй напряже­ние снижается большой, освобождающей волной звука, которая идет от нарастания к затуханию. Вы еще больше оцените трек, когда узнаете, что он был записан как инструментальный, без малей­шего представления о том, каким должны быть название, тема и линия мелодии. Только после того, как трек был завершен, Ферри стал работать над мелодией и текстом. Можно сказать, что это совершенный альбом. Перемены в настроении как контрастируют, так и дополняют друг друга, и там есть атмосфера доверия и воодушевления, которых не хватало в первом альбоме Roxy.

**Т-Rex.**

**«Electric Warrior» (1971)**

«Warrior» был записан в 1971 году, вскоре пос­ле того, как Болан отказался от сказочной фольк­лорности Tyrannosaurus Rex в пользу рока, и пе­ред тем, как он потерял себя в бабблгам-попе, рисуясь в «The Slider» и «Тапх».

Многие из этих треков были записаны в сту­дии «живьем», с минимумом накладок фоно­грамм, что придает им уникальную, земную ат­мосферу, подобную ранним записям студии «Sun», которыми Марк восхищался и очень хо­тел воспроизвести. Несколько песен наводят на мысль о том, что «эльф бибопа» для вдохновения совершил набег на свое собрание звукозаписей. «Jeepster» — явная переделка «You'll Be Mine» Хаулин' Вулфа, «Monolith» — скандальный гра­беж «Duke Of Earl» Джина Чендлера, a «Get It On» — сознательный реверанс «Little Queenie» Чака Берри. Но Марк переделывает старые кли­ше рока 50-х так стильно, что они становятся еще более обаятельными. Даже полуакустические треки искрятся чистой энергией, демонстрируя сдержанное восхищение группы звуком, который они воссоздавали.

**Стиви Уандер. «lnnervisions» (1974)**

К началу 70-х дни славы «Stax» и «Motown» ушли в прошлое. Черная музыка становилась все более политизированной, и для нее возникла опас­ность оказаться сегрегированной в коммерческом радио, которое раздражали ее все более воин­ственные заявления. Автор песен и мультиинстру­менталист Стиви Уандер[[70]](#footnote-70) был одним из немногих черньгх исполнителей, кто мог выступать в днев­ных шоу, и поэтому стал символом подлинной черной поп-музыки, пока в 80-х годах не появи­лись Майкл Джексон и Принс.

В 60-х, будучи еще ребенком, Стиви стал звез­дой «Motown». В 90-х он был уже известен как создатель хитов, где преобладали темы «середины дороги», а в 70-х он удачно занимал счастливую середину между танцевальными фанк-треками и полной души поп-музыкой. «Innervisions» озвучи­вает лучшее из обоих стилей в «He's Mister Know It А11», «Don't You Worry Bout A Thing», «Higher Ground» и в «Living For The City», где Стиви до­казал, что он один из тех редких исполнителей, который может сделать звук синтезатора проник­новенным!

**Элтон Джон.**

**«Goodbye Yellow Brick Road» (1973)**

В 70-х годах Элтон был одним из самых попу­лярных исполнителей в истории поп-музыки и обладал чуть ли не самым большим объемом про­даж синглов. Качество его ранних песен 70-х го­дов вполне гарантировало всемирный успех, но его неудержимое позерство и сверхоригинальный стиль в одежде (как на сцене, так и за ее предела­ми) вознесли Элтона на вершину славы, где он и пребывает уже три десятилетия в качестве супер­звезды.

Однако, казалось, Элтон Джон не восприни­мал себя слишком серьезно, и по этой причине также поступали критики, несмотря на тот факт, что в хит-параде из 40 наименований 30 первых позиций получил Элтон; его альбомы возглавляли чарты 24 раза, как и его шесть по­трясающих, вышедших друг за другом, долгоиг­рающих пластинок. Но его заново записанная в 1997 году песня «Candle In The Wind» («Свеча на ветру»), дань погибшей Диане, принцессе Уэльской, заслонила даже эти достижения, став синглом с самым большим числом продаж (по­чти 5 миллионов).

За время работы с поэтом Бернье Топином (между 1967 и 1976 годами) Элтон создал шесть качественных альбомов. Альбомы отличает от­точенная техника производства, сделанные со вкусом оркестровые аранжировки, а наличие группы бэк-вокала реально украшает треки. В Великобритании Элтона чаще сравнивали с умеренным маэстро Либерэйсом[[71]](#footnote-71), чем с Лит­тлом Ричардом, но в Соединенных Штатах он стал любим частично благодаря постоянному интересу Топина к американской мифологии, особенно к эпизодам, связанным со Старым За­падом и с голливудскими фильмами о тех вре­менах. Обе темы неожиданно возникают в этом удивительно однородном комплекте двойной длины. Многие исполнители испытывают труд­ности в подборе хотя бы пяти песен высшего класса, чтобы оправдать выпуск альбома, а Эл­тону явно не хватало места для незабываемых мелодий. Из 18 треков альбома, о котором мы говорим, только несколько могут классифици­роваться как «заполнители», и есть несколько проверенных классических вещей, включая веч­но популярную «Свечу на ветру» (первоначаль­но задуманную как дань Мэрилин Монро), ве­ликолепную «Grey Seal», вульгарную «Dirty Little Girl», «АН The Girls Love АНсе» и «Saturday Night's Alright For Fighting», плюс несколько грустных баллад и со вкусом сокра­щенный титульный трек.

Элтон, возможно, немного неловко играл на фортепьяно, но он, безусловно, мог создать хо­рошую мелодию. Так забудьте вульгарную пи­санину бульварной прессы по поводу его част­ной жизни, китч-костюмов и коктейльных бал­лад, характерных для Элтона после 70-х. Этот альбом оправдывает место Элтона в истории поп-музыки.

**Дэвид Боуи.**

**«The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars» («Взлет и падение Зигги Звездная Пыль и Пауков с Марса») (1972)**

Несмотря на то что альбом называется как какой-нибудь дешевый научно-фантастический кинофильм, это серьезный космический рок на все времена. Альбом открывается апокалиптическим треком «Five Years», в котором Боуи стоит перед концом мира с меланхолическим смирением и пу­гающей отрешенностью. Любой другой исполни­тель придержал бы такой трек под занавес, но для Боуи подобные сценарии служат точкой отсчета. Начиная с этой отчаянной, безнадежной сцены, он проводит нас через сумеречный мир придуман­ной им рок-звезды Зигги, его освобожденной от чар группы и их последователей за пять лет до того, как мир рухнет, причем скорее от нытья, чем от взрыва.

Дерзкое торжество Зигги взрывается в «Moonage Daydream», а в элегическом «Starman» фанаты поклоняются своему герою, как какому-то космическому богу. В «Lady Stardust» Боуи увековечивает своего друга Марка Болана и усер­дие его поклонников, затем на треке «Star» описы­вает мечту своего альтер эго Зигги о славе, а в «Hang On То Yourself» и титульном треке отмеча­ет пресыщение славой. От этой высокой точки для «прокаженного мессии» есть только один путь — вниз. Зигги погибает от сознания, что поп-музыка в конечном счете только шоу-бизнес. Он кончает счеты с жизнью в убожестве и изоляции. Трагедия озвучивается «Rock'N'Roll Suicide», музыка кото­рой преднамеренно сделана не напряженной.

В переиздании 90-х было добавлено еще пять прекрасных треков, и среди них современный сингл «John, I'm Only Dancing» (первоначальная версия хита), а также ранее не выпускавшийся «Sweet Head» и две оригинальные демо-версии.

**Queen. «Queen II» (1974)**

В качестве наивысшего достижения Queen кри­тики обычно выбирают альбом «А Night At The Орега» («Ночь в опере»), но при более вниматель­ном рассмотрении их второй альбом намного пре­восходит «А Night At The Орега» и по последова­тельности отбора, и по музыкальной изобретатель­ности, и по сложности построения и силе песен. Одна из причин несправедливого отношения ко второму альбому Queen в том, что он попал в тень коммерческого успеха альбома «Орега», который блистал псевдооперной «Bohemian Rhapsody» и множеством других синглов-хитов. Но начиная со вступительных фанфар, созданных ***мулыпитреко-вой*** ведущей гитарой, через грандиозные барочные поп-ландшафты и до типичного хард-рока «Seven Seas Of Rhye» второй альбом намного лучше пред­ставляет различные стили, столь свойственные Queen.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ**

1. Дэвид Боуи. «The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars».
2. T Rex. «Electric Warrior».
3. Боб Марли. «Legend».
4. Roxy Music. «For Your Pleasure)).
5. Разные исполнители. «Glam Slam».
6. Стиви Уандер. «Innervisions».
7. Элтон Джон. «Goodbye Yellow Brick Road)>.
8. Queen. «Queen II».
9. Разные исполнители. «Tougher Than Toug» (четыре компакт-диска)

10. ABBA. «АВВА Gold».

**Глава 8**

**БЕЛЫЙ БУНТ. ПАНК В КОНЦЕ 70**-х

Панк-рок, который часто представляют как грубое выражение чаяний молодого, бессловесно­го и разочаровавшегося рабочего класса, родился в 1976 году, пинаясь и вопя, в задней комнате «CBGB», модного клуба в захудалом районе Боу-эри, в Нью-Йорке. Название клуба представляло собой аббревиатуру Country, Bluegrass и Blues (кантри, блюграсс[[72]](#footnote-72) и блюз), хотя не было и следа ни одной из этих старомодных форм в сильном, нигилистском трехаккордном трэше[[73]](#footnote-73), увековеченном такими представителями, как Ramones, Пэтти Смит и Ричард Хелл[[74]](#footnote-74), чье имя очень точно соответствовало его имиджу.

Панк был явлением конца 70-х, хотя можно проследить его связь с группами гаражного рока середины 60-х, от которого панк-группы переняли восторженную дилетантскую этику и здоровое подозрение к любой песне, в которой было боль­ше трех аккордов и которая длилась более трех минут. Их кредо: «Не отталкивайте нас, присоеди­няйтесь к хору» — девиз нью-йоркской Dolls, группы, которая также действовала в самом кон­це эпохи глэм-рока и может теперь рассматри­ваться как отсутствующее звено между группами гаражного рока и панками, но она распалась прежде, чем смогла начать эксплуатировать свой запоздалый культовый статус.

Панки состояли из певцов, которые могли петь более или менее близко к мелодии, и групп, кото­рые утверждали, что способны играть на своих инструментах. Чистая энергия была гальванизи­рующей силой этой реакционной революции, под­питываемой недоверием ко всей музыкальной ин­дустрии и непочтительностью к элитному рок-ис­теблишменту, хотя со временем и аутсайдеры-пан­ки в конечном счете неизбежно станут частью нового истеблишмента.

Панк был реакцией на то, что его создатели и поклонники рассматривали как монополизацию популярной музыки многонациональными корпо­рациями и средствами массовой информации. К середине 70-х рок-музыка стала большим бизне­сом, а звукозаписывающие компании имели тен­денцию подписывать контракты только с теми группами, которые, по их мнению, будут привле­кательны на международном рынке. В такой ат­мосфере каждый выпуск альбома рассматривался как основная инвестиция, и лишь немногие фир­мы были готовы рисковать. Аналогично радио­станции в Европе и Соединенных Штатах стара­лись не рисковать, и поэтому исполняли лишь то, что находилось в игровом листе AOR, удерживая таким образом свои рейтинги и своих слушателей, которые состояли в основном из людей молодых или среднего возраста с «обычными» вкусами. Это был порочный круг, в котором слабые вели слабых. Следовательно, радиоволны и магазины звукозаписи были монополизированы группами, которые имели тенденцию строить свою музыку для этого нетребовательного рынка. К этой кате­гории можно отнести группы Fleetwood Mac (в предыдущем воплощении приличная блюзовая группа), Eagles, Steely Dan и ELO, каждая из кото­рых поставила на полки достаточно записей, что­бы украсить стены своих офисов платиновыми дисками, но чей вклад в развитие рока был мини­мален, если только не считать стимул, который они дали панкам, явившимся, чтобы их свергнуть.

Гнев панков был прежде всего направлен на группы 60-х — начала 70-х с громкими именами. Эти группы уже стали культурными институтами и все более и более дистанцировались от своих поклонников. Успех свой они измеряли количе­ством трейлеров (40-футовых[[75]](#footnote-75) фур), необходи­мых, чтобы погрузить их оборудование, и разме­рами стадионов, которые могли заполнить их по­клонники. Если в начале 70-х вы были поклонни­ком группы с именем, то, чтобы их увидеть, вам пришлось бы отправиться в ближайший из цент­ральных городов, в любую погоду выстоять оче­редь, заплатить за билет цену, равную стоимости билета на финальный Кубок, и при этом быть го­товым рассматривать сцену через пару биноклей. На записях эти группы со своими песнями каза­лись столь же далекими от действительности, по­скольку славили тот образ жизни, который редко кто из их поклонников мог себе позволить.

По этой причине панк можно рассматривать как долгожданное явление для утомленного, сред­них лет музыкального сообщества, находящегося во власти групп, которые становились все более и более неуместными. Когда панки начали делать свою музыку, не считаясь с условностями, предпо­лагавшими определенную музыкальность, значи­тельный гастрольный опыт, менеджмент и изда­тельские структуры, чтобы страховать риск, они, естественно, пели о том, что знали и чувствовали. Поэтому не удивительно, что их песни были пол­ны гнева и разочарования. Ramones шутили, что они были сыты по горло песнями о звездах, несу­щихся в дорогих автомобилях к подруге, непре­менно топ-модели, ожидающей в плавательном бассейне. Вместо этого они пели о том, что у них нет ни подруги, ни автомобиля, о том, что им не­чем заняться, потому что у них нет работы и, сле­довательно, нет денег, чтобы сделать что-нибудь стоящее, о чем можно было бы петь. Скука и от­сутствие будущего стали ключевыми лозунгами панка, хотя у них было очень прибыльное буду­щее, особенно у тех групп, у которых были хоро­шие мелодии и которые были готовы идти на ком­промисс, поскольку панк был обречен войти в мейнстрим[[76]](#footnote-76) в конце десятилетия. Они эпатирова­ли истеблишмент ярко окрашенными стрижками ежиком, драными футболками, скрепленными английскими булавками, и лозунгами, напеча­танными на газетной бумаге. Но все это вскоре вошло в моду, а одежда для последователей пан­ков стала продаваться в модных магазинах на центральных улицах, причем продавалась лучше, чем их музыка.

Возможно, в те времена это явление было воспринято как нигилистическое антимузыкаль­ное движение (а фактически это была попытка отобрать рок у торговцев, которые были уже не молоды), но панк исчез так же, как любое дру­гое увлечение. Однако он привлек в рок больше женщин и напомнил каждому, что рок может быть полным жизни и опасным. На практике это поощряло каждого ребенка, горевшего же­ланием, независимо от своих музыкальных спо­собностей, сформировать группу и выйти на сцену, и способствовало созданию множества крошечных, независимых звукозаписывающих фирм (инди-фирмы); некоторые из них впослед­ствии оказали серьезное воздействие на музы­кальный бизнес.

**SEX PISTOLS**

**(создана в 1975 г., распалась в 1978 г.)**

В Нью-Йорке панк не превратился бы в культ, если бы не предприимчивый бизнесмен, который сразу понял, что к чему. Малкольм Макларен одно время был менеджером New York Dolls. В 1976 году группа распалась, он вернулся в Лондон и некоторое время содержал эксцентричный мага­зинчик фетишистской одежды на фешенебельной Кингс-роуд, который он со столь характерной для него остротой ума назвал «Sex». По-прежнему мечтая возглавить рок-группу, он убедил четырех самых угрюмых, усыпанных прыщами подрост­ков в том, что они могут сформировать группу, которую он предложил назвать по имени извест­ной нью-йоркской банды — Sex Pistols.

Барабанщик Пол Кук, басист Глен Мэтлок и гитарист Стив Джонс были хорошими музыкан­тами, а певца Джонни Роттена Лайдона взяли из-за его внешних данных: он был похож на улично­го мальчишку из романов Диккенса, мальчишку, у которого постоянно были конфликты с зако­ном. Джонни Лайдон часто бывал в магазинчике Макларена, славился потрясающим хамством и полным пренебрежением к личной гигиене, за что Джонс присвоил ему кличку Роттен[[77]](#footnote-77). Позже Лайдон говорил, что все это выдумки, что он «сделал» себя по портрету Лоуренса Оливье в роли Ричарда III! Что касается его насмешливо­го стиля, то в сравнении с ним и Джаггер, и дру­гие звезды рока звучали не просто традиционно, но заурядно. Короче говоря, Роттен и группа были задуманы как карикатуры, чтобы прове­рить легковерие музыкального бизнеса, кото­рый, как надеялся Макларен, проглотит надува­тельство. Он нарядил группу в потрепанные брюки и драные футболки, которые едва держа­лись на английских булавках, и использовал ма­лейший шанс представить свою группу как опас­ных преступников и растлителей американской молодежи.

Ему не пришлось особенно трудиться. В декаб­ре 1976 года появилась возможность прямого эфи­ра в телешоу Билла Гранди, который сумел спро­воцировать группу на слишком вольные выраже­ния в эфире, в результате группа появилась на первых страницах всех английских газет и стала врагом номер один всего приличного общества. Их турне было прервано, контракты расторгнуты, поскольку муниципалитеты не желали видеть пан­ков в своих городах, их записи были изъяты из продажи, звукозаписывающая фирма «ЕМ1» ра­зорвала с ними контракт, две другие отказали им в сотрудничестве. В марте Мэтлок ушел и органи­зовал собственную группу.

На место Глена Мэтлока Роттен пригласил Сида Вишеза[[78]](#footnote-78). Но даже уход Мэтлока и кон­тракт с фирмой звукозаписи «Virgin» не смогли снять проклятие с группы. Их провокационный дебютный сингл для «Virgin» «God Save The Queen» («Боже, храни королеву и ее фашистский режим»), выпущенный, чтобы пощекотать нервы читателей бульварных газет во время празднова­ния серебряного юбилея королевы), хоть и занял первое место в независимых чартах, но был не принят к продаже в центральных магазинах, ко­торые вычеркнули группу и ее произведения из своих списков.

В ноябре 1977 года их дебютный альбом «Never Mind The Bollocks» («Не пори херню») столкнулся с теми же самыми проблемами, вы­нуждая «Virgin» защищать название в суде по делу об использовании в названии нецензурных слов в соответствии с законом от 1899 года. «Virgin» дело выиграла. Но через несколько ме­сяцев после выпуска альбома группа лопнула по швам под натиском обвинений в аморальности и неизбежных внутренних ссор. Вишез совершил самоубийство после обвинения в смерти своей подруги, Кук и Джонс поехали в Рио-де-Жаней­ро, чтобы сделать запись с грабителем поездов Ронни Бигтсом[[79]](#footnote-79) перед тем, как кануть во мрак, в то время как Лайдон смеялся последним, создав свою группу Public Image Limited и завоевав се­рьезный успех.

В течение 20 лет Sex Pistols почиталась как миф об отвратительных, разнузданных типах, как группа, которая распалась прежде, чем ее образ подпортил компромисс. Но в 1996 году они разве­яли этот миф, собравшись для проведения турне, точно названного «Filthy Lucre» («Грязная при­быль»). Когда-то они тыкали пальцами в истеб­лишмент рока, но теперь стали его частью. Кино­фильм Макларена «The Great Rock'n'Roll Swindle» («Большое надувательство рок-н-ролла») подвел итог деятельности Pistols: они стали пародией на самих себя.

**THE CLASH (создана в 1976 г., распалась в 1985 г.)**

Clash пользовались у музыкальной обществен­ности доверием, которому Pistols, должно быть, тайно завидовали. Группа утверждала, что вышла из глубин ада лондонского Ноттинг-хилл-Гейт, где они одновременно слышали звуковые системы белого панка, черного R&B и растафарианского реггей. Они сплавили воедино все эти элементы в своих альбомах, каждый из которых был отмечен хриплым наждачным вокалом Джона Страммера и напряженной, пугающей ритм-секцией, которая в большей степени напоминает Rolling Stones, чем Sex Pistols.

Их панковское правдоподобие позже считалось сомнительным, но по крайней мере на записи они демонстрировали пример этики панка, объявляя, казалось, войну всему, что считали надуманным, поверхностным или нечестным. Их первый сингл «1977» был объявлен панковским нулевым годом с лозунгом: «Нет Элвису, нет Beatles, нет Stones», а их остальные песни защищали городские вос­стания («White Riot» — «Белый бунт») или осуж­дали практику ограничительных радиоперечней («Capital Radio Опе») и доминирование культуры США в Европе («Гт So Bored With The USA» — «Мне так надоели США»). Несмотря на последнее утверждение, группа постоянно совершала поездки в Америку в отчаянной попытке взломать второй, наиболее прибьшьный рынок и прекратила свои нападки на коммерческое рок-радио, якобы по той причине, что каждый раз, когда одна из запи­сей группы звучит по радио, это действует успока­ивающе на взрослую аудиторию, так, словно, Fleetwood Mac отключили от эфира по крайней мере на три минуты!

Нонесмотря на весь их сарказм по отношению к шоу-бизнесу, они в конечном счете стали его частью, работая с известными продюсерами и со**­**вершая турне совместно с Whoи другими дино­заврами рока. Группа закончила свое существова­ние в 1985 году после крупной ссоры между гита­ристом и вокалистом Джоном Страммером и его партнером Миком Джонсом, во время которой Джонс объявил, что не может писать песни без проверки своего бухгалтера, на что Страммер от­ветил: «Тогда иди и пиши песни со своим бухгал­тером».

