

Лев Ганкин

100.1 FM  
СЕРЕБРЯНЫЙ ДОЖДЬ

ПОЛНАЯ ИСТОРИЯ

ХОЖДЕНИЕ

по ЗВУКАМ



Music Legends & Idols

Лев Ганкин

**Полная история.  
Хождение по звукам**

«Издательство АСТ»

2023

УДК 781.2  
ББК 85.313(3)

**Ганкин Л.**

Полная история. Хождение по звукам / Л. Ганкин —  
«Издательство АСТ», 2023 — (Music Legends & Idols)

ISBN 978-5-17-151500-3

Сборник историй о популярной музыке. Адриано Челентано, The Beatles, Magma, Big Star, Донна Саммер, Twenty One Pilots и Билли Айлиш – это лишь немногие из тех, кто стал вдохновением для автора – журналиста и критика Льва Ганкина. Эта книга – печатная версия радиопрограммы «Серебряного дождя», где героями выпусков становятся как суперзвезды, так и несправедливо недооцененные артисты. Целью исследования является знакомство читателей с максимальным количеством ярких и талантливых исполнителей и их творчеством. Прочтя эту книгу, вы увидите человеческую судьбу за каждым хитом и поймете, как именно развивалась поп-музыка за последние почти 100 лет и как она вписалась в социальный и культурный контекст эпохи. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 781.2  
ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-17-151500-3

© Ганкин Л., 2023  
© Издательство АСТ, 2023

# Содержание

Предисловие	6
Глава 1	10
Глава 2	14
Глава 3	18
Глава 4	22
Глава 5	27
Глава 6	31
Глава 7	36
Конец ознакомительного фрагмента.	41

# Лев Ганкин

## Полная история. Хождение по звукам

*Моей жене Насте, без которой не было бы ни этой книги, ни всего  
остального*

© Лев Ганкин, текст, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2023

© 1998 by Marilyn Manson and Neil Strauss

© 1998 by HarperCollins

© ООО «Издательство АСТ», 2023

## Предисловие

4 сентября 2014 года я пришел в студию радиостанции «Серебряный дождь», сел к микрофону и сказал:

«Здравствуйте. Это “Хождение по звукам” – программа, в которой я, Лев Ганкин, собираюсь еженедельно знакомить вас с интересной музыкой, которая редко звучит в радиоэфире, но при этом всячески этого заслуживает. Можно сказать, что это отчаянная попытка хотя бы на часок восстановить историческую справедливость и предоставить эфирное время музыкантам, которые, прямо скажем, никогда не были избалованы масштабными ротациями. Иногда программа будет посвящена конкретным группам, о которых хочется рассказать побольше, иногда – целым музыкальным стилям, несправедливо обойденным вниманием; может быть, по ходу мы с вами нащупаем и еще какие-то интересные форматы. Но в целом, хотелось бы рано или поздно начертить истинную историю популярной музыки последних пятидесяти лет и вспомнить кучу замечательных талантливых людей, которые двигали и двигают ее вперед. Ну а раз так, то начинаем с группы, которая вот как раз по степени и по силе этого движения вперед имеет себе