**НЕМНОГО ЗВУКА:**

**The Damned. «New Rose» (1976)**

**Можно, конечно, утверждать, что Pistols были созданием их Свенгали[[80]](#footnote-80), их менеджера. Их запи­си с самого начала замышлялись нарочито гру­быми, эпатирующими, но группа Damned (Прокля­тые), без сомнения, была подлинным шедевром. Damned гордились тем, что едва умели играть и часто воспринимались как группа хулиганов-под­ростков, которые после уроков ворвались в школь­**ный **класс музыки и принялись крушить оборудо­вание.**

**«New Rose» был первым панк-синглом, подво­дившим итог всему, за что боролись неотесанные, не умевшие выражать себя в слове орды. Это му­зыкально примитивно, пугающе громко, плохо запи­сано, но это — часть грубого и неуклюжего обаяния Damned. Песню продюсировал Ник Лоуи, чей *modus operandi[[81]](#footnote-81)* выражался фразой: «Вапд it down and tart it up later»[[82]](#footnote-82). В случае** **Damned он совер­шенно не побеспокоился о полировке острых, как зубья ржавой шестерни, граней исполнения.**

**Песня начинается с цитирования вокалистом Дэйвом Вэниеном сингла женской группы 60-х «Leader Of The Раек», в качестве поклона тем, кто знает, что мы в китч-драйве второсортного кино­фильма, среди образов халтурного фильма ужасов, а не в серьезном материале, рекламируемом Pistols или Clash. Затем барабаны изливают «племенной» бит, сменяемый циркулярной пилой ритм-гитары, которая прорывается через упрощенные замены аккордов.**

**Это сумасшедший пример убавления звука, ког­да группа ускоряется на своем собственном адре­налине в течение 2 минут 40 секунд, прорабатывая искаженную версию клише рок-н-ролльного риффа, однажды сделанную группами, подобными Status Quo, но здесь все это в десять раз быстрее и с гораздо большим эффектом.**

**Некоторые эпизоды звучат так, словно трек вот-вот сорвется, распылится, но он умудряется собрать себя, хотя и шатается, как пьяный, который пробует спеть песню, но никак не может ее вспомнить. В истинной традиции панка нет никаких соло, есть только бесхитростный путь «стихов и хора», кото­рый гордится наличием между ними не более трех аккордов. Барабаны и гитара повторяют интродук­цию, чтобы прервать заикающийся двухтрековый вокал Дэйва Вэниена прежде, чем группа выпустит весь пар и все изольется в хаотической кульмина­ции.**

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Разные исполнители. «The Best Punk Album In The World... Ever» (1995)**

Хотя панк был крайней антитезой глэма, эти формы разделяли одно общее убеждение — они считали трехминутный сингл идеальным про­странством, в котором нет места для лишнего «жира» и слишком длинных импровизаций в уго­ду самим исполнителям. По этой причине они лучше сэмплированы в такой компиляции, как со­брание из 48 основных панк-синглов; большин­ство из них британские, но есть и несколько ори­гинальных американскихтрупп.

Первый диск хорош гимном Sex Pistols «Anarchy In The UK», необычным треком Buzz­ cocks «Ever Fallen In Love (With Someone You Shouldn't've)», «Teenage Kicks» в исполнении Undertones, «New Rose» от Damned, «Sheena Is A Punk Rocker» от The Ramones, «The Passenger» от Игги Попа и группой исполнителей ***новой волны:*** Элвисом Костелло, Блонди и группой Jam, воз­рождающей модов. Второй диск силен «God Save The Queen» — вкладом Sex Pistols, затем «Gary Gilmore's Eyes» в исполнении Advents, Talking Heads с их «Psycho Killer», «Roadrunner» Джона­тана Ричмэна, а также Stiff Little Fingers с их «Alternative Ulster». Все имена звучат, как «Кто есть кто на сцене панка 1976—1977 годов» и свое­временно напоминают, как хороши были группы и солисты.

Эти записи приводят в чувство любого, кто принадлежал к «пустому поколению» Ричарда Хелла, и отражают то, что песни, называемые ког­да-то «подрывными», теперь звучат довольно обычно. То же можно сказать и об исполнителях, которые вели себя, исходя из своих понятий о юморе — качестве, обычно не имеющем отноше­ния к панку.

**The Buzzcocks.**

**«Singles Going Steady» (1981)**

Хотя это не альбом в строгом понимании этого слова, а коллекция прекрасных поп-синглов, тем не менее для каждого серьезного любителя музы­ки он должен быть в перечне ***обязательных*** альбо­мов. При температуре лета 1976 года, доходившей до белого каления, название каждой группы дол­жно было звучать как угроза, но покупатели аль­бома, к своему удовольствию, обнаружили, что ответ Манчестера группе Sex Pistols был более тонким по своему сарказму и намного мелодич­нее, чем творчество их южных коллег. Там, где Pistols и Clash были непредсказуемы и ужасны, как пьяный ковбой с разбитой бутылкой, певец Пит Шелли из Buzzcocks только скулит надоедли­вым голосом о бытии скучающего тинейджера, что делает его похожим на Питера Пэна от панка.

Пит Шелли был исключительным композито­ром-песенником, который доносил до слушателей тоску подростков в таких драгоценных жемчужи­нах, как «Orgazm Addict», «Ever Fallen In Love (With Someone You Shouldn't've)» и «What Do I Get?»

Качество записей подтверждается и их первым альбомом, «Another Music In A Different Kitchen» (1978), который был не менее сильным, чем уже упомянутая компиляция хитов. Если у вас будет возможность, покупайте оба.

**ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ ПАНКА**

1. Sex Pistols. «Never Mind The Bollocks».
2. The Clash. «London Calling» (два компакт-диска).
3. The Damned. «Damned, Damned, Damned».
4. Разные исполнители. «The Best Punk Album In The World ... Ever» (два компакт-диска).
5. The Ramones. «Rocket To Russia».
6. Пэтти Смит. «Easter».
7. Джонатан Ричмэн и The Modern Lovers. «The Modern Lovers».
8. Игги Поп и The Stooges. «The Stooges».
9. The Undertones. «Best Of The Undertones — Teenage Kicks».

10. The Buzzcocks. «Singles Going Steady».

**Глава 9**

**НАЗАД К БИЗНЕСУ. ПОСТ-ПАНК (КОНЕЦ 70**-х **- НАЧАЛО 80**-х)

Начиная с середины 50-х поп-музыка утвержда­ла свой уникальный стиль ежегодно. Исключением стал конец 70-х. В это время музыкальный бизнес пребывал в состоянии шока после панк-взрыва. В конце десятилетия пыль осела, что позволило уви­деть реальное положение в музыкальной индуст­рии и созвать тех, кто выжил. Единственное, что с определенностью можно сказать о том периоде, — это было время разнообразия и консолидации.

Появилось много новых талантливых исполни­телей так называемой новой волны. Они быстро завоевывали поклонников и становились новой элитой шоу-бизнеса. Новая волна выдвинула таких исполнителей, как Элвис Костелло, Кейт Буш, Blondie, Talking Heads, Smiths, U2, Police, Jam и Siouxsie and Banshees. Ни один из них не видел смысла связывать будущее с преуспевающими независимыми фирмами, составляющими серьезную конкуренцию старейшим, хорошо известным фир­мам (я имею в виду такие независимые фирмы, как «Factory», «Rough Trade», «Beggars Banquet», «Mute» и «Stiff»), но было достаточно новых групп, оценивших их независимость и поддержавших эти небольшие фирмы в бизнесе в 80-х.

Были у новой волны возрождения и отрицатель­ные стороны: появились исполнители с кавер-вер-сиями старых песен, загромождавших чарты. Каза­лось, это была отчаянная попытка истеблишмента притвориться, что панка никогда не было. Быст­рой чередой промелькнули возрождение рокэбил-ли (во главе с The Stray Cats и подражавшим Элви­су Шейкингом Стивенсом) и ска (с Madness, Specials и Selecter), изданные под знаменем фирмы «Two-Топе», находившейся в Ковентри, затем пос­ледовало возрождение хэви-метал, восстановившее карьеры Motorhead, Оззи Осборна из Black Sabbath и AC/DC, а хэви-метал породил в свою очередь массу новых производных. Возродились даже разновидности панка, например хард-кор[[83]](#footnote-83), который взял разъяренный темп панка и разогнал его до невероятной степени. И при этом, как обыч­но, наличествовало взаимное оплодотворение но­вого и старого, породившее такие зрелые формы, как трэш-метал. Чарты синглов были в значитель­ной степени неизменны, все еще пребывая во влас­ти суперзвезд более ранних 70-х (Рода Стюарта, Элтона Джона и других), но к ним добавилась гор­стка новых имен. Сама музыка кардинально не из­менилась, однако новые вокалисты были нетерпе­ливы и настойчивы, то есть обладали качествами, которых явно недоставало их предшественникам, и в атмосфере ощущались грядущие перемены. Сто­ит обратить внимание, что никто, независимо от прочности занимаемых позиций, не рассматривал себя как обязательный элемент истеблишмента.

**THE POLICE**

**(создана в 1977 г., распалась в 1986 г.)**

Задолго до того, как Стинг (настоящее имя Гордон Самнер) провозгласил себя представите­лем третьего мира и всерьез занялся самосовер­шенствованием, он играл в группе Police, и слу­шать его в то время было намного интереснее.

Police родилась в 1977 году из панка, что, веро­ятно, сделало ее музыку более жизненной и прямо­линейной, но группа никогда не была явным чле­ном этого специфического братства, и, когда в композициях Police эхо панка исчезло совсем, они зазвучали мягче, к восхищению их поклонников — главным образом девушек-подростков.

Стинг (бас-гитарист, ведущий вокалист и автор песен), Энди Саммерс (гитарист) и американец Стюарт Коупленд (ударные) — все были искусны­ми и опытными музыкантами с широкими интере­сами и значительным музыкальным влиянием. Они смогли создать нечто большее, чем чудеса с одним аккордом, которые демонстрировали в конце 70-х. Их основным увлечением был реггей с легким намеком на джаз, который они изобража­ли с мастерством, не требующим, как казалось, особых усилий. Этот сплав выделял их среди про­чих групп того периода, возрождающих ска на студии «Two-Тоnе», и демонстрировал, что по сравнению с ними другие ска-группы звучат до­вольно «сыро». Группа гордилась Стингом, его красноречием, остроумием, талантом, способно­стью создавать заразительные, мелодичные, на­певные хиты. Их первый альбом «Outlandos D'Amour» (1978) продемонстрировал и авторские таланты Стинга, и герметично напряженную музы­кальность трио, сосредоточенно взаимодействую­щего между лидерством энергичной бас-гитары Стинга, разнообразными ритмичными узорами Коупленда и редкими гармоническими штрихов­ками Саммерса, что породило такие «убойные» хиты, как «Roxanne», «So Lonely» «Can't Stand Losing You». Они настолько «спелись», что даже красили волосы в один цвет!

Формула исполнительского мастерства группы была усовершенствована в альбоме «Regatta De Blanc» (1979), который преподнес горячие хиты «Walking On The Мооп» и «Message In A Bottle» вместе с бесконечно более совершенными «Bring On The Night» и «The Bed's Too Big Without You», доказавшими, что авторские навыки Стинга стре­мительно набирают обороты.

Утомительные турне и огорчения от двух сле­дующих альбомов, плохо встреченных критика­ми, несколько сбили Police с темпа. В результате появился довольно предсказуемый и более сла­бый альбом «Zenyatta Mondatta» (1980). Его на­звание в переводе с санскрита означало «верши­на мира» и намекало на три доминирующих эго и на тенденцию к разрушению гармонии в неко­торых соло Стинга. Но альбом сохранил репута­цию группы в глазах общественности и в чартах благодаря синглу «Don't Stand So Close To Me».

В 1981 году группа записала альбом «Ghost In The Machine», отличавшийся плотной структурой, включающий танцевальные хиты «Demolition Мап», «Every Little Thing She Does Is Magic» и острую «Invisible Sun», рисовавшую ситуацию в Северной Ирландии.

Возможно, их заключительный альбом «Syn-chronicity» (1983) был лучшим. Он содержал мно­жество прекрасных песен, особенно «King Of Pain» и «Every Breath You Таке», и стал серьезной попыткой расширения ритмичной основы груп­пы, хотя они казались мастерами простоты.

**SIOUXSIE AND THE BANSHEES (создана в 1976 г., распалась в 1996 г.)**

Странная сверкающая красота освещала му­зыку Siouxsie And The Banshees, группы, которая бродила по пустоши панка, как зомби с пустыми глазами из скверного фильма ужасов. Она заняла место в распадающемся великолепии, именуемом гот-роком. Готический рок был экзотическим гибридом, полученным перекрестным опылени­ем панка и тяжелого рока, который ненадолго расцвел в начале 80-х в ответ на вычурное крив­лянье неоромантизма. Романтики наряжались в нелепые костюмы пиратов и разбойников с боль­шой дороги в стиле групп Duran Duran и Adam And The Ants; группы гот-рока и их поклонники одевались в черное кружево и креп, как массовки в фильмах ужасов 30-х. Обе формы высветили переходное состояние музыки 80-х, когда все ждали следующей серьезной фазы в развитии поп-музыки.

Превращение Сиу Сиу из жрицы панка в готи­ческую принцессу началось спустя два года после того, как она появилась в качестве поклонницы Sex Pistols на скандальном телеинтервью у Билла Гранди[[84]](#footnote-84). Первые два опыта группы Banshees, «The Scream» (1978) и «Join Hands» (1979), были рядовыми мрачными альбомами протопанка, но третий, «Kaleidoscope» (1980), совершил демарш в темную психоделию, как стало понятно из синг­лов «Нарру Ноше» и «Christine».

Четвертый альбом группы, «Juju» (1981), засви­детельствовал начало их готического этапа и, мож­но сказать, положил начало карьере таких групп, как Cocteau Twins, Sisters Of Mercy, Mission и Cure. Альбом открывается подобно темной смертонос­ной орхидее, наполняющей воздух тошнотворно-сладким ароматом гниения и распада. Треки не растут вверх к свету, а змеятся по земле в сопро­вождении настойчивого, зловещего гула, жужжа­ния струнных и болтовни этнической перкуссии. А по вершине скользит похожий на привидение рез­кий вокал Сиу, затопляемый реверберацией, звуча­щий подобно карнавальному зазывале, объявляю­щему об аттракционах в своем паноптикуме.

Были и другие прекрасные альбомы, а именно «А Kiss In The Dreamhouse» (1982), «Peepshow» (1988), «Superstition» (1991) и «The Rapture» (1995), и несколько неизбежных провалов, прежде чем группа распалась в 1996 году.

В песнях Banshees нет никаких хэппи-эндов или ключевых модуляций, но присутствуют задумчи­вый фатализм, неумолимость и, в конечном счете, эмоциональное бессилие. В их музыке есть гипно­тическая меланхолия, из-за которой поп-звук большинства других групп выглядит по сравне­нию с ними надуманным.

**НОВАЯ ВОЛНА**

Новая волна была не реакцией на панк, а ско­рее коварной, хитрой и циничной дистилляцией этики панка. Прежде всего новая волна была аме­риканским движением, в котором группы переня­ли девиз подлинных панк-групп «можно больше не беспокоиться» и воодушевили себя играть с такой же интенсивностью, но большинство из групп новой волны было безопасной ксерокопией прежнего панка для деток из семей среднего клас­са. Лучшие группы новой волны (Blondie, Cars и Talking Heads) сделали несколько действительно потрясающих записей и оставили неизгладимое впечатление, поскольку что-то привнесли в музы­ку панка, но они были исключением.

Музыканты из **Blondie** первоначально писали сильные, веселые песни на китч-темы второсте­пенных фильмов и гордились притягательным, хрупким голосом Дебби Харри, чье присутствие гарантировало им невероятную рекламу. После прорыва с задорной «Denis», кавер-версией песни 60-х, они стали более близки к мейнстриму и впол­не пригодны для радио, пока не превратились в безумную группу поддержки Харри ради много­миллионных продаж глобального диска-хита «Heart Of Glass». Настойчивость Харри при рабо­те с «Eurodisco Svengali Giorgio Moroder» вывела группу на трансатлантическую арену с хитом «Са11 Ме», но в то же время накалило отношения в груп­пе до предела. Группа распалась в 1982 году, но через 17 лет им удалось покончить с разногласия­ми и вновь выйти на сцену. Они прорвались снова с хитом номер один, «Мапа», звучавшим как трек, который можно взять на любую из их ранних дол­гоиграющих пластинок.

Cars сильно критиковали во время их суще­ствования за создание равнодушных песен в стиле поп-арт, но критики тоже могут заблуждаться. Под блеском их альбомов с платиновыми прода­жами билось сердце рок-н-ролла. Избранный Cars имидж обтекаемой отчужденности был их творе­нием. Этот образ они увековечивали мотивами поп-арта и обложками альбомов, где блистали супермодели. Такое внимание к стилю ослепляло критиков при оценке качества песен, многие из которых были усилены твердым ритмичным би­том, ускорялись «подрезанной гитарой» (рацве-ченной тонко выписанными клавишными), «под­цепившей» этот прием у Т Rex.

Фактически бит Cars своей заразительностью больше обязан Марку Болану, чем Velvet Under­ground или Roxy Music, с которыми их обычно сравнивают. Они преуспевали в своей родной Америке и царили на FM радио более десяти лет, но в Европе их в основном помнят по первому синглу — «Му Best Friend's Girl» (первый 7-дюймо­вый диск) и песне «Drive», слабому подобию мяг­кого рока, показанной во время знаменитого кон­церта «Live Aid»[[85]](#footnote-85) в 1985 году и ставшей основной музыкальной темой этого эффектного зрелища.

Talking Heads были почти уникальной груп­пой в классе '76, в котором они сохранили дове­рие и уважение капризной музыкальной прессы на всем протяжении пятнадцатилетней карьеры. Без намека на претенциозность или компромисс они «обращались и к голове, и к ногам» острыми, интенсивными, ироническими песнями, сплавлен­ными с задорным танцевальным битом и напевае­мыми слегка безумным, высоким голосом солиста Дэвида Бирна. В то время как их современники доводили себя до экстаза, ускоряясь на собствен­ном адреналине, Talking Heads демонстрировал дзэн-этику — они сохраняли головы, когда все вокруг их теряли, поддерживая холодную бес­пристрастность и высочайшее всеведение транс-цендентальности. При этом всегда наличество­вал некий невротический оттенок, который делал их непредсказуемыми и, как следствие, чрезвы­чайно интересными.

Группа была сформирована тремя дипломиро­ванными специалистами школы дизайна Род-Ай­ленда, которые перенесли эмоциональность худо­жественной школы и остро подмеченные ими штрихи городской жизни на нигилистическую панк-сцену. Дебютный альбом «Talking Heads 77» (1977) сохранил их самую незаурядную песню, «Psycho КШег». Их второй альбом, «Моге Songs About Buildings And Food» (1978), отличается не столько панком, сколько фанком, привнесенным Брайеном Иноу. Иноу также создал их третий альбом, «Fear Of Music» (1979), который показал, что группа ассимилировала звук и ритм традици­онной африканской музыки. Традиционные этни­ческие элементы в музыке группы становились все более и более значительными. Особенно ярко они были представлены на одном из их самых пре­красных альбомов, «Remain In Light» (1980), кото­рый породил потрясающий хит-сингл «Опсе In А Lifetime)).

Свой следующий альбом, «Speaking In Ton-gues» (1983), группа создала самостоятельно. И песня-хит «Burning Down The Ноше» из этого альбома обес­печила им положение в десятке хитов США. Не успел отгреметь успех этого альбома, как вслед за ним они представили превосходный «живой» аль­бом и фильм-концерт (оба называются «Stop Making Sense»), доказавшие, что увеличивающаяся сложность их музыки не лишает ее жизни.

Это был пик их сотрудничества. В дальнейшем членов группы все более и более увлекали различ­ные сольные проекты, и последующие альбомы — «Little Creatures)) (1985), «Тше Stories)) (1986) и «Naked» (1988) — были скорее интересными, чем вдохновенными. В 1991 году Бирн без всяких объяснений расформировал группу.

**КЕЙТ БУШ (р. 1958)**

Талантливая и очень юная Кейт Буш вышла на британскую музыкальную сцену в 1978 году с от­личным хитом «Wuthering Heights)). Как оказа­лось, к тому времени у нее уже был полный порт­фель песен, которые она писала с двенадцатилет­него возраста. Несмотря на наивность, она оказа­лась вполне сформировавшейся певицей, а при­влекательный голос, явная оригинальность и оче­видная уязвимость очаровали критиков и загип­нотизировали большинство мужского населения.

Ее дебютный альбом «The Kick Inside» под­тверждал наличие таланта, а последующие синг­лы «The Man With The Child In His Eyes» и «Wow» доказали ее коммерческий потенциал. Второй и третий альбомы Кейт Буш («Lionheart» и «Never Forever») вызвали еще больше похвал, и уровень их продаж был довольно высоким (последний во­шел в чарт альбомов Великобритании под первым номером), а сценические шоу с продуманной хоре­ографией показали, что ее таланты беспредельны. Но первое турне Кейт Буш оказалось слишком трудным, и она удалилась в свою частную студию звукозаписи, предоставив работу по поддержа­нию имиджа видеоклипам.

Это была верная стратегия, которая поддержи­вала идеальный имидж гения-отшельника и ста­бильный рост продаж. Но чем больше времени она тратила на свои альбомы, пытаясь объеди­нить самые последние технологические игрушки с традиционными инструментами и этнической «коренной» народной, в частности кельтской, му­зыкой, тем более сложно и менее доступно они звучали для рядового поклонника ее искусства. Вышедший в 1982 году альбом «The Dreaming» был слишком плотно текстурирован, тематически не ясен и, с точки зрения многих, рассчитан ис­ключительно на эстетов. Однако после трехлетней паузы фортуна снова ей улыбнулась. Сингл ее воз­вращения, «Running Up That Hill», показал более прямой подход к материалу, а также интересную и настойчивую тему барабана и стаккато струн­ных; а в целом сопровождающий этот сингл аль­бом «Hounds Of Love» (1985) был менее честолю­бив, но создан с богатым воображением и более разнообразен по материалу[[86]](#footnote-86).

В следующем десятилетии ее голос «маленькой девочки» начал скрипеть, а стремление к совер­шенству превратилось по сути в одержимость, что оборачивалось годами работы над каждым альбо­мом. Но чем дольше было ожидание, тем радост­нее было это событие и тем более мистическим становился ее образ.

**БРЮС СПРИНГСТИН (р. 1949)**

Хорошо, что кодой карьеры Спрингстина стал смиренный полуакустический альбом «The Ghost Of Tom Joad» (1995), вдохновленный героем рома­на Джона Стейнбека «Гроздья гнева», поскольку итог анализа сценической деятельности Спринг­стина показывает, что в его творчестве большее место занимает Стейнбек, а не Боб Дилан, с кото­рым Спрингстина часто сравнивают.

Слава человека, которого прозвали Боссом, создавалась в начале 70-х с помощью хорошо организованной кампании в средствах массовой информации, необоснованно проводившей парал­лели с Диланом, в результате чего Босс начал культивировать образ всеамериканского героя с тонкостью завсегдатая бильярдной.

В песнях Спрингстина система несправедлива, жестока и всегда губит хорошего человека. Ду­ховное возрождение олицетворялось с быстры­ми, сверкающими автомобилями, с шоссе, беско­нечно катящимися колесами и девочкой, готовой разделить мечты героя песен Спрингстина — парня с золотым сердцем и умелыми руками ма­стерового. Это было клише, пригодное для боль­шой, в основном консервативной части белой мужской взрослой аудитории, для тех, кто счи­тал панк подрывной, а диско — упадочной музы­кой.

Его бесшабашный оптимизм и баллады для ка­баков из альбомов «Вот То Run» (1975) и «The River» (1980) почти затенили точные наблюдения за жизнью провинциальной Америки, содержав­шиеся в бесконечно более вдохновенном «Darkness On The Edge Of Town» (1978), сольном акустичес­ком «Nebraska» (1982), горьком «Вот In The US А» (1984) и «The Ghost Of Tom Joad» (1995).

В 80-х концерты Спрингстина собирали на ста­дионах огромную аудиторию благодаря агрессив­ным гимнам и четырехчасовым шоу-марафонам, но именно понятные, близкие всем поэтические описания людей отчаявшихся, разочаровавшихся в американской мечте, гарантировали ему место в Зале славы рок-н-ролла.

НЕМНОГО ЗВУКА:

The Jesus & Магу Chain. «Psycho Candy» (1985)

Шотландцы Jesus & Mary Chain не стремились к роли идолов и даже к значительному влиянию в этой сфере, но одним длительным воплем обрат­ной связи с отцами-основателями панка и слабой полуакустической данью Velvet Underground они реализовали тщетные надежды тысяч мелких групп и были вознаграждены своими 15 минутами славы.

За десять лет до этого события панк-журнал для поклонников группы Ramones и их песни «Sniffing Glue» опубликовал рисунок с грифом гитары и ап­пликатурой трех основных аккордов, сопроводив их инструкцией: «Теперь идите и создавайте группу». Jesus & Mary Chain были образцом поведения «го­ловой в омут и попытайте счастья», они также воз­вращали ценности поп-музыки грандж-групп Сиэт­ла и гитарных групп брит-попа 90-х.

Трек начинается в типичной сдержанной мелан­холичной манере, с ударами механического бара­бана, выбивающего ленивый автоматический ритм, в то время как гитарное пиццикато мягко ведет нас в темный и несколько зловещий мир, где в тени ждет певец Джим Рейд, чтобы начать свой омерзительный рассказ о безумии и наркомании. Повествование ведется близко к микрофону, что порождает многократное эхо и создает чувство интимной исповеди. Только в середине трек обре­тает темп, к Джиму со второй гитарой присоединя­ется его брат Уильям и едва различимый бэк-во­кал. С точки зрения музыки нет никаких неожидан­ных завихрений и поворотов, но простой и эффек­тивный контраст между мажором и минором со­здает сладостно-горький звук, который длится, по­добно задумчивым образам в «черных» детективах.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ The Fall.**

**«The Wonderful And Frightening World Of The Fall» (1984)**

Поговорка гласит, что за каждым добившимся успеха мужчиной стоит женщина. За сардоничес­ким и страдающим Марком И. Смитом стояла его жена Брике, которой был доверен вокал и гитара, но ее влияние распространялось на всю группу. До того как Брике появилась в центре сцены, Fall были широко известны в узком кругу, что давало им возможность свысока поглядывать на других. Брике подтянула ритм-секцию и организовала весь звук, позволив Смиту оставаться в центре водоворота, вопя на тон или два за основной то­нальностью. В результате Fall сохранили всю свою причудливость, непредсказуемость и анар­хию без привлекательного высокомерия началь­ной стадии своего творчества, но с более привыч­ным звуком.

«The -Wonderful And Frightening World Of The Fall» выпуска 1984 года лучше всего иллюстриру­ет этот совершенный баланс закоренелого панка, поэзии арт-перфоманса и акустики DIY[[87]](#footnote-87).

Открывающий трек «Law Of The Land» настоль­ко же близок к хард-року, как его компаньон «God Вох» к современной поп-музыке, с монотональным вокалом Марка, поддерживаемого акколадой со­мнительно настроенных гитар, чтобы напомнить нам, что такое неумирающее кантри. Фактически единственный трек, напоминающий по звуку пре­жнюю, приводящую в замешательство, провокаци­онную старую Fall, — это «Bug Day».

Один или два периода претенциозной псевдо­поэзии, белого шума и других ухищрений, претен­дующих на тонкий вкус, — вот редкие мгновения, когда Fall играют как любимые DIY и терпят не­удачу. В основном они совсем не так тупы, как утверждала музыкальная пресса, и более склонны к экспериментам.

Они не выглядят анахронизмом на компакт-диске и очень выиграли от нехватки своих виниловьгх пластинок. Они стали менее раздражающи­ми, но не менее угрожающими и не менее вызыва­ющими после того, как их «пригладили» при пере­воде в цифровой формат. Цитируя название одного из их альбомов, они действительно «the nation's saving grace» — «спасительное изящество этой нации».

**The Smiths.**

**«The Queen Is Dead»**

**(«Королева мертва») (1986)**

Smiths, вместе во своими товарищами по ман­честерской Fall, воплотили дух независимости и честности десятилетия, характеризовавшегося конвейерной коммерциализацией, компромисса­ми и конформизмом. Выбор названия[[88]](#footnote-88) подчерк­нул их анонимность, «британскость» и намекнул на презрение к навязываемым идеям поп-музыки, к глупым и претенциозным именам. Группа отка­залась от предложений более крупных звукозапи­сывающих фирм, приняла предложение ведущей английской инди-фирмы звукозаписи «Rough Тгаае» и не изменяла ей до 1987 года, когда стало очевидно, что ее популярность требует иного, бо­лее практичного подхода.

Четыре студийных альбома и 18 синглов, кото­рые они выпустили вместе в течение четырех лет, провели меньше месяца в чартах Великобритании (вероятно, потому, что они упорно отказывались делать видео), но воздействие и влияние группы было значительно больше, чем утверждает стати­стика.

Третий альбом в основном лишен сентименталь­ных размышлений певца и лирика Моррисси, отра­зившихся в названии одного из их самых прекрас­ных синглов «Heaven Knows I'm Mise-rable Now» («Бог знает, как мне плохо сейчас»). Альбом полон острых, язвительных наблюдений над английской озабоченностью социальными нормами поведения, моралью и соблюдением приличий.

Цинизм Моррисси и занятная, невозмутимая манера исполнения переплетаются с острыми всплесками гитары и роскошными мелодиями в исполнении его соавтора по написанию песен, ги­тариста Джонни Марра. Они оба словно пальцы, указующие на недостатки общества — которое склонно преследовать других по мелочам. Но есть в их исполнении и насмешка над собой, и щедрая доза жалости к себе, добавляющие бальзам к яз­вительному сарказму. Культ несчастных и обездо­ленных продолжается.

**AC/DC.**

**"Highway То Hell»**

**(«По дороге в ад») (1979)**

Обязательное приложение к изыскам AC/DC[[89]](#footnote-89) — «Highway То Hell» — прекрасный сплав австра­лийского барного бути и риффолы тяжелого рока. Звук свежий, и даже при низкой громкости он дает реальный грохот. Печально, что это пос­ледний альбом, записанный с вокалистом Боном Скоттом, которому принадлежат столь запоми­нающиеся произведения, как «Walk All Over You», «Love Hungry Мап» и единственный хит группы в Великобритании — «Touch Too Much», который был в чарте за неделю до смерти Скот­та. Хотя они полагали, что в этом альбоме нет ни одного соло, которое в полной мере дало бы простор их самовыражению, все же в их компо­зициях нет ни малейшего намека на какие-либо клише, которые скомпрометировали более по­здние альбомы с вокалистом Брайаном Джонсо­ном.

Если кто-то все еще сомневается, что Бон Скотт превосходит Брайана Джонсона, послу­шайте этот альбом, и все станет ясно. Каждый поклонник тяжелого рока должен пополнить свою коллекцию этим альбомом.

**U2. «War» (1983)**

Этот альбом был создан до того, как самую лучшую ирландскую группу **U2** начали восхва­лять, присваивая титул величайшей рок-группы в мире, или в равной степени ненавидеть, именуя исполнителей поверхностными, претенциозными, высокомерными позерами. Обычно лучшей ве­щью группы называют «The Joshua Тгее», но есть кое-что намного более привлекательное в их ран­них работах, когда музыка для группы еще значи­ла больше, чем статус спасителей рока.

Вставки из мерцающего звука гитары Эджа[[90]](#footnote-90) были в то время открытием, а страсть Боно каза­лась искренней; все это доказывало, что публико­вать року некрологи преждевременно. Поэтому легко понять Брюса Спрингстина, Пита Тауншен-да и приложения к «Sunday», которые называли их надеждой рока. Причем не только из-за их зву­ка, использующего лишь бас, барабаны и гитару, что выделяет их из широкого спектра электрон­ной поп-музыки того периода, но и за убеждения и идеализм, который не идет ни в какое сравнение с обезличенной, созданной компьютерами «жвач­кой», занимавшей в то время все чарты. И какой другой альбом начала 80-х мог гордиться гимна­ми уровня «New Years Day», «Two Hearts Beat As Опе» и «Sunday Bloody Sunday»?

**Guns N' Roses.**

**«Appetite For Destruction" (1987)**

Группа из Лос-Анджелеса Guns N' Roses при­надлежала к тем немногим представителям рок-н-ролла, славу которых бесстыдно раздували, но которые впоследствии удивили циников и крити­ков, доказав, насколько чертовски великими они были на самом деле. По общему признанию, они доказали это один раз своим первым альбомом. Продолжение было бледной копией одного гени­ального момента славы, но этого было достаточ­но, чтобы возродить веру в распутную силу рока.

Их имидж был обращен к тем парням, которые были слишком молоды, чтобы помнить Led Zeppelin и Rolling Stones, а их звук был смешением клише гитар с голосом вокалиста Аксла Роуза, впечатляющего манерным вокальным стилем в традициях превосходных экземпляров хриплого тяжелого металла. Один из критиков точно на­звал его пение воплями человека, которому дела­ют хирургическую операцию без наркоза. В их музыке было мало нового, она была кашей из коренного панка и тяжелого металла, но они по­давали ее «с пылу с жару».

Можно рассуждать о том, что у них есть явные заимствования, но бесспорен тот факт, что лишь немногие могут гордиться столь экстатическим альбомом. Они на четвертой передаче вырывают­ся из общего строя в начальном треке «Welcome То The Jungle», летят с крейсерской скоростью пару треков, которые были бы основными в аль­боме у любого другого исполнителя, перед тем, как еще поддать газу на «Мг Brownstone», «Paradise City» и «Му Michelle». Затем они охлаж­дают моторы с «Sweet Child 0'Mine», впечатляю­щим гимном, который, как подозревают, был на­писан только для того, чтобы доказать, что они могли сделать и такое.

Можно говорить, что они не внесли ничего нового, но они сделали потрясающий альбом.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ ПОСТ-ПАНКА**

1. The Television Personalities. «Yes, Darling But Is It Art?».
2. Элвис Костелло. «Му Aim Is True».
3. The Police. «Outlandos D'Amour».
4. Siouxsie And The Banshees. «Опсе Upon A Time — The Singles».
5. Кейт Буш. «Hounds Of Love».
6. The Fall. «The Wonderful And Frightening World Of The Fall».
7. U2. «War».
8. Guns N' Roses. «Appetite For Destructions
9. The Smiths. «The Queen Is Dead».
10. The Cult. «Sonic Temple».

**Глава 10**

**ТЕХНОЛОГИЯ НАСТУПАЕТ -**

**80**-е

Эра панка была сурова. Так что, когда в моду вошел культ личного произведения, характерный для Великобритании при премьер-министре Мар­гарет Тэтчер и для Соединенных Штатов при пре­зиденте Рональде Рейгане, снова возникла необхо­димость в развлекательной поп-музыке.

Господствующая в 80-х поп-музыка была преж­де всего музыкой вечеринок, поэтому и исполни­тели, и их поклонники одевались соответственно. Но неоромантики первой волны не хотели возвра­щаться к стилю 50-х — временам процветания ретро и глэм-рока. Они стояли на пороге эпохи цифрового звука 24-часового музыкального спут­никового телевидения, видеомузыки, угрожавших вытеснить «живые» концерты, эпохи компьютер­ных технологий, способных превратить каждый звук, извлекаемый едва подающим надежды му­зыкантом-любителем, в звук профессионального

лин Монро, и ей это удалось. За десятилетие она записала до 30 сочиненных ею синглов-хитов, сде­лала полдюжины кинофильмов разного качества, заработала 115 миллионов долларов и вдохнови­ла деканов факультетов нескольких американских университетов на сочинение академических дис­сертаций; одна из них называлась «Коллекция Мадонны: представительная политика, личности субкультуры и теория культуры». Певицу люби­ли и ругали с равным энтузиазмом. Причем кри­тики считали ее ничтожной, самовлюбленной ма­рионеткой. Можно сказать, что вся жизнь Ма­донны — это шоу.

В середине 90-х, когда интерес публики к творчеству певицы пошел на убыль, она попы­талась, и не без успеха, перевоссоздать себя в качестве серьезной актрисы. Звездная роль в ки­новерсии мюзикла «Эвита», серия гладких, об­разных сценических шоу и альбомов для взрос­лых («Erotica», «Bedtime Stories» и «Ray Of Light») говорят, что она наконец выросла и дей­ствительно обрела талант, который до этого сильно преувеличивали.

**ПРИНС (р. 1958)**

Певец, композитор и мультиинструменталист Принс Роджерс Нельсон подписал с «Warners» контракт на шестизначную сумму в возрасте 19 лет, и ему дали карт-бланш на написание, аранжировку, продюсирование и исполнение всего, чего он захочет, без какого-либо вмешатель­ства со стороны фирмы.

Вера компании в Принса осталась непоколеби­мой даже тогда, когда его первые четыре альбома оказались неудачными: успех был незначитель­ный, продажи не велики.

Реальный успех пришел к Принсу в 1982 году, когда рекламное видео на его сингл «Little Red Corvette» было внесено в перечень MTV[[91]](#footnote-91), что оз­начало: певец стал звездой, и пришел он к этому самостоятельно. Сопровождающий сингл альбом, «1999» (1982), и его заглавный трек покорили весь мир: его изобретательная смесь черной танцеваль­ной музыки, белой поп-музыки и соло тяжелого гитарного рока была непреодолимо привлека­тельна. Попытки такого соединения не предпри­нимались со времен Джими Хендрикса, который в последние годы своей жизни пытался срастить рок, джаз и фанк в музыке черной группы Band of Gypsies. Нововведение Принса принимало звук скульптурного, интенсивного драйва гитары Хен­дрикса, сплавляло с широким диапазоном зарази­тельных танцевальных ритмов, приправляло явно сексуальными текстами и противопоставляло эти образы острой тоске о духовном освобождении. Это была восхитительная, будоражащая смесь, покорившая воображение молодого поколения, которое донимали противоречия в сообщениях средств массовой информации — с одной сторо­ны, они поощряли сексуальные эксперименты, а с другой — пугали призраком СПИДа. А Принс, казалось, предлагал наслаждаться жизнью, «пиро­вать, как при наступлении 1999 года» в ожидании Апокалипсиса.

На сцену Принс выходил в окружении группы мужчин и женщин разных рас, которые вели ошеломляющее шоу, словно экстравагантные пантомимы Голливуда. Представление являло собой волшебную сказку, где Принс играл глав­ную роль, роль звезды, со всеми присущими ей атрибутами, берущей от жизни все, что можно и нельзя.

Средства массовой информации считали его спасителем поп-музыки десятилетия, а поклонни­ки восхищались его рано развившимся талантом, но цензурное лобби США, PRMC (Parents' Music Resource Centre — Родительский центр музыкаль­ных ресурсов[[92]](#footnote-92)), обвиняло Принса в развращении молодежи. Тот факт, что певец — черный и не имеет конкретной сексуальной ориентации, зас­тавлял старших нервничать еще больше.

Принс создавал все более и боолее эклектичные альбомы, обещающие духовное км сексуальное ос­вобождение тем, кто воспринимаел фантазии пев­ца. Однако к 1993 году его неуражвновешенное по­ведение, смена имени на имя «исгполнителя, ранее известного как Принс», и неудачиш в продюсирова-нии всех честолюбивых проекто»в, которыми он дразнил средства массовой инфоромации, позволи­ли сделать вывод: Принс — одна из тех ярких поп-звезд, притязания которых не союответствуют ре­альным способностям.

НЕМНОГО ЗВУКА: Ultravox. «Vienna» (1980)

Почти невозможно отделить гиесни-хиты начала 80-х от сопутствующих видеоклипоов, которые помо­гали делать их хитами. Многие и^з этих трехминут­ных видеосюжетов стоят больше, "чем запись ориги­нала, и в то время их резко критиковали за то, что они заставляли покупателей расгжошеливаться на нестандартные синглы. Клипы созадавались с помо­щью тех же быстрых методов редактирования и эффектов, которые использовалисзь в коммерческой телевизионной рекламе, но не в.есе они обладали лучшими саундтреками. Известно оскорбительная фраза того периода: «Хорошее видео, но стыдно за песню». Клип, сделанный по ком i позиции «Vienna» группы Ultravox, был исключением», и те, кто помнят его, все еще не могут восприниимать музыку без видео.

Подобно многим исполнителям, Ultravox исполь­зовала электронные инструменты (даже барабан был электронным). К тому же на сцене музыканты были слишком статичны, чтобы их можно было сни­мать во время концерта. Поэтому для элегантного сингла «Vienna» они нарядились как статисты из кинофильма *The Third Man[[93]](#footnote-93)* и разыграли простень­кий сценарий в предместьях Вены. Резкая свето­тень черно-белой фотографии (при съемках ис­пользовалась 35-миллиметровая кинопленка, а не видеолента) прекрасно воспроизводила задумчи­вую атмосферу сингла.

Медленная, зловещая тема электронного бара­бана усилена взрывами тяжелой реверберации, чтобы создавалось «эпическое» чувство. На этом фоне и необычной орнаментальное™ фортепьяно вокалист Мидж Юр поет с почти оперным блеском, придающим словам значимость, на самом деле в них отсутствующую, но полностью соответствую­щую грандиозной обстановке и атмосфере, кото­рые группа пытается создать. Когда вокал сливает­ся с хором, поднимается волна струнных (сгенери­рованная электроникой), и трек динамически от­крывается, вокал парит на одной ноте, по мере того как Юр поет начало, а бас синтезирует характерный звук волынки, громко ворчащей в конце. В полный апофеоз инструментального звучания вдруг врыва­ется двойной темп с ярким, живым соло скрипки, а затем трек драматично замедляется, нисходя к финальному хору.

Возможно, это выглядит слишком замысловато, но построено умно и стоит на голову выше других хитов электронной поп-музыки, как одна из наибо­лее выдающихся записей той эпохи.

**КЛУБНАЯ КУЛЬТУРА — ХАУС, СКРЕТЧ, ТЕХНО, РЭП И СЭМПЛИНГ**

К середине 80-х сладкий звук американской музыки соул стал жестче и ритмичнее, отражая жизнь центральной части города. Диско было объявлено устаревшим, а фанк практически стал пародией на себя. Черной музыке грозила опас­ность утраты своей души в шоу-бизнесе, но ее бит и бас-линии были взяты на вооружение молодым поколением, которое родилось, чтобы вернуть ее назад, на улицы.

Новый звук соул обрел свой потенциал в нача­ле 80-х, в Бронксе, районе Нью-Йорка, благодаря ди-джею Африке Бамбаате, который хотел со­здать свежую танцевальную форму, способную понравиться многонациональной аудитории клу­бов, а также детям, танцевавшим брэйкданс в пар­ках под переносные магнитофоны.

Идея заключалась в соединении стиля пропо­ведника, свойственного ямайским ди-джеям, кото­рые использовали ритмическое проговаривание фраз, стихов, лозунгов, с фонограммами танце­вальных ритмов, в частности с электронным би­том немецкой синтезаторной группы Kraftwerk, которая полагала, что творит музыку будущего. Успех начинания казался сомнительным, но на деле превзошел все ожидания.

Бамбаата делал ремиксы записей Kraftwerk, ис­пользуя сэмплеры, секвенсоры — электронные ус­тройства, предназначенные для записи и редакти­рования MIDI-информации, — и электронные ба­рабаны для создания своей версии их музыки на треке, который назвал «Planet Rock». Этой запи­сью он положил начало эпохи ди-джеев как про­дюсеров и создал новую, в основном черную танцевальную форму, породившую впоследствии бесчисленные разнообразные танцевальные сти­ли, в том числе ***хаус,*** рэп, джангл и техно.

Название музыке хаус дал клуб «Powerhouse», расположенный на южной окраине Чикаго, где ди-джей пропускал отличные диско-записи сере­дины 70-х через MIDI-компьютер, что позволяло ему дописывать непосредственно в клубе допол­нительные «живые» линии клавишных и барабана и прекрасно синхронизировать к биту без необхо­димости повторного микширования трека в сту­дии. Так он довольно продуктивно ваял новые записи из старых, что восхищало толпы танцую­щих, хотя имело мало общего с созданием музы­ки, поскольку ди-джей мог добавлять в синхрони­заторе при помощи техники только простые ли­нии. Линии клавишных были обычно скрытыми, колеблющими стены басовыми фигурами, а не из­вестными мелодиями, с акцентом на специаль­ных звуковых эффектах, аналогичных ***скретчин-гу,*** царапанью, то есть манипулированию двумя копиями одной и той же записи на проигрывате­ле вручную. С таким ограниченным музыкаль­ным словарем хаус скоро потерял свою новизну. К концу 80-х он ассимилировался в мейнстрим поп-музыки такими группами, как Soul II Soul, KLF и Shamen.

Первыми образцами этого жанра были синглы <Jack Your Body» ди-джея из Чикаго Стива Харли по прозвищу Силк, затем «Ршпр Up The Jam» бельгийской группы Technotronic и ее более не­принужденная английская версия, которую сдела­ла группа M/A/A/R/S («Ршпр Up The Volume»), далее S-Express («Theme From S-Express») и Bomb The Bass («Beat Dis»).

На смену хаусу пришел стиль техно — интенсив­ная, «бездушная», машиногенерируемая танцеваль­ная музыка, созданная в Детройте неким ловка­чом[[94]](#footnote-94), соединившим фанк с электронным шумом Kraftwerk и повторяющимися секвенсированными линиями баса маэстро «Евродиско» Джорджио Мородера. Техно имитировал звуки, издаваемые роботами, звуки пневматических механизмов авто­мобильных заводов города и, что не удивительно, стал особенно популярным и в других индустри­альных центрах, особенно во Франкфурте и Шеф­филде.

Техно в свою очередь разделился на два поляр­ных направления — более веселую форму, приме­ром которой служат группы Orbital и Underworld, и более тяжелую и неистовую разновидность (включающую стиль реггей-рага, который был первоначально известен как джангл, но переиме­нован в «барабан и бас», чтобы избежать обвине­ний в расизме), примером которой служит группа Prodigy.

**Рэп** зародился в черных и латинских гетто Нью-Йорка в 70-х годах как форма защиты сво­их прав детьми из неимущих семей, считавшими, что системе нет до них никакого дела. Их про­тест принял форму импровизированного, напо­ловину проговоренного, наполовину спетого рифмованного монолога в манере ямайских ди-джеев и радикальных черных исполнителей из группы Last Poets, ратовавших за немедленную революцию.

Возможно, первым всемирным хитом этого стиля был «Rapper's Delight» (1979) группы Sugarhill Gang, но он не был типичным. Типич­ной стала группа, делившая с Sugarhill Gang сту­дию и называвшаяся Grandmaster Flash. Она ста­ла образцом жесткого, пугающего ораторского стиля, который в течение следующих двух десятилетий доминировал в черной музыке. «ТЪе Message» (1982) нью-йоркской группы Grand­master Flash and the Furious Five («Грандмастер Флэш и его неистовая пятерка») входил в верх­нюю десятку хитов по обеим сторонам Атланти­ки и утвердил рэп прежде всего как средство со­циальной критики.

Ведущие компании звукозаписи сначала отка­зывались иметь дело с рэп-группами, поскольку считали их слишком политизированными и про­вокационными для продажи на рынке поп-музы­ки. Таким образом, карт-бланш получила, напри­мер, студия Def Jam из Нью-Йорка, которой уда­лось заключить контракты с ведущими группами (LL Cool J, Run DMC, Beastie Boys и Public Enemy) и получить большую прибыль от продаж их дисков в пригородах, где проживало много бе­лых поклонников рэпа.

Музыкальный истеблишмент поначалу счел рэп чем-то столь же опасным, как некогда панк. Поэтому рэп-группы отсутствовали на благотво­рительном концерте «Live Aid» в 1985 году и в пе­речнях рекомендуемых исполнителей первых лет работы MTV. Однако рэп обретал все более и более предсказуемые, определенные черты, а к началу 90-х он был поглощен белой поп-музыкой и в дальнейшем придавал модный шарм трекам Spice Girls и прочим бесчисленным «девичьим» и изготовленных по их подобию «мальчишеским» группам.

Среди черных групп тоже определились два направления рэпа: более воинственное — гангста­рэп и более мягкое — ретро-соул. Последнее представляла группа De La Soul. К 90-м танце­вальная музыка уже была основана не на песне, а на нескольких тактах или фрагментах, украденных из записи какого-нибудь известного исполнителя. Сначала таким крупным исполнителям, величинам в мире шоу-бизнеса, как Led Zeppelin или Джеймс Браун, было лестно, что их старые риффы и ритмы слушает новая аудитория. Но вскоре сэмплов стало много, они превращались в основные элементы танцевальной музыки, а увеличивающиеся прода­жи их записей показывали, что кто-то загребает большие деньги от повторного использования идей других исполнителей и авторов. По крайней мере именно так адвокаты расценили возникшую ситуа­цию, и теперь любая группа до записи должна была консультироваться с юристами и подтверж­дать соблюдение прав всех заинтересованных сто­рон прежде, чем сэпмлировать хоть одну ноту!

**Что такое сэмплер?**

Сэмплер — самый восхитительный творческий инструмент, появившийся после изобретения синте­затора. По сути, это цифровое записывающее уст­ройство без магнитной ленты с мгновенным воспро­изведением звуковых фрагментов, прибор для мик­ширования и получения новых звуков. Если сэмплер использовать творчески, он помогает создать акус­тический эквивалент виртуальной реальности ди-джеям, продюсерам звукозаписи, мастерам ремикса и музыкантам. В начале 80-х его использовали глав­ным образом ди-джеи танцевальных залов и под­польные клубные группы для копирования и обра­ботки записей различных исполнителей, чтобы «приправить» или добавить новизны танцевально­му треку. Технологический прогресс создал велико­лепное оборудование для обработки музыки: нажа­тием всего одной кнопки можно было воспроизвес­ти звучание целого оркестра или продолжительный трек перкуссии. Даже когда слушаешь каждый инст­румент в отдельности, почти невозможно опреде­лить, является ли хорошо сэмплированный звук «на­стоящим» или все-таки сэмплированным, поскольку оригинальные источники звука — «настоящие» ин­струменты, записанные цифровым методом, чтобы избежать малейшей примеси искусственности.

Красота сэмплирования состоит в том, что уст­ройство позволяет исполнителям поймать звук реального инструмента, как бабочку в бутылку, что отличало сэмплирование от синтезированно­го приближения начало эры синтезаторов. Но когда звук уже загружен в устройство, сэмплеры выполняют также некоторые функции синтезато­ра по изменению звука.

И вот, когда оригинал попадает в компьютер, исполнитель может делать со звуком все, что угод­но, и это главное в сэмплировании. Этого нельзя добиться от музыканта: приходит на запись опреде­ленной части трека, исполняет свою партию, и она останется такой, какой была сыграна, навсегда.

Но как только образец приобретает цифровую форму, его можно прокрутить наоборот, беско­нечно повторять, как на петле ленты, можно ме­нять скорость. Оригинальная сэмплированная партия, возможно, используется только однажды, и мастерство осуществляющего сэмплирование состоит в способности увидеть потенциал фраг­мента и использовать его более ярко. Идеально, когда оригинал сочетается с другим звуком для создания уникального, более красочного музы­кального элемента.

Работает сэмплер следующим образом: его мик­ропроцессор сканирует каждую звуковую волну тысячи раз в секунду, измеряя и переводя ее пики и спады в цифровую форму, в которой все они запи­сываются и хранятся. Каждое отдельное измерение является сэмплом (образцом), а вместе эти тысячи отдельных цифр формируют граф, карту, или фор­му волны. Когда их подают в цифро-аналоговый преобразователь, сэмплы вновь точно переводятся в акустический звук без малейшего искажения.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Майкл Джексон. «ТпгШег» (1982)**

По записям Майкла Джексона в «Motown» с группой Jackson Five только настоящий экстра­сенс мог предвидеть его потрясающий успех в бу­дущем.

В конце 70-х, после того, как Майкл начал сольные выступления, его карьера пребывала в штиле. Но ему удалось найти наставника, истин­ного аса своего дела, продюсера Куинси Джонса, полностью перевоссоздавшего сценический образ Джексона в соответствии с требованиями времени и тональности 80-х. В результате этого сотрудни­чества появился танцевальный поп-альбом «Off The Wall» («От стены») (1979), который разошелся тиражом более 10 миллионов. Четыре сингла из него стали хитами, и среди них «Don't Stop Til You Get Enough» («Не останавливайся, пока не получишь достаточно»). Хотя «Off The Wall» — бесспорно, лучший альбом Майкла Джексона, но «Thriller» («Триллер»), ставший его продолжени­ем и по накалу энергии, и по разнообразию мате­риала, доказал миру, насколько популярной и са­мостоятельной стала поп-музыка.

Это был сильный, отлично сделанный альбом, где, кроме Джексона, присутствовали гости — за­писи Пола Маккартни в дуэте «The Girl Is Mine», гитариста, звезды тяжелого рока Эдди Ван Хале-на, усиливающего звучание «Beat It», и Винсента Прайса, ветерана, кинозвезды фильмов ужасов, произносящего дурашливый монолог на титуль­ном треке (десятилетием ранее он это делал для Элиса Купера). Первый сингл с этого диска («The Girl Is Mine») прямо-таки просился в верхнюю десятку хитов, но не попадал, лишь сопутствую­щий второму синглу видеоклип («Beat It») смог преодолеть бойкот чернокожих исполнителей на MTV, что существенно увеличило продажи.

В конце 1983 года, через 18 месяцев после за­писи альбома, Джексон начал сотрудничать со специалистом по гриму Риком Бейкером и кино­режиссером Джоном Лэндисом (создателем па­родии на фильм ужасов «Ап American Werewolf in London» («Американский оборотень в Лондо­не»). Чтобы продвинуть титульный трек, они со­здали ошеломляющий 14-минутный видеоклип. Видеоклипы сами по себе уже стали явлением, бестселлером, прописавшимся на всех телекана­лах земного шара. На следующий год состоялся коммерческий релиз Майкла Джексона. Следо­вательно, альбом получил дополнительный рей­тинг и продолжал отлично продаваться во всех странах. Число его копий превысило 60 милли­онов.

Так Майкл Джексон превратил поп-музыку в глобальное явление. Даже его эксцентричное по­ведение, скандалы, связанные с его именем, и слу­хи о сексуальных домогательствах певца к 13-лет­нему мальчику не повлияли на рост популярности и феноменальный успех Майкла Джексона.

До выпуска «Thriller» канал MTV восприни­мался как роскошная игрушка для богатых белых взрослых поклонников рока, но впоследствии каждый подросток, неравнодушный к популярной музыке, хотел смотреть MTV 24 часа в сутки. Музыкальное телевидение стремительно замени­ло рок-радио, став основным поставщиком новой музыки, видеоклипы теперь были столь же неотъемлемой частью успеха записи, как сама му­зыка (некоторые критики говорили, что даже больше), и считалось, что музыкант становился звездой только после основательной «прокрутки» его клипа на MTV. Именно за это нововведение Майкла Джексона, вероятно, и будут помнить в XXI столетии.



**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ**

1. Pet Shop Boys. «Discography».
2. Joy Division. «Closer».
3. New Order. «Low Life».
4. Kraftwerk. «The Man МасЫпе».
5. OMD. «Dazzle Ships».
6. Мадонна. «The Immaculate Collection».
7. Майкл Джексон. «Thriller».
8. Принс. «The Hits».
9. Разные исполнители. «The Best Rap Album In The World ... Ever».

10. The Beastie Boys. «License To III».

**Глава 11**

**HE ОГЛЯДЫВАЙСЯ ВО ГНЕВЕ. БРИТ-ПОП 90**-х

Девяностые годы засвидетельствовали даль­нейшее разделение поп-музыки на еще более за­мысловатые подкатегории, классификация ко­торых для любого человека старше тридцати представляла настоящую головоломку. Десяти­летие началось все с того же засилья анонимной танцевальной музыки в чарте синглов, подкреп­ленного девичьими и мальчишескими группами поп-марионеток нового призыва, создаваемыми и выпускаемыми на рынок для детей дотинейд-жеровского возраста. Затем, словно вызов сло­жившемуся печальному положению дел, возник­ла новая волна гитарных групп, сначала в Сиэт­ле, штат Вашингтон, а затем в Англии, стремив­шихся показать, что такое, по их мнению, настоящая музыка. Американская разновидность этой волны, представленная группой Nirvana, была «тяжелее» и больше взяла от панка, чем от поп-музыки, в то время как английский контин­гент, ведомый Suede, Blur и Oasis, оживили в па­мяти 60-е и 70-е годы. Некоторые из наиболее ироничных американских обозревателей называ­ли подобное возвращение к старым ценностям «ретро-роком», но в «прохладной Британии» это воспринималось скорее как ренессанс.

НЕМНОГО ЗВУКА:

**Nirvana. «SmelIs Like Teen Spirit» (1991)**

Холодной суровой зимой 1991 года тлеющая энергия первого глобального хита группы Nirvana зажгла ответный огонь в сердцах тех, кто уже опасался, что рок-музыка стала ширпотребом, то­варом с конвейера. Это была одна из тех редких композиций, которые обращали на себя внима­ние, удерживали вас у телевизора или радио до тех пор, пока не затихала последняя нота. Еще большую привлекательность ей обеспечивало то, что ее создатель Керт Кобейн спустя три года, на пике своей популярности, в возрасте 27 лет по­кончил жизнь самоубийством или, возможно, был убит.

То, что мы теперь знаем как *грандж,* началось с группы Nirvana — мощный, нервный, раскалываю­щий звук, родственный гаражному року, хард-кору, панку и трэшу тяжелого металла. Впрочем, по иро­нии судьбы, ко времени прорыва группы Nirvana другие группы сиэтлской школы, включая Mudhoney, Dinosaur Jr, Soundgarden, Sonic Youth, Husker Du, Meat Puppets и Pixies, успели внести свой вклад в дело гранджа, прежде чем он стал модным аксес­суаром.

Однако для неискушенного поклонника рок-му­зыки «Smells Like Teen Spirit» был похож на откро­вение. Фокус трека — гипнотизирующий, напоми­нающий пение мантр хор, втиснутый между стеной тяжелого гитарного звука, искаженного с помощью устройства «fuzz» до получения рваного, сыпучего звука, широким, вольным басом и барабаном, со­провождающими простуженный, хриплый вокал Ко-бейна, тщетно пытающегося излить до конца, доне­сти отчуждение и разочарование. В отличие от обычных песен рока, эта не строится и не ждет на риффе, а подается методом ножниц и пасты — зри­тельного ряда панка со всеми средствами трэш-интродукций, обрушиваясь следом за вокалом с поддержкой баса, барабанов и активной игрой фланговой гитары. Затем мантраподобный крик («hello, hello, hello») приводит в ярость водоворот-ный мчащийся звук гитар, которые брыкаются, по­добно диким лошадям, затем все адские взрывы утихают, и Кобейн завершает свои вокальные рула­ды, передавая тему хору.

В этом трехминутном гневе Nirvana отдавала дань группам стадионного рока, неадекватным и увлекающимся своей игрой до такой степени, что зрители для них переставали существовать. С тех пор оставшиеся в живых считают дни до появления следующей группы, подобной Nirvana, которая явит­ся, чтобы «развлечь нас».

**WORLD FUSION -БУДУЩЕЕ ПОП-МУЗЫКИ?**

**Loop Guru. FunADaAMental. Trans-Global Underground (TGU)**

В течение 90-х годов в развитии поп-музыки, кроме брит-попа, была еще одна любопытная де­таль: возникновение танцевальной формы ***world fusion*** (уорлд фьюжн, или ***всемирный сплав)*** — воо­душевляющей смеси многих этнических влияний, рэпа и техно, привлекавшей молодежь в основном азиатскими исполнителями, царившими в культо­вой атмосфере британских клубов.

Группы, подобные Trans-Global Underground (TGU), полагая, что большинство слушателей не ведают о возможностях современной музыки, де­монстрируют этот сплав своей широкой аудито­рии в виде окрошки, приправленной танцеваль­ным битом.

Кочевники из Loop Guru собрали самую боль­шую на Западе библиотеку мировой музыки и уже целых десять лет вплетают мелодии из нее в свою музыку.

Группу FunADaAMental представляли как ази­атский вариант Public Enemy, a TGU — как груп­пу, которая имеет тенденцию смешивать афро-арабское и азиатское влияния с кислотным хаусом.

Четыре молодых азиата из FunADaAMental включили в свой состав ди-джея из Западной Ин­дии и рага-рэппера Бад-Ша Лалламана, который исполнял рэп и тоуст на пенджаби и английском, индийского исполнителя на табле, ударника и вокалиста Голдфингера Мэн-Тароо, техновол-шебника ди-джея Блэка Ди и основателя, Пропа-Ганди (известного как Аки-Наваз). Они намерева­лись выдвинуть на первый план традиционные азиатские элементы, вплетая их в основу рэпа и раги, «для столь же рьяной демонстрации красо­ты ислама, сикхизма и индуизма, как это делают политики». Для полноты впечатления они исполь­зуют, к примеру, цитаты из речей Малкома Икса[[95]](#footnote-95), Нельсона Манделы и Махатмы Ганди.

У Loop Guru нет подобных политических уст­ремлений. Они предпочитают ткать мантры мяг­ко, стимулируя транс, чтобы «призвать поддан­ных к поклонению в храме танца». Для Джамуда и Салмана сэмплинг — не воровство, а переработ­ка. Все, что они используют, они используют с уважением. В то время как Loop Guru дистанци­ровались от танцевального идеала, группа Trans-Global Underground с энтузиазмом подхватила его, веря, что с помощью танца сможет смести культурные барьеры. Именно сингл Trans-Global Underground первым привлек внимание средств массовой информации к world fusion и, как след­ствие этого, внимание ведущих компаний звукоза­писи.

TGU — это коллектив арабских и азиатских во­калистов, маэстро клавиатуры и фанатиков сэмпла, плюс рэппер Нейл Спаркес, принятый в компанию за хорошее чувство меры. Во время представления они надевают экзотические племенные маски, все, кроме индийской певицы и исполнительницы танца живота Наташи Атлас, и выдают экзотический гиб­рид даба, хауса, рэпа и народной музыки. «Temple Head» — трек, посыпанный перцем таитянских рас­певов, совмещенный с барабанами Бурунди; другие треки на их дебютном альбоме «Dream Of 100 Na-tions» приправлены гулом голосов на женской по­ловине индийского дома и индийскими фисгармо­ниями, вызывающими брожение в опьяняющем коктейле культурных стилей.

Те, кто хотел бы видеть традиционную народ­ную музыку в музее, хранимую за стеклом, подоб­но драгоценному образцу культуры, часто крити­куют этот сплав Востока и Запада. Но world fusion не может превратиться в ископаемое, подобное народной музыке. Он подает надежду на то, что у поп-музыки есть хорошее будущее, поскольку по­тенциал всемирного сплава бесконечен.

**КЛАССИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ**

**Trans-Global Underground. «Dream Of 100 Nations" (1993)**

«Мчащиеся дьяволы и демоны» — дебют TGU — рожден для танцплощадок всех времен и народов. Для неосведомленных достаточно ска­зать, что TGU вызывает к жизни гипнотическую смесь экзотических звуков, реверберирующих ак­кордов гитар, распевов, создающих атмосферу клавишных, вплетают в музыкальную ткань зву­чание подлинных восточных инструментов, уси­ленных арабским вокалом сирены Наташи Атлас и приправленных разнообразной перкуссией. После появления среди клубных завсегдатаев со своим культовым хитом «Temple Head» группа могла в дальнейшем просто использовать свой архив для следующих этнических сэмплов, приви­тых на танцевальный бит, но они продолжали не­устанно и энергично искать новый материал. Они используют сэмплы скорее для того, чтобы при­править трек, а не заменить свой личный мелоди­ческий вклад. В результате получается несравнен­ный синтез кислотного хауса и этнических влия­ний. Он полон восточных обещаний, он класси­ческий по определению.

**Loop Guru. «Duniya» (1994)**

В своем дебютном альбоме Салман и Джамуд, эти кочующие и постоянно экспериментирующие гуру, ушли от ориентации на танцевальные клу­бы, оставив наиболее мощные произведения для «живых» концертов. Мудрый выбор, поскольку 12 расширяющих сознание мантр этого альбома удовлетворяли как трезвое музыкальное братство, так и племена клубной культуры.

Большинство треков — остужающая классика со средним темпом, вьющаяся вокруг централь­ной оси перкуссии и украшенная кружевом экзо­тического множества электрических и традицион­ных инструментов, включая кору[[96]](#footnote-96), обязательный ситар, гамелан[[97]](#footnote-97), гитару, бас и сэмплеры. Даже перкуссионный монстр домашнего изготовления, состоящий из искусственных бедренных суставов, металлических колесиков и крышек от мусорных баков, заслуживает внимания!

Альбом записывали долго. При этом каждый раз, когда вариантов выбора становилось слиш­ком много или возникали разногласия, группа обращалсь к системе выбора карт Брайана Иноу. Система «спасения сессии» Иноу включает 100 карт с различными инструкциями, например, «из­мени это», «сделай то, что сделал бы твой лучший друг» и «будь настолько незаметным, насколько возможно». Временами кажется, что бесстрашный дуэт выучил наизусть все 100 карт.

Разбирая свое обширное частное хранилище записей, Салман и Джамуд неторопливо улучша­ли свой восхитительный гибрид «глобального ха­уса», в результате чего и родился этот миниатюр­ный шедевр.

Создающие атмосферу альбома треки пульси­руют, чувственно кружат, сосредоточенные вок­руг вокальных проделок иранской изгнанницы Сусанны Дейхем и подчеркнутые постукиванием таблов, сэмплированных отрывками и гулом. Все это напоминает полет на великолепно вытканном, красочном, волшебном ковре-самолете.

**REM.**

**«Automatic For The People» (1992)**

REM со своим гимном «Everybody Hurts» под­крался к ничего не подозревающей публике неожи­данно. В 80-х они были всего лишь еще одной ме­лодичной гитарной группой из провинциальной Америки (г. Афины, штат Джорджия), причем группой безнадежно немодной в эпоху засилья электронной танцевальной музыки и возрождения рока. Пока другие исполнители шумели и кормили публику обещаниями чего-то необыкновенного, REM тихо работала над своими песнями, вынаши­вая планы на будущее и на поддержку критики на американском университетском радио.

Когда спустя почти десятилетие после создания их дебютного альбома они наконец ворвались в высшую лигу, то сделали это без компромисса: ры­нок был готов к смене пророка. REM — группа, которую трудно отнести к какой-то определенной категории, хотя у них есть один постоянный фак­тор — обезоруживающая простота. «Automatic» признан их звездным часом, однако все альбомы группы — прежде всего собрание изящно обрабо­танных песен, не испорченных сложными методами производства. «Automatic» — самый акустический и глубокий в их каталоге и включает два из наиболее значительных произведений REM — «Мап On The Мооп» и «Everybody Hurts». Этот альбом обязатель­но должен быть в вашей коллекции.

**Oasis.**

**«(What's The Story) Morning Glory?» (1995)**

Летом 1995 года гвоздем сезона в Англии были не семейные отношения королевской семьи, а раз­бор достоинств гитарных брит-поп-групп Blur и Oasis, причем дебаты были столь жаркими, что высмеивались во многих комедийных шоу. В том году в Англии было не сыскать человека, который по крайней мере не знал бы названий ведущих со­перников чарта страны, даже если он и не слышал их синглов. Это было необыкновенное время, кото­рое можно сравнить с временем расцвета Beatles и Stones. Встанет ли когда-либо музыка Blur и Oasis вровень с героями 60-х, покажет время, но на тот период спор был решен. В течение двух лет Oasis подтверждала свое лидерство двухмиллионной продажей альбома и множеством синглов, возглав­лявших чарты, а о Blur теперь можно говорить только как об интересной группе.

Первый альбом Oasis, «Definitely МауЬе» (1994), рок-пресса назвала лучшим дебютом деся­тилетий, на что певец Лайэм Галлахер небрежно ответил: «Это ничего, наши дети получили еще 200 таких же хороших песен!»

Вера Лайэма в своего брата Ноэла подтверди­лась появлением продолжения «What's The Story», сочетавшего щегольский блеск с хорошими мело­диями, несмотря на то, что некоторые из них каза­лись определенно знакомыми. Долг Галлахеров Beatles бесспорен, и не только по стилю написания песен и определенно ленноновской фразировке в интонации Лайэма, но также и по характерным деталям, в частности в аранжировке струнных, ко­торые напоминают классику пост-Pepper «I Am The Walrus». Кстати, одержимость музыкой Beatles достигла высшей точки в дуэте Ноэла с Полом Веллером, большим поклонником Beatles, в кавер-версии «Соте Together» на благотворительном альбоме «Не1р» под эгидой Пола Маккартни.

Но для шести миллионов поклонников, купив­ших «What's The Story» в конце того необыкно­венного года, все сравнения были «обычным тре­пом» критиков. Уж они-то знали, что приобрели один из самых вьщающихся альбомов десятиле­тия!

**Suede. «Coming Up» (1996)**

От ретро-поп-группы Suede ожидали многого. Группа заняла первую страницу британского еже­недельника «Melody Макег» прежде, чем сделала первую запись, затем, в 1993 году, за свой дебют­ный альбом «Suede» она получила музыкальную премию Меркьюри. Если Blur воскресила The Kinks, a Oasis воссоздала для цифрового десятиле­тия Beatles, то авангард брит-попа Suede рассмат­ривалась как клоны Боуи[[98]](#footnote-98). Второй альбом груп­пы, «Dog Man Star» (1994), обладал более совре­менным звуком и был намного претенциознее, чем его предшественник. По всем признакам, группу ждала долгая и славная карьера. Но во время записи альбома гитарист и соавтор Бер­нард Батлер покинул группу, после чего все дума­ли, что Suede распадется. Однако наперекор всем ожиданиям вокалист и композитор Бретт Андер­сон нашел достойную замену в лице 17-летнего Ричарда Оукса, и обновленная группа вернулась с «Coming Up», который в наши дни считается их самым совершенным произведением.

Для тех, кто не поддавался очарованию застен­чиво умной Blur и бессовестных грабителей про­шлого, группы Oasis, Suede обещает переработать ушедшую красоту прошлого в блеск гимнов ново­го поколения, которое опасалось, что все хорошие мелодии уже написаны. Конечно, в некоторых треках есть сильное эхо Боуи, Болана и Roxy Music; явно — в «Trash», «Down То The Sea», «The Beautiful Ones» и «Saturday Night», но это скорее эхо, чем явный грабеж.

«Coming Up» волнующе богат: одна замеча­тельная запоминающаяся мелодия сменяется дру­гой, не менее вьщающейся, украшенной незабвен­ным звучанием гитары и короткими всплесками клавишных, которые пробирают до костей и изво­дят желанием услышать их вновь.

В эпоху, когда итог многих произведений из чартов мейнстрима может быть выражен един­ственной песней, каждый альбом Suede оправды­вает свое место в серьезном собрании компакт-дисков. Если это ретро, пусть его будет больше!

**Garbage. «Garbage» (1995)**

При первом прослушивании Garbage, квартет из Висконсина, кажется далеким от традиционно­го мейнстрима рока, и тем не менее есть что-то очень знакомое в их звуке парового молота с зап­латками из элементов техно, гранджа и готики. Группа была создана продюсером Nirvana Брайа­ном (Батчем) Вигом, который оказался способ­ным соединить техно и традиционный рок, чтобы создать стиль с максимально возможной привле­кательностью, хотя подобный синтез ничем не напоминает звучание бригад ретро-рока. Этот ге­ниальный ход привлек вокалиста Ширли Мэнсо-на, чье бесстрастное исполнение и черный юмор придали опиумным трекам Garbage мрачную, му­чительную окраску. Их дебютный альбом содер­жит три сингла-хита («Queer», «ОпГу Happens When It Rains» и «Stupid Girls») и девять треков, которые гарантируют еще девять, считающихся подходящими для издания. Безупречно для любой коллекции.

**ДЕСЯТЬ ОСНОВНЫХ КОМПАКТ-ДИСКОВ**

1. The Orb. «UFOorb».
2. Nirvana. «Nevermind».
3. REM. «Automatic For The People».
4. Oasis. «(What's The Story) Morning Glory».
5. Suede. «Coming Up».
6. Garbage. «Garbage».
7. Trans-Global Underground. «Dream Of 100 Nations».
8. Loop Guru. «Duniya)>.
9. Primal Scream. «Screamadelica».
10. Blur. «Parklife».

**Глава 12**

**РОК НА ПЛЕНКЕ**

История рока и поп-музыки, которую пыта­ешься передать словами, может воспроизвести только часть привлекательности этой музыки. Даже прослушивание самих записей не расскажет всей истории. Реальной проверкой для исполните­ля становится, конечно, «живой» концерт. Но многие из легенд рока ушли или перестали зани­мать ведущее место в этой сфере, поэтому поклон­никам остается только наблюдать, как их кумиры продолжают жить, поддерживая свою репутацию на маленьком экране.

**ПЯТИДЕСЯТЫЕ**

В 50-х — начале 60-х годов американская и ев­ропейская киноиндустрия бессовестно эксплуати­ровала то, что студийные исполнители назвали бы зарождающимся подростковым рынком. До того как жанр музыкальных фильмов, базирующийся на теме рока и поп-музыки, установился по-насто­ящему, киностудии произвели десятки низкобюд­жетных фильмов, основанных на рок-н-ролле, где настоящие рок-звезды и зеленые новички были едва увязаны в сюжет настолько банальный, что оставался один шаг до пародии. Некоторые из тех ранних произведений со временем приобрели культовый статус за свою китчевую привлекатель­ность, но большинство не представляет особого интереса, за исключением музыкального погрета эпохи, которую они отражают.

Фильм «Blackboard Jungle» («Школа») (1955) можно считать первым серьезным кинофильмом с рок-н-роллом, хотя в нем фактически нет рок-звезд. Это мелодрама о школьном учителе (Гленн Форд), стремящемся завоевать сердца своих уче­ников на фоне мелодий в исполнении Teddy Boys. Здесь на продюсера Пандро С. Бермана снизошло озарение показать «Rock Around The Clock» Бил­ла Хейли еще до его звездного часа. Включение песни в сюжет гарантировало полные залы и по­ломанные сиденья в тех кинотеатрах, где админи­страторы были достаточно смелыми, чтобы зака­зывать фильм.

Возникшая в результате реклама и возмож­ность хорошей прибыли были замечены извест­ным продюсером второразрядных кинофильмов Сэмом Кацманом, который, не долго думая, втол­кнул Билла Хейли в свой кинофильм. «Rock Around The Clock» («Рок круглосуточно») (1956) с Хейли, Литтлом Ричардом и Platters был чисто подростковым, дешевым и веселым фильмом вто­рого ряда, со стройным сюжетом, повествующим о группе, играющей новую форму джайва. Это была банальная история из жизни шоу-бизнеса в стиле «из грязи в князи», довольно типичная для того времени, но она неожиданно создала новый жанр — рок-кинофильм.

Тут же как из рога изобилия посыпались филь­мы на эту тему, чтобы новое увлечение не исчезло, прежде чем студии обменяют ее на деньги. Фильм «Don't Knock the Rock» (1956), продолжение «Rock Around The Clock», был выпущен в том же году, и снова с участием Билла Хейли; лента «High School Confidential)) (1958) представляла Джерри Ли Лью­иса; «Go Johnny Go» (1959) демонстрировала Ричи Вэйленса, Эдди Кокрэна, Cadillacs, Flamingos и Чака Берри; впоследствии Берри снова возник в фильме «Мг Rock and Roll» («Мистер рок-н-ролл») (1957).

Хотя лента было намного лучше, чем прочие поделки на ту же тему, все же комедия Джейн Мэнсфилд «The Girl Can't Help It» («Девушка не поможет») (1956) была более интересной и благо­даря сценарию, иронизирующему над сюжетом, и благодаря высокому качеству производства, и благодаря актерам, составлявшим цвет кинема­тографии. Этот фильм также мог гордиться боль­шим списком талантливых исполнителей рок-н-ролла, а именно: Литтлом Ричардом, Эдди Кокрэ-ном и Фэтсом Домино. Это было весело, но, по­добно другим фильмам эпохи рока, не стало чем-то радикально новым. Сюжет был «подогрет» голливудскими музыкальными клише, что обеспе­чивало интерес аудитории в тех местах, где дей­ствие ослабевало.

То же можно сказать о лучшем, что могли предложить англичане, а именно, о ряде бессодер­жательных лент («Expresso Bongo», «The Young Ones» и «Summer Holiday»), где снимался ане­мичный Клифф Ричард, чья дрожащая губа де­монстрировала больше жизни, чем картонные характеры или музыка этих кинофильмов. Как относились в то время британцы к поп-музыке, показывал дополнительный доход кинотеатров от показа телевизионных серий ***6.5 Special,*** где выступали звезда скиффла Лонни Донеган, пре­лестная поп-звезда Петула Кларк[[99]](#footnote-99) и Джим Дейл, талантливый конферансье, который позже при­обрел известность как комический актер в филь­ме «Саггу Оп».

**Элвис**

Ранние фильмы Элвиса Пресли находились в другой лиге. В этих фильмах были сильные сюже­ты, хорошая режиссура, реальное чувство темпа и превосходные песни, многие из которых были на­писаны хит-мейкерами Джерри Либером и Май­ком Столпером.

Первое появление Пресли состоялось в зауряд­ном вестерне с рабочим названием «The Reno Brothers)) («Братья Рено»), впоследствии переиме­нованном в «Love Me Tender)) («Люби меня не­жно») (1956), чтобы вывести в название звучащий в фильме хит. Фильм имел большой кассовый ус­пех, что прибавило Пресли уверенности в своих силах и позволило режиссерам давать ему более серьезные роли. Его роли в ленте «Jailhouse Rock» («Тюремный рок») (1957) и «King Creole)) («Ко­роль-креол») (1958) были неплохи в основном бла­годаря опыту режиссеров кинофильмов, которые гарантировали, что Король не подкачает, а его рейтинг увеличится. Но следующие фильмы с Пресли (всего их было более 30) оказались очень слабыми, сентиментальными до слащавости и яв­ляли собой жалкие попытки представить Пресли как многогранного актера.

Невероятно, но факт: Пресли был единствен­ным рок-идолом 50-х, который получил звание звезды Голливуда. Эдди Кокрэн, Джин Винсент, Джерри Ли Льюис, Литтл Ричард и остальные довольствовались характерными ролями в то­ропливо снятых заурядных, второсортных филь­мах, сценарии которых придумывались только для того, чтобы соединить вместе музыкальные номера.

**Ретроспективные кадры 50-х**

В последние десятилетия были сняты очень хоро­шие кинобиографии Чака Берри («Hail! Hail! Rock and Roll»), Элвиса («This Is Elvis») и художественные вариации, основанные на жизни Джерри Ли Льюиса («Great Balls of Fire»), Бадци Холли («The Buddy Holly Story») и, конечно, Короля («Elvis»), плюс но­стальгические изображения той эпохи («Атепсап Hot Wax» и «Атепсап Graffiti»), которые гордились саундтреками, блистающими десятками пьес под­линной классики 50-х. Режиссер Джордж Лукас сде­лал настолько хорошую работу, вернув к жизни культуру провинциальной Америки 50-х в фильме «American Graffiti» (1973), что фильм положил нача­ло подлинному возрождению рок-н-ролла.

**ШЕСТИДЕСЯТЫЕ The Beatles**

Beatles обладали такой энергией и энтузиазмом, что стоило им заняться созданием фильмов, как они буквально вдохнули новую жизнь в кинематог­раф, так же как когда-то это произошло с музы­кальным бизнесом. К счастью, когда подошло вре­мя делать фильмы на большом экране, за них взял­ся достаточно сильный режиссер, который понял, что самым привлекательным в группе, помимо прочего, были их естественность и сухой ливер­пульский юмор.

Для их первого и, возможно, лучшего фильма «А Hard Day's Night» («Вечер трудного дня») (1964), режиссер Ричард Лестер выбрал псевдодо-кументальньш стиль, который позволял Fab Four быть собой, на основе забавного сценария Алана Оуэна, используя его как канву для собственных шуток четверки. Редактирование было столь же быстрым и столь же блестящим, как песни, кото­рые стали не декорацией, а естественным элемен­том сюжета.

Второй кинофильм Beatles «Не1р!» («На по­мощь!») (1965), жестоко разочаровал зрителей и поклонников группы. Если первый фильм был сделан в хорошем темпе и действительно забавен, второй, явно рассчитанный на то, чтобы потрясти зрителей, был просто ужасен! К этому времени группа уже была всемирно известна и стремилась превзойти ожидания своих поклонников, так что в итоге это произведение напоминало кино­фильм, на съемки которого не пожалели средств, который было очень весело снимать, но резуль­тат оказался довольно утомительным для тех, кто вынужден был пережидать интервалы между песнями.

Намного более занятной оказалась полномет­ражная мультипликационная фантазия немецко­го художника Хайнца Эдельманна «Yellow Submarine)) («Желтая подводная лодка») (1968), которая фактически не была фильмом Beatles (хотя вы можете об этом и не догадаться), по­скольку в фильме Fab Four присутствуют как мультипликационные герои и вы слышите их го­лоса, воссозданные имитаторами. Но даже такой вариант принес большие прибыли и помог груп­пе вернуть доброжелательное отношение по­клонников, которое она потеряла из-за психоде­лического телефильма «Magical Mystery Tour» («Волшебное таинственное путешествие») (1967). Последний резко критиковали; он ретроспектив­но напоминает неотредактированное экспери­ментальное поп-видео, которое могло бы ока­заться вполне достойным внимания, если бы кто-то имел возможность сократить его до оптималь­ного размера[[100]](#footnote-100).

Последний фильм Beatles «Let It Ве» (1970), был запланирован как документальный, похожий на «А Hard Days Night». Он должен был показать ре­петиции альбома как бы «назад к основам», а по­казал, как все расползалось по швам. Его стоит посмотреть. Во время финальной сцены группа, играющая на крыше студии звукозаписи «Арр1е Corps Ltd», показала себя во всем блеске, словно ребята знали, что это было их последнее представ­ление «в живую» — один из великих моментов как в кино, так и в роке. «Я хотел бы поблагодарить вас всех от имени группы, — сухо говорит Лен-нон, когда они покидают крышу в сопровождении полиции, — и я надеюсь, мы заслуживаем того, чтобы нас слушали».

До выпуска «Антологии» Beatles, видеоколлек­ции из восьми томов, самым полным докумен­тальным фильмом о Beatles был «The Complete Beatles», который до настоящего времени остается одним из наиболее полных и умных документаль­ных фильмов на эту тему. Точное воссоздание первых лет деятельности Beatles можно увидеть в «Backbeat» (1980), где группа изображается други­ми музыкантами, которые не только воспроизве­ли характеры Fab Four, но сумели воссоздать звук и дух того периода настолько хорошо, что этот фильм можно считать отличной кинематографи­ческой работой в прямом смысле слова.

**Горы мусора и музыка — фильмы-концерты 60-х**

Для тех, кто хотел видеть рок «в чистом виде», «Monterey Рор» («Поп в Монтерее»)[[101]](#footnote-101) (1968), был первым и лучшим из множества фильмов-концер­тов 60-х, доставивших кучи мусора и музыку на дом поклонникам, которые и не надеялись посе­тить места больших рок-фестивалей.

Новые легкие 16-миллиметровые камеры дали возможность режиссеру Д. А. Пеннбейкеру и его команде свободно парить, как на крыльях, снимая замечательные крупные планы. Но Пеннбейкер не мог ограничить пристрастия своей команды к но­вым игрушкам, так что в итоге многие представ­ления, которые нельзя повторить, были испорче­ны чрезмерными визуальными эффектами. Мои-терей доказал миру, что несколько сотен тысяч хиппи вполне реально могут сидеть на поле в те­чение трех дней и при этом отлично проводить время. Этот фильм предоставил возможность многим группам из Залива бесплатно показан» себя всему миру. Дженис Джоплин, ранее неизвес­тная за пределами Калифорнии, быстро подписала контракт с Columbia Records; Jefferson Airplane, Country Joe and The Fish и Canned Heat за одну ночь приобрели большую известность.

Но не все на фестивале шло мирно и хорошо. Фильм Д. А. Пеннбейкера не раскрывает тех спо­ров, которые происходили за сценой между идеа­листически настроенными группами Сан-Фран­циско образца Grateful Dead и дельцами-промоу-терами Лос-Анджелеса. Dead хотели, чтобы Мон-терей был свободным фестивалем, и когда они не добились желаемого, то не дали разрешения на съемку их выступления, которое им пришлось за­канчивать бесплатно на футбольном поле в паре миль от основного действа.

Хотя к этому времени Джими Хендрикс был уже хорошо известен в Англии, в его родной Америке до выхода на сцену в Монтерее (по на стоянию Пола Маккартни) его фактически не знали. Выступление Джими — несомненно, **са** мые яркие кадры фильма. Не менее ярко выгля дело и выступление Who с потрясающей версией «Му Generation)) и традиционным полным разру­шением всех гитар в финале. Хендрикс противо­поставил им игру на своем музыкальном инстру­менте зубами, прежде чем сжечь его, к полному ошеломлению аудитории.

Хотя в фильме «Monterey Рор» есть значитель­ные технические просчеты и он давно устарел, но его, безусловно, стоить посмотреть как своеобраз­ный отчет об исполнителях тех лет.

Если «Monterey Рор» отмечал рождение эры хиппи с замечательной экономией средств и с группами, расположенными строго в центре кадра, то «Woodstock» (1970), рассказывая о са­мом известном фестивале в бессвязном трехча­совом очерке, документировал ее неизбежный упадок.

Режиссер Майкл Уэдли был достаточно талан­тлив, чтобы понять, что полмиллиона зрителей — такая же равноправная часть события, как и груп­пы, на которые эти зрители приехали посмотреть. Он снимал их легкую походку, танцы, валяние в пыли на солнышке курортного городка в юго-во­сточной части штата Нью-Йорк, затем дотошно фиксировал дорожные пробки, нехватку еды и са­нитарных удобств, роды и смертные случаи, нар­кодилеров и гниющий мусор — результат того, что «самая большая группа людей собралась в одном месте».

Среди тех, кто выступал на том августовском уик-энде в 1969 году и кто попал на пленку, были Canned Heat, Джо Кокер, Who, Ten Years After, Santana и Джими Хендрикс. Последний снят в тот миг, когда он с потрясающим мастерством испол­няет «Star Spangled Ваппег», и все это в 9.30 утра, в понедельник, в присутствии армии сборщиков мусора и 30 ООО человек, которым все это до лам­почки. Горький финал.

Другие действа 60-х, заснятые на пленку, включа­ли легковесов поп-музыки Monkees (фильм «Head»), тяжеловесов Cream («Cream's Farewell Соп-cert») и стойких приверженцев 60-х: Jethro Tull, Who и Rolling Stones («Rock and Roll Circus»).

**СЕМИДЕСЯТЫЕ**

**Хендрикс**

Случайное напоминание о Вудстоке мелькает в фильме «Jimi Hendrix Plays Berkeley)) (1971), в ко­тором показана демонстрация у кинотеатра, где демонстрируется «Woodstock». «Вы не можете брать с нас 3,5 доллара за билет, — кричит один из протестующих, — ***мы*** сделали этот фильм!» Ос­тальные полчаса или около того идет показ выс­тупление Джими в Университете Беркли, который включает безумную версию «Voodoo Chile» и впе­чатляющее исполнение «Johnny В Goode», «Purple Haze», «Pass It On» и «МасЫпе Gun». Но, к сожа­лению, как это часто бывает в низкобюджетных документальных фильмах, работа ручной камеры порой неустойчива, из-за чего Джими то появля­ется в кадре, то исчезает, а слепящие пятна света бьют прямо в объектив.

Во время жизни Хендрикса киноиндустрия на­живалась на его творчестве, поскольку он был слишком доверчив и позволял разным психам от наркомании использовать отснятый материал его концертов. Так появилась, например, претенциоз­ная бессмыслица «Rainbow Bridge» (1971). Первые 45 минут этого абсурдного фильма — блуждание по Гавайям и знакомство с коммуной, члены ко­торой ожидают посланцев с Венеры!

Судя по использованию материалов о Второй мировой войне (так захотелось режиссеру), все эти «коммунары» принимали слишком много кисло­ты, а сам Джими в этом любительском кинофиль­ме присутствует так далеко за кадром, что до кон­ца своего представления даже не появляется на открытой сцене. Но даже небольшой набор его песен почти восполняет весь шлак, который пред­шествует его появлению, особенно когда Джими гремит в «Неаг My Train A Coming», «Purple Haze» и в превосходной версии «Voodoo Chile». Он был одним из новаторов рока и ***самым*** вели­ким гитаристом в истории поп-музыки, но, как показывает ***Rainbow Bridge,*** не избежал второсорт­ных фильмов, возможно, из карьерных соображе­ний.

Продюсер звукозаписи Джо Бойд пытался сде­лать карьеру Джими перспективной. Его тщатель­но сделанная ретроспектива, названная «Jimi Hendrix» (1973), представляет 11 треков, отобран­ных из различных фильмов, телепрограмм и ин­тервью с Питом Тауншендом, Миком Джеггером, Лу Ридом и Эриком Клэптоном. Некоторые из музыкальных рядов вы не увидите больше нигде, из чего следует, что этот фильм нельзя пропус­тить.

**Stones в кино**

Безрассудный оптимизм, который характеризо­вал конец 60-х, завершился внезапно и жестоко в Алтамонте, Калифорния, всего через четыре меся­ца после Вудстока.

Rolling Stones планировали кульминацию свое­го турне 1969 года по США на свободном одно­дневном фестивале, поддержанном несколькими группами Залива: Santana, Grateful Dead и Jefferson Airplane. Тогда кто-то из Rolling Stones предложил местной банде Hells Angels («Ангелы ада») поддерживать безопасность — способ пока­зать, что «поколение любви» может охранять себя самостоятельно, — и это оказалось роковой ошибкой.

Angels поссорились сначала с группами, затем с одурманенной наркотиками толпой, и наконец — после того, как во время исполнения песни Джег-гера «Sympathy For The Devil» («Сочувствие дья­волу») всех захлестнуло безумие, — один из стра­жей порядка нанес смертельный удар чернокоже­му юноше, поклоннику группы, когда тот при­близился к сцене, вооруженный револьвером. Несмотря на все свое позерство и сатанинский имидж, Rolling Stones оказались беспомощными перед реальным насилием. Печально, но факт, что <<Gimme Shelter» (1971), документальный фильм о турне группы, стал не столько «рокументаль-ным», сколько фильмом об убийстве, которому предшествует музыка[[102]](#footnote-102).

Как ни странно, этот фильм укрепил хорошую репутацию группы. Многое из отснятого перед «инцидентом» и последующие кадры показывают Rolling Stones с лучшей стороны. Предыдущие съемки, выполненные во время их выступления в Мэдисон-Сквер-Гарден, совершенно неотразимы, с их звуком, контролируемым Глином Джонсом и вдохновенной работой операторов Альберта и Дэвида Мейслес. Rolling Stones редко снимались столь удачно. Даже их блестящий квадрофоничес-кий фильм-концерт «Ladies and Gentlemen, The Rolling Stones» (1974), на котором представлено 14 треков из их турне 1972 года по США, и «Let's Spend the Night Together)) из турне 1981 года, съемки которого выполнены Хэлом Ашби, не смогли превзойти первобытную мощь «Gimme Shelter)).

**Фильмы-концерты 70-х**

К началу 70-х исполнители и производители фильмов были готовы следовать примеру «Monterey Рор» и «Woodstock». Любой, кто мог позволить себе камеру и имел возможность про­браться за кулисы, считал себя режиссером. Это было время, когда бессвязное, слабое, любитель­ское видео выдавалось за высокое искусство. Иногда тем не менее документальный подход действовал довольно хорошо, стирая грань меж­ду сценой и экраном, хотя мало кто из киноре­жиссеров мог передать атмосферу «живого» рок-концерта. Но по мере того, как звезды станови­лись более ловкими и более известными, они на­чинали использовать кино в своих целях, чтобы окружить себя мистическим ореолом и еще боль­ше отдалиться от своей аудитории. Дилан, на­пример, убедил вездесущего Д. А. Пеннбейкера вырезать часть пленки из «Don't Look Васк» («Не оглядывайся!») (1967), чтобы уменьшить ко­личество сцен, где засняты его беседы с поклон­никами. Дэвид Боуи пошел еще дальше: он ре­шил вообще не выпускать на экран фильм Пен­нбейкера о своем заключительном представлении «Ziggy Stardust» в 1972 году. «Ziggy Stardust — The Movie» пролежал на полке 12 лет, а затем был переведен на видео, но к тому времени футурис­тическое шоу Боуи выглядело совершенно уста­ревшим.

К середине 70-х индустрия развлечений в целом не блистала разнообразием. В те годы ностальгия была единственной причиной создания чего-то нового. «That'll Be the Day» (1973) воссоздавал консервативную атмосферу Англии 50-х, а его же­сткий, реалистичный саундтрек будил воспомина­ния о прошлом. Его продолжением стал фильм «Stardust» (1974), приблизивший историю к совре­менности, поскольку его герой (сыгранный Дэви­дом Эссексом) отрекся от своей родины, своих корней, от друзей и близких ради славы и успеха поп-звезды.

Были также фильмы, возродившие рок-мюзик­лы, которые ранее с успехом шли на сцене, «Hair» («Волосы»), «Jesus Christ Superstar» («Иисус Хрис­тос — суперзвезда»), «Godspell» и «Grease», но, за исключением последнего, они так и не перешли на большой экран.

Малобюджетные «фильмы о турне» оказались идеальным вариантом. Стоимость их производ­ства была минимальна, но, если фильм показы­вал популярного исполнителя, успех был значи­тельным. Среди тех, кто не устоял перед кинема­тографом, были Марк Болан («Вогп to Boogie», 1972), Pink Floyd («Live at Pompeii», 1971), ELP («Pictures at an Exhibition)), 1972), Yes («Yessongs», 1975), Led Zeppelin («The Song Remains the Same», 1976), Genesis («A Band in Concert)), 1976) и в продолжение традиции в 80-х — Clash («Rude Воу», 1980), AC/DC («Let There Be Rock», 1.980), Black Sabbath и Blue Oyster Cult («Black and Blue», 1980), Ван Моррисон («In Ireland)), 1980), Эрик Клэптон («Е С and his Rolling Hotel», 1980) и Talking Heads («Stop Making Sense», 1983). Кро­ме того, вышли фильмы-сессии с суперзвездами, например: «The Concert for Bangladesh)) (1972) с Джорджем Харрисоном, Эриком Клэптоном, Бобом Диланом и их друзьями, а также, запись прощального концерта группы Band, сделанная Мартином Скорцезе[[103]](#footnote-103) и названная «The Last Waltz» («Последний вальс») (1978).

Некоторые из них выглядят как эскизы к филь­му, сделанные с маленькой экспозицией или вооб­ще без оной; просто запись представления, кото­рое вы видели, если вы поклонник, или не видели, если вам до этого нет дела. Два фильма были пе­реведены на видео, но в основном они остаются воспоминаниями о любительском энтузиазме, ко­торый характеризовал эпоху рок-кино до MTV и видео.

**РОК КАК САУНДТРЕК**

До конца 60-х считалось, что продажа альбо­мов с саундтрекамм к фильмам будет ограничи­вать доходы от самих фильмов, но вскоре и му­зыкальная и киноиндустрия осознали потенци­альные выгоды от альбомов с саундтреками но­вых фильмов, особенно после феноменального успеха песен-хитов из фильмов о Джеймсе Бонде, создатели которых приглашали самых известных исполнителей для озвучивания основной темы своей новой ленты. С течением времени саунд­треки стали отражать изменение тенденций в поп-музыке, начиная от Тома Джонса в 60-х и Пола Маккартни в 70-х до Duran Duran в 80-х годах.

«Easy Rider» («Беспечный ездок») (1969) счи­тался первым фильмом, который использовал рок как драматический элемент, хотя Ричард Раш еще раньше включил треки с Cream и Iron Batterfly в свою небольшую мотоодиссею «The Savage Seven». До этого владельцы фильма отказывались заранее выпускать музыкальный материал к кинофильму, поскольку это влекло за собой большие юриди­ческие проблемы и огромные лицензионные пла­тежи. Но «Easy Rider» показал, что все можно ре­шить, и доказал, как это выгодно и для кинопро­изводителей, и для компаний звукозаписи, кото­рые лицензировали треки. Альбом с саундтреком, который включил «The Pusher» и «Вот То Be Wild», исполненные психоделической группой за­падного побережья Steppenwolf, а также «If Six Was Nine» Джими Хендрикса и «The Weight» группы Band, продавался феноменально. С тех пор в офисах голливудских фирм, производящих саундтреки, при выходе очередного фильма выст­раиваются очереди.

Сначала записи использовались, чтобы прода­вать билеты в кино, теперь кино, в свою очередь, помогает продавать записи — стратегия, ставшая обычной практикой в индустрии развлечений. Иногда исполнители могли появиться на экране, как, например, Боб Дилан в фильме «Пэт Гаррети и Малыш Билли», Уитни Хьюстон в «Телохрани­теле» и рэппер Ice-Т[[104]](#footnote-104) в «New Jack City». Иногда солисты или группы исполняли основную тему или песню фильма, за что получали право на кли­пы, что увеличивало количество их видеозаписей, как, например, группа Queen в сериале «Горец» и рэппер Кулио, использовавший сцены из кино­фильма «Dangerous Minds» («Опасные умы», (но­вая версия фильма «Blackboard Jungle»), чтобы продвинуть грандиозный хит «Gangsta's Paradise». Ряд исполнителей неожиданно снова входили в моду после того, как их старые хиты появлялись в хороших кинофильмах. «Trainspotting» («На игле») возродил карьеру Лу Рида, «The Full Monty» («Мужской стриптиз») восстановил бла­госостояние Эрролла Брауна из Hot Chocolate, а «Four Wedding and a Funerab («Четыре свадьбы и одни похороны») возродил благосостояние забы­того рокера 60-х Рега Пресли из группы Troggs, когда его песня «Love Is All Around» прозвучала в кавер-версии, исполненной мальчиковой группой Wet Wet Wet.

К 90-м каждая голливудская студия рискнула бы вложить деньги в альбомы с музыкой к кино­фильму, а поп-исполнители рассматривали рекла­му, сопутствующую фильму, как содействие про­движению их песен. Теперь никто не задается воп­росом, внесли ли треки, скажем, Принса и U2 вклад в сюжет «Бэтмэн навсегда» (1997) или услы­шим ли мы еще раз мелодраматическую балладу Селин Дион «Му Heart Will Go Оп» из фильма «Титаник» (1998). Музыка стала еще одной вели­чиной в уравнении маркетинга. Но в «Easy Rider» песня входила в сюжет, содействуя ему, придавая голос эмоциям и мыслям, которые героям фильма было трудно выразить словами.

Музыка звезд соул 70-х Айзека Хэйеса, Кертиса Мэфилда и Марвина Гэя сыграла совсем другую роль в ряде кинофильмов с черными исполнителями («Shaft, Superfly» и «ТгоиЫе Мал»), что все вместе привело к рождению нового поджанра, известного как blaxploitation (использование продюсерами при­влекательности черных артистов). Треки имели ту же цель, что и джеймсбондовская тема Джона Бар­ри: они напоминали, что, независимо от происходя­щего на экране, черный детектив был под контро­лем, диктовал темп, и каждый человек в фильме пе­редвигается в его ритме. Альбомы саундреков к этим фильмам устойчиво продаются вот уже более 30 лет и производят впечатление такое же, как лю­бая из студийных записей. Первый фильм с реггей, «The Harder They Соте» («Чем суровей они с нами обращаются...») (1972), с Джимми Клиффом, сделан в том же духе, но, как повелось с blaxploitation-филь-мами, приобрести и прослушать альбом с саундтре-ком стоит, но не стоит смотреть кинофильм.

**РОК-МЮЗИКЛЫ**

Если фильмы-концерты созданы для местных кинотеатров, то рок-мюзиклы ориентированы на полуночников, готовых смотреть свои люби­мые фильмы дома, когда все нормальные люди спят. Я говорю о фильмах «Phantom of the Paradise» («Призрак рая») (1974), «The Rocky Horror Picture Show» («Ужасная сцена в скалах, или Маленький магазинчик ужасов») (1975) и «Томми» (1975).

«Призрак рая» режиссера Брайена Де Пальмы, был красочным римейком «Phantom of the Орега» («Призрак оперы») с Полом Уильямсом и песня­ми, исполненными актерским составом. Несмотря на слишком серьезное отношение режиссера к ро­мантическому сюжету, юмор, заложенный в сце­нарий, не пропал.

Никто ***ничего*** не принимал всерьез в очарова­тельно злой киноверсии театрального хита «The Rocky Horror Picture Show) (1975), воссозданного Джимом Шэрманом, в котором Тим Керри по­вторил свою сценическую роль доктора Франка Фартера, «приятного трансвестита из транссексу­альной Трансильвании». Митлоуф[[105]](#footnote-105) играл эпизо­дическую роль Эдди, рокера из Нидерландов, а Сюзен Сарандон и Барри Боствик сыграли Джа-нет и Брэда, пуританскую пару из пригорода, ко­торая случайно наткнулась на замок извращенца, когда сломался их автомобиль. Многое из коло­ритного обаяния фильма теряется, пока вы не по­смотрите его в компании верных поклонников, которые превращают каждую экранизацию этого мюзикла ужасов в оригинальную вечеринку, наря­жаясь, как их любимые герои, воспроизводя весь сценарий по памяти и распевая те же песни. «Тле Rocky Horror Picture Show» — культовый фильм всех времен и народов; в настоящее время в Со­единенных Штатах его показывают еженедельно по вечерам в пятницу и субботу по меньшей мере в 200 кинотеатрах.

«Томми» (1975) Кена Рассела был острым, оше­ломляющим, а временами и ирреальным зрели­щем, которое чрезвычайно выгодно оттеняло от­лично поданный оперный материал, но этому фильму недоставало скромного обаяния «The Rocky Horror Picture Show».

Роджер Долтри убедительно сыграл глухого, немого и слепого «мальчика», Элтон Джон обес­печил помощь как его противник в пинболе[[106]](#footnote-106), Тина Тернер создала Кислотную Королеву по своему образу и подобию, а Энн-Маргарет удос­тоилась «Оскара» от Академии киноискусства за роль матери Томми. В фильме также присутству­ют Оливер Рид, Джек Никлсон, Пол Николас, Эрик Клэптон и Артур Браун. Правда, Пит Таун­шенд специально для киноверсии написал только одну песню, «Champagne» («Шампанское»), спе­тую Энн-Маргарет, когда она корчилась в море печеных бобов!

**ПАНК**

Панк возник и закончился раньше, чем киноин­дустрия смогла заснять его на пленку, хотя иници­ативный Малкольм Макларен приложил все ста­рания, чтобы его мальчики из Sex Pistols попали на большой экран, даже ценой использования ста­рых записей, дабы восполнить недоснятые метры пленки, из-за того, что группа во время съемки рас­палась. Фильм «The Great Rock'N'Roll Swindle», сделанный в стиле бульварной газетенки, пред­ставлял историю о том, как Sex Pistols водили за нос индустрию звукозаписи, получая за свои выс­тупления большие гонорары наличными. К слову сказать, Макларен был слишком поглощен своим имиджем современного Fagin, чтобы заметить на­личные, утекавшие из его кармана.

Неприглядная история бас-гитариста Pistols Сида Вишеза и его злополучной подруги Нэнси Спандж была позже поведана в фильме «Сид и Нэнси» (1986), непродуманном и угнетающем по­вествовании о наркомании, деградации и смерти.

Роджер Кормэн продюсировал необычную, но очень привлекательную картину «Rock and Roll High School» («Высшая школа рок-н-рола») (1979). Это было звездное представление для Ramones, не побоявшихся сделать пародию на самих себя.

**БИЗНЕС, КАК ОБЫЧНО**

Киноиндустрия поступила с панком так же, как и музыкальная индустрия: сомкнула ряды, дабы вытеснить панк и усилить маркетинг известных групп, словно панка никогда и не было. В конце 70-х появились кинофильмы с диско, которые лишний раз подтвердили, насколько жалкой и надуманной стала танцевальная музыка белых. Промелькнули, не оставив особых воспоминаний, «Saturday Night Fever» («Лихорадка субботнего ве­чера») (1977), «Thank God it's Friday» («Слава Богу, сегодня пятница») (1978), «Can't Stop the Music» («Не останавливайте музыку») (1980), «Xanadu» (1980); из этого ряда выделялся лишь «Fame» («Сла­ва») (1980), единственный фильм, в котором танцов­щики работали до пота.

Очень жалкий вид был у фильма об австралий­ском турне звезд европейской поп-музыки, АВВА, в 1977 году; его, с позволения сказать, сюжет вра­щался вокруг несчастного писаки, пытающегося получить интервью у шведской супергруппы. Если бы они выпустили этот фильм десятилетием позже как видеоконцерт с большим бюджетом, зрелище могло бы быть более эмоциональным, но как документальная лента АВВА — «The Movie» (1978) мог понравиться только их неразборчивым поклонникам-подросткам.

«Quadrophenia» («Квадрофония») (1979) был су­ровым, реалистическим экскурсом в жизнь рабо­чей молодежи середины 60-х. Фил Дэниеле в нем совершенен как мод в поиске идеалов, Стинг вну­шителен в роли мода по кличке Айс Фэйс; соб­ственно, каждый характер в этом фильме выгля­дел естественным и совершенно убедительным. Режиссер Фрэнк Роддэм, для которого это был первый фильм, очень точно поймал дух эпохи, дополняя треки мелодиями двойного альбома Who и современными американскими записями. «Квадрофония» — один из самых волнующих рок-кинофильмов целого 25-летия XX века, и воз­рождение модов в Англии частично его заслуга, поскольку специалист по ска из Ковентри фирмы «Two-Топе» обеспечил для них качественный са-ундтрек.

Будучи вовлеченными как творчески, так и ма­териально в выпуск «Томми», а затем «Квадрофо-нии», Who, разумеется, хотели заработать поболь­ше на своих архивах, включавших рекламные кли­пы и съемки во время концертов. «The Kids are Alright» («С детьми все в порядке») (1979) начина­ется как празднование 15-летия Who, но в конеч­ном счете фильм стал данью Киту Муну, который умер сразу после его завершения. По существу представляя собой случайный набор клипов, свя­занный краткими поясняющими интервью, он включает, фактически, каждый хит Who и пару «живых» произведений, созданных специально для фильма, что сделало этот фильм ретроспек­тивным.

**ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ И ДЕВЯНОСТЫЕ**

Первым признаком того, что ведущие кино­продюсеры хотели вложить в производство филь­мов на тему рока столь же много, сколько они обычно извлекали, можно считать версию «The Wall» («Стена») Алана Паркера, сделанную в 1982 году. Написанный как оригинальный сольный проект Роджера Уотерса из Floyd, он превратился в амбициозную «концепцию» группы и, как впос­ледствии говорили, в этом фильме Floyd достигла зенита своей славы. Масштаб фильма потрясает не меньше, чем тема постепенной дегуманизации не­кой рок-звезды (в исполнении Боба Гелдофа) реп­рессивным обществом. Замысел позволил вообра­жению Паркера творить свободно и царственно. Он смешал живое действие с поразительной муль­типликацией художника Джеральда Скарфа, с фан­тазийными вставками и ретроспективными кадра­ми, которые придавали правдоподобность само­убийственным тенденциям героя-звезды.

В начале 80-х появление рынка домашнего ви­део и 24-часовая программа поп-клипов на MTV подписали приговор рок-кинофильмам, хотя было несколько отважных попыток выманить подрост­ков в кинозалы. «Purple Rain» («Пурпурный дождь») (1984), «Moonwalker» («Лунная находка») (1988), «In Bed with Madonna» («В постели с Ма­донной») (1990) и «Spiceworld» (1997) были сделаны шаблонно, на одну колодку, для таких звезд, как Принс, Майкл Джексон, Мадонна и Spice Girls, со­ответственно, и понравились поклонникам, но не критикам, подчеркивающим, что рок-кино дей­ствительно не пошло дальше основных клише шоу-бизнеса, заявленных некогда в «Rock Around The Clock».

Более образными и гораздо более интересными были малобюджетные документальные фильмы о роке: «This Is Spinal Тар» (1983), в котором каждое клише рока было беспощадно высвечено, и остро­умная проникновенная лента Алана Паркера «The Commitments)) («Обязательства») (1991). А режис­сер Оливер Стоун утопил 40 миллионов долларов в биографическом фильме о Джиме Моррисоне, «The Doors» (1991), где он преуспел только в де­мистификации Моррисона, который выглядел скорее как клинический случай недоразвитости, а не как икона в процессе творения.

На смену рок-кинофильмам пришло видео, хотя, по иронии судьбы, многие из трехминутных клипов, которые теперь день и ночь можно смот­реть не только по обычному, но и по спутниково­му телевидению, стоят почти столько же, сколько более ранние игровые фильмы. Подводя итог ска­занному, замечу: брак рока и кино не был реали­зован. Может быть, потому, что единственное желание фанатиков рок-музыки — увидеть запись их любимой группы во время представления, и видео удовлетворяет его на хорошем профессио­нальном уровне.

**СЛОВАРЬ**

**Альбом** — до эры компакт-дисков долгоиграющая плас­тинка с собранием песен (некоторые из них могли быть выпущены заранее как синглы), длительностью всего около 40 минут (20 минут одна сторона).

**Блюз** — песенная форма музыки чернокожих американцев, основанная на трех аккордах — тонике, субдоминанте и доминанте (например, блюз в Е (ми) состоял бы из ак­кордов Е (ми), **А (ля)** и В (си)) с минорными интервала­ми и пониженными на полтона третьей и седьмой нота­ми в гамме, часто в формате 12 тактов.

**Брит-поп** — возрождение доминировавшего гитарного сти­ля поп-музыки 60-х годов на музыкальной сцене Вели­кобритании в 90-х.

**Бэк-вокал** — группа певцов, вокалистов и музыкантов, на­ходящихся на сцене позади певца и сопровождающих его пение.

**Бэкграунд** *(англ.* background; букв.: задний план, фон) — аккомпанемент, сопровождение исполняемой солистом ведущей мелодической линии.

**Всемирный сплав (world fusion)** — экзотическая смесь музы­ки всего мира (традиционной народной музыки) и рока, обычно объединяющая этнические инструменты и рок-аппаратуру ради создания танцевальной музыки, привлекавшей взаимопроникновением различных музы­кальных культур.

**Гаражный рок** — допсиходелическое минималистское дви­жение американского рока середины 60-х годов, которое характеризовалось тремя неистовыми аккордами, трех­минутным трэшем, кричащим вокалом, расстроенными гитарами и периодическими пассажами электрооргана.

**Глэм-рок** *(англ.* glamourous — эффектный) — разновид­ность рока, возникшая в начале 70-х годов XX в. как очевидная антитеза напыщенности арт-рока и серьезно­сти прогрессив-рока. Первоначально всецело британс­кое явление, нацеленное на аудиторию младшего подро­сткового возраста. Отцом-основателем считается Марк Болан из Т Rex. Позже глэм-рок довели до экстремума Дэвид Боуи, Sweet и Гари Глиттер, которые стремились вернуть поп-музыке веселье и очарование. Глэм-рок со­вмещал рок-н-ролл, эстраду, хард-рок. Его адепты упот­ребляли экзотический макияж, костюмерию и мужскую бижутерию. В музыкальном отношении совмещал рок-н-ролл, хард-рок, эстраду, традиции довоенного английско­го кабаре. Несмотря на все это, глэм-рок имел довольно жесткий звук, в результате чего стал прямым предком нынешних исполнителей хард-н-хэви. Близок к глиттер-року, хотя считается более интеллектуальной формой коммерческой музыки.

**Госпел** — религиозный песенный жанр чернокожего насе­ления, основанный на евангельской тематике, характе­ризующийся проникновенным стилем бельканто и часто структурируемым вокруг литургического формата «воп­росом-ответом». Через госпел-хоры прошли многие не­гритянские исполнители ритм-энд-блюза.

**Грандж** — гибрид панк- и хард-рока, возникший в Сиэтле в начале 90-х годов, представленный и популяризирован­ный группой Nirvana.

**Движение протеста** — политизированная фолк-музыка 60-х годов, примером которой может служить раннее творче­ство Боба Дилана.

**Диско** — форма танцевальной музыки, популярной в 70-х, в которой считалось, что мелодия должна быть подвласт­на ритму.

**Ду-воп (doo-wop)** — название стиля, популярного в Америке в 50-х, происходит от слов «ду-воп», подпеваемых бэк-вокалом солисту. Относится к традиции негритянского гармонического пения. Отличительная черта стиля — вокальное исполнение без музыкального сопровожде­ния, то есть акапелла.

**Кантри** — народная музыка южных штатов США со штаб-квартирой в Нэшвиле. Предыдущее название — кантри-и-вестерн.

**Мерсибит** — модный недолгое время стиль гитарной поп-музыки, появившийся в Ливерпуле вслед за первыми ус­пехами Beatles (около 1964—1965 годов).

**Микширование** (от *англ.* mix — смешивать) — балансиров­ка отдельных треков, на которых записаны разные инст­рументы и голоса, с целью создания пленки, с которой будет сделана запись.

**Мультитрек** — формат записи, который позволяет запи­сывать множество источников сигнала (инструменты, вокал, эффекты) отдельно на один и тот же участок пленки, а затем проигрывать в совершенной синхрони­зации.

**Новая волна** — менее анархистское движение пост-панка, которое обещало поместить часть чистой энергии панка в мейнстрим поп-музыки, но вместо этого термин «охва­тил» все новое поколение исполнителей, которые дос­тигли высокого положения в эпоху пост-панка.

**Панк** — основной минималистский рок, известный с сере­дины до конца 70-х годов, который отличали подход «назад к основам» и этика анти-истеблишмента.

**Поп-арт** — форма живописи и иллюстрации, модная в 60-е годы, которая стремилась подражать высокостилизо­ванным образам американских книжек комиксов и ис­кать вдохновения в поп-культуре. Обязательно исполь­зуются оформившиеся стереотипы и символы.

**Поп-музыка** — широкий всеобъемлющий термин, исполь­зующийся в целом для обозначения коммерческой мод­ной популярной музыки, в противоположность року, который считается более тяжелым и бескомпромисс­ным.

**Прогрессив-рок** (также известный как помп-рок, то есть помпезный рок) — жанр, популярный в конце 60-х и в начале 70-х годов, который попытался расширить музы­кальный словарь, применяемую аппаратуру и темы, ис­пользуемые рок-группами, ради создания гибрида рока и классической музыки. Его можно рассматривать как направление арт-рока. Он характеризуется не только помпезностью и претенциозностью, но и сложными аранжировками, использованием электроинструментов, синтезаторов и ярких сценических эффектов.

**Продюсер** — номинально творческая сила до сессий звуко­записи, чья работа заключается в направлении исполни­телей к созданию того, что он, продюсер, хочет услы­шать, и в помощи исполнителям ухватить то, что они слышат в своем воображении.

**Психоделия/кислотный рок** — поп-музыка конца 60-х го­дов, чьи темы и звуки стремились воссоздать галлюци­ногенные эффекты расширяющих сознание наркотиков (ЛСД). Характеризовалась деформированной инстру­ментовкой, расслабляющим, одурманивающим воздей­ствием, плывущим звуком с восточным уклоном и неко­торой внешней «нечеткостью» аранжировок. Была про­явлением течения хиппи, получившего название «flower power», «власть цветов».

**Псих-поп** — гибрид расширяющей сознание психоделии и поп-музыки, стилизованный под 60-е годы (то есть стан­дартный формат трехминутного сингла со сверхъесте­ственно противоречащими звуками и нетривиальной те­мой в противоположность длинному, явно бесформен­ному инструментальному наркотическому бреду).

**Реггей** — популярная музыка Ямайки с характерным ак­центом на затакте.

**Ритм-энд-блюз (R&B)** — ориентированная на танец фор­ма черной поп-музыки с сильным фоновым битом, от­носящаяся к 40-м годам, которая позже легла в основу рок-н-ролла. Нельзя путать с мягкой танцевальной формой 90-х годов, которая приняла то же самое на­звание.

**Рок** — общий термин для популярной музыки с более жес­ткими исполнением, нацеленной на аудиторию двадца­тилетних.

**Рок-н-ролл** — особенно яркая американская поп-музыка с середины до конца 50-х годов.

**Рокэбилли (rockabilly)** — первая ласточка рок-н-ролла, по­явившаяся в южных штатах США, с сильным кантри-элементом; ускоренный блюз, исполняемый кантри-му­зыкантами в кантри-звуке.

**Рэп** — доминирующий жанр черной поп-музыки 80-х и 90-х годов. Рэп представляет собой ритмическое прого-варивание фраз, часто не рифмирующихся и, как пра­вило, не придерживающихся какого бы то ни было сти­хотворного размера. Это могут быть фрагменты стихов, лозунги, обмен вопросами-ответами между солистом и ансамблем или публикой и прочее. Все это произносит­ся поверх фонограммы с настойчивым танцевальным ритмом (фанк, диско) или инструментальных отрыв­ков, сэмплированных из записей других артистов. Сво­им возникновением рэп обязан манере ритмической болтовни диск-жокеев, ведущих вечера диско, поддер­живающих таким образом эмоциональный накал и хлопанье в ладоши у публики во время смены пласти­нок.

**Сан-саунд (Sun sound)** — отличительный звук ранних аме­риканских записей рок-н-ролла, связанных с фирмой и студией звукозаписи «Sun» в Мемфисе, характеризую­щийся эффектом эха из-за долгой задержки пленки.

**Сан-Франциско саунд (San-Francisco Sound)** — музыка групп района Калифорнийского залива конца 60-х го­дов, которая не была исключительно психоделической, но вторила эхом идеалам хиппи и появляющейся нарко­тической культуре.

**Серфинг** — поп-музыка узкой гармонии начала 60-х годов на западном побережье США, связанная с культурой серфинга; ее демонстрируют группа Beach Boys и дуэт Jan and Dean.

**Сессия** — исполнение импровизаций и экспромтов группой, солистами, джазовым оркестром.

**Сингл** — самая маленькая по диаметру виниловая плас­тинка (размер — 7 дюймов, то есть 16 см) со скоростью проигрывания (формат записи) 45 оборотов в минуту с одной песней на каждой стороне. В первые годы поп-музыки на стороне А находилась более коммерческая песня, а В-сторона была просто «наполнителем». Но появлялись пластинки с двумя сторонами А, макси-синглы (три трека, один на стороне А и два — на обо­роте), семидюймовые Eps (расширенный формат; четы­ре трека), а с 70-х годов — 12-дюймовые синглы, кото­рые имеют более широкий динамический диапазон и превосходный звук. Как правило, синглы всегда были валютой коммерческого массового рынка поп-музыки, а альбомы стали входить в моду с конца 60-х годов, поскольку рок-исполнителям требовалось больше вре­мени для выражения своих идей.

**Ска** — ранняя форма реггей, популярная в среде белой аудитории (а именно, модов) в 60-х годах.

**Скифл** — грубая и чисто любительская форма народных пе­сен, одним из главных представителей которой в Англии в 50-х годах был Донеган. Возникла из смеси блюза, фолк-музыки и кантри-энд-вестерна. Ее корни — в не­гритянской музыке 20-х годов, ее мелодии исполнялись на нехитрых, в основном самодельных инструментах, поскольку исполнители были слишком бедны, чтобы позволить себе настоящие инструменты. Они обходи­лись акустической гитарой, малым барабаном, трещот­кой, стиральной доской, самодельной бас-гитарой и зна­нием всего двух аккордов. Это и делало скифл наиболее привлекательным — его исполнение не требовало боль­шого таланта и умения игры.

**Скретчинг (царапанье)** — эффект, подобный прослушива­нию записи с иглой, увязшей в бороздке, созданный вручную при помощи управления двумя смежными про­игрывателями так, чтобы игла была оттянута назад че­рез бороздку.

**Соул** — популярная музыка чернокожего населения Амери­ки, в которой смешаны танцевальные ритмы и эмоцио­нальный вокал стиля госпел.

**Супергруппа** — новая элитная группа, сформированная ис­полнителями, которые ранее создали себе репутацию в других группах. Модная тенденция в конце 60-х и в на­чале 70-х годов.

**Сэмплинг** — метод записи в цифровой форме фрагментов из записей других исполнителей. Записанными фрагмен­тами затем можно манипулировать, добавляя специаль­ные эффекты, и повторно сыграть в ключевые моменты в полностью новой записи. Таким образом, любимый гитарный рифф или вокальная фраза могут добавить новизны танцевальному треку, который нужно было «приправить».

**Техно** — ужасная, бездушная, машиногенерируемая танце­вальная музыка, возникшая в Детройте в конце 80-х го­дов.

**Хард-рок** — жанр, ведомый гитарой, который отличается от тяжелого металла (хэви-метал) тем, что является ме­нее жестким и ориентированным на рифф и часто дви­жимым форматом блюза и чувствами.

**Хаус** — танцевальный стиль с тяжелой бас-гитарой, воз­никший в Чикаго в начале 80-х. Записи хауса были гиб­ридом музыки диско 70-х и электроники, созданным клубными ди-джеями, которые пропускали записи чер­ных исполнителей диско и соул 70-х годов через компь­ютер, клавишные и автоматический барабан.

**Хиллибилли** — уничижительный термин, часто используе­мый для названия музыки в стиле кантри. Название бы­товало в 20-е годы. Возможно, оно происходит от имени Билли Хилла (1899—1940) — профессионального скри­пача и певца, исполнителя баллад и ковбойских песен. Для этого стиля характерно использование струнного сопровождения, как правило, банджо. Хиппи — словом «хиппи» американский писатель Майкл Феллон обозначил в 1962 г. калифорнийскую молодеж­ную контр-культуру. Основоположниками философии хиппи были У. Берроуз, А. Гинзберг, Т. Лири, К. Кизи. Хиппи верили, что зло можно победить силой всеобщей любви. Они также полагали, что человек должен полно­стью раскрепоститься, освободиться от предрассудков и раскрыть свои истинные способности. Для этой цели применялись легкие наркотики, что нанесло непоправи­мый вред и движению, и его самым рьяным последовате­лям.

**Хэви-метал** — чрезвычайно стилизованная форма рока, которая опирается на повторный рифф для продвиже­ния песни вперед. Когда в конце 60-х годов этот стиль появился впервые, он черпал свои образы из фантастики Меча и Колдовства и комиксов ужасов.

**Шансонье** (эстрадный певец) — исполнителей романтичес­ких баллад, таких, как Бинг Кросби, Фрэнк Синатра и Дин Мартин, популярных в 40-х и 50-х годах, вполне можно назвать шансонье.

**Moog (муг)** — ранний тип электронного синтезатора.

**«Motown»** — фирма звукозаписи, отличавшаяся особым звуком. Основана в 60-х в Детройте, получила свое имя от прозвища города «Motor Town» (город моторов). На этой фирме записывались артисты Стиви Уандер и Дай-ана Росс.

1. Литтл Ричард (Ричард Пенниман, р. 1932 г.) — амери­канский певец, пианист, композитор, киноактер. Его называ­ют родоначальником современной рок-музыки. Он одним из первых был введен в символический Зал славы рок-н-ролла. [↑](#footnote-ref-1)
2. Обращаем внимание читателей на то, что не везде дан перевод названий песен или названий групп. Некоторые на­звания очевидны, другие не имеют устоявшегося перевода на русский язык, и те и другие читатель с помощью англо­русского словаря вполне может перевести для себя самосто­ятельно. Есть названия, которые переводить бессмысленно, потому что они не имеют русского аналога. Например, на­звание группы Buzzcocks — шутка: Шелли и Девото увиде­ли в конце газетной статьи текст «get a buzz соек», и он показался им вполне подходящим названием для группы. [↑](#footnote-ref-2)
3. Буги — разновидность ритм-энд-блюза, характерная фоном с доминирующим фортепиано, имитирующим ги­тарный аккомпанемент. [↑](#footnote-ref-3)
4. Свинг — музыкальное выразительное средство, на­шедшее особенно активное применение в джазе. Характери­зуется особым типом ритмической пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма (опережающих или за­паздывающих) от опорных долей. Благодаря этому созда­ется впечатление большой внутренней энергии, находящей­ся в состоянии раскачивания, неустойчивого равновесия. [↑](#footnote-ref-4)
5. Спиричуэле (от *англ.* spiritual — духовный) — амери­канские духовные песнопения, религиозные напевы с тек­стами, основанными на Ветхом Завете. Передают настрое­ния трагического одиночества, отличаются глубиной и по­этичностью. Возникли на юге США на основе африканских и англо-кельтских художественных традиций. [↑](#footnote-ref-5)
6. Хаулин' Вулф *(англ.* «воющий волк») — прозвище Бернетта Честера Артура, американского певца, блюзмена, исполнителя на губной гармонике, гитариста, автора мно­гих блюзовых стандартов; Вулф — одна из наиболее значи­мых фигур в истории блюза вообще и особенно чикагского. Свое прозвище получил в раннем детстве, но оно довольно точно соответствует его исполнительской манере. [↑](#footnote-ref-6)
7. Рифф — многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, часто слу­жащей сопровождением к сольной импровизации. То же, что остинато в классической музыке. [↑](#footnote-ref-7)
8. Блюз *(blues)* — предположительно от американской идиомы *to feel blue* — «быть печальным» или от английско­го *blue devils* — «меланхолия», «хандра». [↑](#footnote-ref-8)
9. Буги-вуги — разновидность R&B, характерная *бэк­граундом* с доминирующим фортепьяно, имитирующим ги­тарный аккомпанемент. [↑](#footnote-ref-9)
10. Этот ритм получил название «стук вагонных колес». [↑](#footnote-ref-10)
11. Драйв — термин, которым определяют чисто джазо­вый характер исполнения: волевой посыл, раскрепощенную энергию музыки, создающую у слушателя впечатление на­растающего ритма, тогда как он остается неизменным. [↑](#footnote-ref-11)
12. Чарт (-ы, -сы) — таблицы, списки наиболее популяр­ных пластинок, книг, фильмов, списки шлягеров, бестселле­ров. [↑](#footnote-ref-12)
13. Пампинг — стиль игры на фортепьяно Дж. Л. Льюиса. Этот стиль сравнивали с работой корабельной помпы, от­сюда и название такой манеры игры. [↑](#footnote-ref-13)
14. Бренд — здесь: отличительная особенность, яркая, не­повторимая черта. [↑](#footnote-ref-14)
15. Настоящее имя Бо Диддли — Эллас Бейтс Мак-Дэни-елс. На жаргоне музыкантов «бо диддли» — однострунная африканская гитара. [↑](#footnote-ref-15)
16. Винсент попал в аварию: когда он ехал на мотоцикле, его сбила машина, да так, что нога Винсента ниже колена была почти оторвана. Врачи Военно-морского госпиталя удачно прооперировали певца, однако ограниченную под­вижность колена преодолеть не удалось, осталась и сильная боль в ноге, которая мучила его всю жизнь. [↑](#footnote-ref-16)
17. Облигато — название обязательной для исполнения партии сопровождающего инструмента в ансамблевом про­изведении. [↑](#footnote-ref-17)
18. «Американские картинки», или «Американские граф­фити», — фильм Джорджа Лукаса о последнем лете друзей-подростков перед вступлением во взрослую жизнь. Дж. Лу­касу вполне хватило бы одного этого фильма, чтобы полу­чить звание классика современного кино. [↑](#footnote-ref-18)
19. Саундтрек — фонограмма, звуковая дорожка, музы­ка к кинофильмам. Речь идет о полном комплекте нередактированных песен или композиций, звучащих в картине обычно в сокращенном варианте; часто в саундтреке мож­но слышать звуковой фон кинофильма, что придает фоно­грамме особую прелесть: слова героев, стрельбу и прочее. [↑](#footnote-ref-19)
20. Речь идет о группе Flash Cafillac & The Continental Kids`. [↑](#footnote-ref-20)
21. Соул *(англ.* soul) — душа, дух, сердце. [↑](#footnote-ref-21)
22. Бопер — музыкант, играющий в стиле боп, джазовом стиле, сложившемся к началу 40-х годов. Известен названи­ями «бибиоп», «бибап», «рибап», «минтонс-стиль». Харак­теризуется свободной сольной импровизацией, новаторс­кой гармонией и другими выразительными средствами. [↑](#footnote-ref-22)
23. Фанк — полиритмическая, предельно синкопирован­ная негритянская танцевали ш музыка. Она вышла из со­ула, а из фанка в дальнейшем появился стиль *диско.* [↑](#footnote-ref-23)
24. Хип-хоп (другое название — *рэп)* — стиль танцеваль­ной музыки, возникший как самостоятельное явление в Бронксе (Нью-Йорк) около 1974 г. Поначалу хип-хопом именовалось подтечение в рэпе, связанное с декламирова­нием неприличностей. [↑](#footnote-ref-24)
25. Стомп *(англ.* stomp — топать) — широко используе­мый в джазе прием, основанный на эпизодическом прове­дении остинатно повторяемых моделей (мелодических, гармонических, акцентно-ритмических, фактурных), кото­рые, из-за их несоответствия основной фразировке, вре­менно нарушают ее естественную логику, динамизируя музыкальное изложение, насыщая его внутренней конф­ликтностью. Модель, применяемая в этих целях, называет­ся «стомп-паттерн», а техника ее применения — стомпинг. Для свинга типичная разновидность мелодического стом­па — рифф. [↑](#footnote-ref-25)
26. «Grammy» — «Грэмми», премия Американской нацио­нальной академии звукозаписи и звукозаписывающих наук. Вручение наград проходит в Лос-Анджелесе. [↑](#footnote-ref-26)
27. Бит-комбо — небольшая группа музыкантов, играю­щих в стиле бит. Комбо — это, как правило, солисты, имп­ровизирующие в сопровождении ритм-группы. В современ­ном джазе комбо утвердился как камерный джазовый ан­самбль. [↑](#footnote-ref-27)
28. Полное название песни «"Strawberry Fields" Forever» («"Земляничные поляны" навеки»). Это песня о приюте Армии спасения «Стробери Филдс», расположенном в при­городе Ливерпуля в старом мрачном доме, память о кото­ром навсегда останется в сердцах его бывших обитателей. [↑](#footnote-ref-28)
29. ЛСД, или кислота — диэтиламид лизергиновой кисло­ты. Галлюциногенный синтетический наркотик, изменяю­щий состояние сознания, который из-за вызываемых им необычных ощущений и переживаний считали ключом к раскрытию подсознания. Применялся в психотерапии до тех пор, пока не выяснилось его разрушительное действие на клетки головного мозга. В 1963 г. повсеместно запрещен к продаже и применению. [↑](#footnote-ref-29)
30. Движение модов (от *англ.* modern — современный, мод­ный) зародилось в середине 60-х. Принадлежать к модам оз­начало обадать всем самым модным и современным на дан­ный момент, выделяться среди остальных. Моды противопо­ставляли себя хиппи во всем — от одежды до атрибутики. Их лозунг: «Живи быстро, умри молодым». Они проповедовали саморазрушение: непомерное потребление алкоголя, нарко­тиков, секс без разбора, бешеные скорости, выжимаемые из мотороллеров. Таков был их способ выражения протеста старшему поколению. Их музыкой был американский R&B, но играли модовские группы жестче и быстрее, чем амери­канские исполнители, — это был настоящий неистовый рок. [↑](#footnote-ref-30)
31. Слова из песни «Му Generation)). [↑](#footnote-ref-31)
32. Enfant terrible *(фр.)* — ужасный ребенок. [↑](#footnote-ref-32)
33. Деннис Уилсон (1944—1983), Марина Дель-Рей и Карл У ил сон (р. 1946). [↑](#footnote-ref-33)
34. При записи альбома «Smile» неожиданно загорелась студия, и в пожаре погибли все сведенные фонограммы диска.

 [↑](#footnote-ref-34)
35. The Monkees — «Обезьянки». Группа создана в Лос-Анджелесе в 1965 г. Просуществовала до 1969 г. «Манкима-нии» была подвержена молодежь в возрасте от 8 до 12 лет. [↑](#footnote-ref-35)
36. Кавер-версия *(англ.* cover — покрытие) — заново аранжированная, обработанная версия какой-либо уже из­вестной ранее мелодии. [↑](#footnote-ref-36)
37. Вуди Гатри (1912—1967) — американский певец, гита­рист, главная фигура в наследии американской фолк-музы-ки. Оказал огромное влияние на целое поколение исполни­телей. В своих песнях он протестовал против нищеты и фа­шизма. Некоторые из его прекрасных композиций счита­лись альтернативой государственному гимну Америки. [↑](#footnote-ref-37)
38. Кислота — на сленге кислотой называют не только ЛСД и наркотики, требующие химической переработки, но также и характерный обжигающий звук, присущий пред­ставителям «кислотного» стиля, например, Doors и Джими Хендриксу. [↑](#footnote-ref-38)
39. Лето любви, или Summer Of Love, — лето 1967 г., ког­да в столицу хиппи, район Хайт-Эшбери в Сан-Франциско, устремилась молодежь, примкнувшая к движению хиппи. Хиппи провозгласили ряд лозунгов: «Туда, в Сан-Францис­ко, где цветы и любовь...», «Занимайтесь любовью, а не войной». Так они объявляли наступление новой эры — эры мира, любви и свободы, когда тысячи молодых людей, оча­рованных идеями ненасилия, духовного роста и просветле­ния, в венках из цветов танцуют на мостовых босиком и повсюду царит музыка. [↑](#footnote-ref-39)
40. Рембо Артюр (1854—1891) — французский поэт-сим­волист. Его творчество отличали нарочитая алогичность и заостренно-прозаическая конкретность образов в сочета­нии с демонстративной антибуржуазностью и пророческим пафосом. [↑](#footnote-ref-40)
41. Дадаисты — последователи дадаизма, движения в литературе и искусстве, возникшего в Цюрихе, Швейца­рия, в 1915 г. Возглавлял движение румынский поэт Т. Тцара. Суть движения состояла в иррационализме, ни­гилистическом антиэстетизме как протесте против Пер­вой мировой войны. Дадаизм оказал заметное влияние на искусство начала XX в., разрушая установившиеся правила и ценности. [↑](#footnote-ref-41)
42. Настоящее имя Джони Митчелл — Роберта Джоан Андерсен. Певица, композитор, гитаристка, пианистка. [↑](#footnote-ref-42)
43. Власть цветов (flower power) — термин принадлежит американскому поэту Алену Гинзбергу. Смысл термина в том, что цветы, музыка, поэзия, искусство и мантры спо­собны противостоять насили ) и разрушению. Хиппи назы­вали себя «дети-цветы». [↑](#footnote-ref-43)
44. Тимоти Лири (1926—1996) — доктор психологии, ос­нователь гуманистической психологии и групповой тера­пии; апостол ЛСД, экспериментировал с наркотиками, «расширяющими сознание». Его называли гуру психоде­лии. С его помощью поколение «детей-цветов» начало употреблять кислоту. Утверждал, что «необходимо выйти из наших умов, чтобы использовать наши головы» и что стабилизирующие химические препараты обеспечат бес­кровную революцию, вернут обществу психическое равно­весие. [↑](#footnote-ref-44)
45. Транс-дэнс — стиль современной танцевальной му­зыки; мягче, чем техно, но позволяет активно двигаться. Скорость треков составляет примерно 150 ударов в минуту. [↑](#footnote-ref-45)
46. Кислотный хаус (айсид-хаус) — стиль современной танцевальной музыки (120—140 ударов в минуту). [↑](#footnote-ref-46)
47. Экстази — жаргонное название полусинтетического психостимулирующего наркотика, 3, 4-метилендиоксиме-тамфетамина, запрещенного к применению в ряде стран, в том числе в США и России, даже в экспериментальных це­лях. [↑](#footnote-ref-47)
48. ELP — название группы сложено из первых букв имен музыкантов, входивших в состав трио: Emerson, Lake, Palmer (Эмерсон, Лейк и Палмер). [↑](#footnote-ref-48)
49. У Эрика Клэптона была репутация лучшего блюзово­го гитариста, и на всех лондонских стенах и заборах красо­вались надписи: «Клэптон — бог». [↑](#footnote-ref-49)
50. Возможно, автор назвал группу злополучной потому, , что, несмотря на великолепный состав (Э. Клэптон, Д. Бей-кер, С. Уинвуд, Р. Греч), группа «продержалась» всего один альбом и одно турне. [↑](#footnote-ref-50)
51. Прозвище «Slowhand», «Медленная рука», Эрик Клэп­тон получил за способность удлинять тон дрожанием паль­цев левой руки на струнах, как это принято у темнокожих блюзменов. [↑](#footnote-ref-51)
52. Led — искаженное от lead *(англ.)* — свинцовый, по­крытый свинцом. [↑](#footnote-ref-52)
53. \* Вокалист Род Эванс и басист Ник Симпер покинули группу в 1968 году. [↑](#footnote-ref-53)
54. Сати Эрик (1866—1925) — французский композитор. Вего музыкальных произведениях часто сочетались мелан­холия и острота. Вего оркестровом произведении «Парад» (1917), созданном в содружестве с Ж. Кокто и П. Пикассо, как звуковой эффект используется звук печатной машинки. Лучшее сочинение — драма с пением «Сократ». [↑](#footnote-ref-54)
55. Tour de force *(фр.)* — здесь: проявление большой силы. [↑](#footnote-ref-55)
56. Напоминаем, что «Тоmmу» («Томми») — рок-опера, записанная группой в 1969 г. [↑](#footnote-ref-56)
57. Музыканты поощряли слухи о том, что они занимают­ся черной магией и оккультизмом. [↑](#footnote-ref-57)
58. AOR (Adult Oriented Rock) — рок для взрослых. \*\* «The Exorcist» — «Изгоняющий дьявола» (1973); фильм ужасов. [↑](#footnote-ref-58)
59. Арт-рок — художественный рок. Жанр рок-музыки, в котором музыканты ставили перед собой серьезные худо­жественные задачи, пытаясь, с одной стороны, создать но­вые музыкальные выразительные средства, а с другой — заимствовать композиционные приемы у академической музыки. Наиболее яркие представители этого направле­ния — Yes, Genesis, Pink Floyd. [↑](#footnote-ref-59)
60. Группа была названа по имени английского ученого-агрария XVIII в. [↑](#footnote-ref-60)
61. Майк Олдфилд (р. 1953) — английский композитор и мультиинструменталист. [↑](#footnote-ref-61)
62. Бонго — латиноамериканская разновидность маракас (предположительно индейского происхождения). [↑](#footnote-ref-62)
63. \* Арт-деко — стиль в искусстве и архитектуре, возник­ший в Европе в 20-х годах XX века и просуществовавший до 30-х. Это был самостоятельный стиль модерна, с остры­ми линиями и доминирующим декором, с использованием тяжелых, геометрически упрощенных форм. [↑](#footnote-ref-63)
64. Рэйв *(англ.* rave — веселое сборище, вечеринка) — тер­мин возник применительно к вечеринкам или просто местам встреч молодежи, вошедшим в моду в конце 80-х годов XX в. Основные элементы: свет, лазеры; создание звука с помо­щью компьютерных технологий, скорость 120—180 ударов в минуту, сэмплеры с запрограммированными сегментами музыки, вырезанными из других записей. [↑](#footnote-ref-64)
65. Джангл (стиль джунглей) — стиль современной танцевальной музыки, синтез европейских и африканских культурных традиций. По скорости этот стиль один из са­мых энергичных — 160—240 ударов в минуту. [↑](#footnote-ref-65)
66. Скинхеды — бритоголовые. Движение скинхедов за­родилось в Англии в 60-х годах как реакция на политику открытых дверей, выгодную в то время для метрополии. Когда толпы иммигрантов из стран третьего мира хлынули на остров, они столкнулись с бритоголовыми — бывшими солдатами колониальных войск, привычными к войне с «цветными» в колониях и недовольными тем, что иммиг­ранты отнимали работу у коренных жителей Великобрита­нии. Основателем первой организации скинхедов был анг­лийский рок-певец Ян Стюарт Дональдсон, объединивший соотечественников в союз «Blood & Нопог» в 1987 г. [↑](#footnote-ref-66)
67. Рага — в индийской музыке тиническое мелодическое построение, отличающееся определенными ладовыми и ритмическими признаками. [↑](#footnote-ref-67)
68. Бабблгам *(англ.* bubblegum) — название этого течения в музыке происходит от названия сорта жевательной резин­ки, пользующейся на Западе особенной популярностью у детей. Без особой потери смысла можно трактовать как рок для малолетних или подростков. [↑](#footnote-ref-68)
69. ELO — Electric Light Orchestra — группа, образован­ная в 1971 г. в Великобритании. [↑](#footnote-ref-69)
70. \* Стиви Уандер (р. 1950 г.), пианист и композитор, был слеп от рождения, но с самого раннего детства занимался музыкой. На фирме «Motown» Стиви Уандер появился в возрасте 10 лет. Его привел туда Ронни Уайт из группы Miracles. [↑](#footnote-ref-70)
71. Либерэйс Владзю Валентине- — знаменитый пианист и шоумен 50-х, король китча. Любил появляться в очень яр­кой одежде, мехах, парче и фальшивых бриллиантах. Умер в 1987 г. от СПИДа. [↑](#footnote-ref-71)
72. Блюграсс — разновидность музыки кантри. [↑](#footnote-ref-72)
73. Трэш — стиль, родившийся в Америке и характеризу­емый построением риффов на дорийских ладах, что позво­ляет создавать жесткую музыкальную структуру. Своим происхождением обязан хэви-метал. Темп гитарной игры колеблется от умеренно-быстрого до очень быстрого, вокал довольно низкий и хрипловатый. Основная идея — создать видимость амелодизма, но не антимузыкальности. [↑](#footnote-ref-73)
74. Хелл *(англ.* hell) —- ад. [↑](#footnote-ref-74)
75. 1 фут = 0,3 м. [↑](#footnote-ref-75)
76. Мейнстрим — основное направление, главная линия (в искусстве). [↑](#footnote-ref-76)
77. Роттен *(англ.* rotten) — гнилой, гадкий. [↑](#footnote-ref-77)
78. Вишез *(англ.* vicious) — порочный, злобный; сценичес­кий псевдоним Джона Ритчи. [↑](#footnote-ref-78)
79. Биггс Ронни в середине 60-х участвовал в «великом ог­раблении» поезда, следовавшего из Глазго в Лондон. Воору­женные грабители похитили 34 млн фунтов стерлингов. Большей части банды удалось скрыться. Биггс был аресто­ван, бежал из тюрьмы, скрывался в Бразилии, а спустя 35 лет вернулся в Англию и сдался властям. Сейчас 72-летний пре­ступник отбывает оставшийся срок (более 28 лет) в тюрьме. Деньги так и не нашли. [↑](#footnote-ref-79)
80. Свенгали — музыкант и злодей-гипнотизер из романа английского писателя Джорджа дю Морье (1834—1896) «Трильби»; своей демонической силой мог заставить окру­жающих исполнять его волю. Героиня романа, величайшая певица Трильби, была полностью в его власти и обретала свой великолепный певческий голос только в его присут­ствии. [↑](#footnote-ref-80)
81. Принцип действия. [↑](#footnote-ref-81)
82. Прихлопни, а затем трахни. [↑](#footnote-ref-82)
83. Хард-кор — подвид панк-рока, гибрид панка и спид-метал. Именно для этого стиля характерен образ исполни­теля, панка, затянутого в кожу, с прической в стиле мохаук. Игногда хард-кор рассматривается как разновидность рей­ва. Основная черта этого музыкального направления — ураганный темп. [↑](#footnote-ref-83)
84. Во время телеинтервью музыканты позволили себе непечатные выражения, после чего владельцы залов отказа­лись от выступлений Sex Pistols. [↑](#footnote-ref-84)
85. Концерт Live Aid был организован для сбора средств в помощь голодающим Эфиопии. Самые известные рок-му­зыканты выступили одновременно на стадионе Уэмбли в Лондоне и на стадионе имени Кеннеди в Филадельфии. Организатором шоу был бывший панк-рокер Боб Гелдоф. Концерт был разрекламирован как самое грандиозное шоу в мире, и реклама не обманула ожиданий зрителей. [↑](#footnote-ref-85)
86. В этот альбом Кейт Буш включила 25-минутную кельт­скую сюиту. [↑](#footnote-ref-86)
87. DIY — аббревиатура от «do-it-yourself», что значит «своими руками», «в домагчних условиях», «домашнего розлива». [↑](#footnote-ref-87)
88. Название группы в переводе с английского — «Куз­нецы». [↑](#footnote-ref-88)
89. Название этой австралийской группы переводится как «Переменный ток / Постоянный ток» вопреки бытующим время от времени намекам на то, что название группы мож­но перевести как «Бисексуалы». [↑](#footnote-ref-89)
90. Эдж (англ. edge — лезвие) — так прозвали гитариста и клавишника Дэйва Ивенса за острый ум и любовь к край­ностям. [↑](#footnote-ref-90)
91. MTV — американский музыкальный телевизионный канал. [↑](#footnote-ref-91)
92. Родительский центр музыкальных ресурсов был со­здан в США при содействии жены сорок пятого вице-пре­зидента Америки Альберта Гора Мэри Гор. Задачей центра было объяснение родителям того вреда, который могут на­нести здоровью детей популярные пластинки с песнями, где есть тексты, содержащие непристойные выражения и вос­хваляющие насилие. Благодаря усилиям Центра на таких пластинках появились надписи, предупреждающие покупа­телей о песнях, содержание которых нежелательно для про­слушивания несовершеннолетними. Эти надписи присут­ствуют на музыкальных носителях и в настоящее время. [↑](#footnote-ref-92)
93. «Третий человек» — фильм режиссера Кэрола Рида по одноименной повести Грэма Грина. Философская притча, детективный сюжет которой разворачивается в послевоен­ной Вене. Герой фильма, участвующий в грязных махина­циях с пенициллином, инсценирует свою смерть, похороны и биографии своих близких. Стилистическое решение кар­тины представляет собой синтез немецкого экспрессиониз­ма, детективов Хичкока и реалистической драмы в духе англо-американских романов 30—40-х годов. Фильм полу­чил первую Золотую пальмовую ветвь на Каннском кино­фестивале в 1949 году. [↑](#footnote-ref-93)
94. Ряд источников по истории поп-музыки приписывают честь создания стиля техно детройтскому ди-джею Хуану Аткинсу и его другу Рику Дэвису. [↑](#footnote-ref-94)
95. Малколм Икс, настоящее имя Малколм Лита (1925— 1965) — лидер мусульманской общины «Черные пантеры», проповедник «черного национализма». [↑](#footnote-ref-95)
96. Кора — африканская арфа. [↑](#footnote-ref-96)
97. Гамелан — индонезийский традиционный оркестр, а также особый тип музицирования. В классический инстру­ментальный ансамбль гамелана входят разные гонги, гон­товые установки, металлофоны, барабаны, а также флейты, струнные щипковые инструменты (ребаб, цитра) и голос. Руководит гамеланом обычно исполнитель на барабане. Сложная структура композиций гамелана основана на цик­личности. [↑](#footnote-ref-97)
98. «Духовными отцами» Suede были Моррисси и Дэвид Боуи. [↑](#footnote-ref-98)
99. Петула Кларк (р. 1932) — певица из Великобритании. Англичане с большим уважением относятся к ее творчеству: в годы Второй мировой войны, будучи еще ребенком, она более 500 раз выступала с концертами для английских войск, расквартированных в Европе. Ее карьера была очень удачной. Навсегда ушла из шоу-бизнеса в 1977 г. Из­вестны ее хиты «The Little Shoemaker» и версия композиции «Downtown» (премия «Грэмми»). [↑](#footnote-ref-99)
100. Несмотря на недовольство критики, одноименный альбом группы имел феноменальный успех. В него вошли две самые загадочные композиции Beatles: ((Strawberry Fields Forever» и «I Am The Walrus» Джона Леннона. [↑](#footnote-ref-100)
101. Фильм о поп-фестивале в городе Монтерей (в 135 км к югу от Сан-Франциско на берегу залива Монтерей), состо­явшемся в 1967 г. [↑](#footnote-ref-101)
102. Обвиненные в пропаганде насилия, Rolling Stones на шесть лет изъяли песню «Сочувствие дьяволу» из своего репертуара, хотя юноша по имени Мередит Хантер был убит во время исполнения другой песни. [↑](#footnote-ref-102)
103. Мартин Скорцезе (р. 1942) — американский режиссер, сценарист и продюсер. Его фильмы глубоко психологичны и часто обращаются к темам вины, греха, искупления. Им сняты фильмы «Водитель такси» (1976), «Последнее иску­шение Христа» (1988), «Мыс Страха» (1991), «Возраст неви­новности» (1992). [↑](#footnote-ref-103)
104. Настоящее имя этого певца и композитора Трейси Марроу. [↑](#footnote-ref-104)
105. Митлоуф (англ. meat loaf — кусок мяса) — прозвище американского певца, актера и композитора, настоящее имя которого Марвин Ли Эдей. [↑](#footnote-ref-105)
106. Пинбол — настольная игра, в которой игрок, вытал­кивая с помощью поршня шарик, пытается попасть им в лузы, расположенные на игольчатой поверхности. [↑](#footnote-ref-106)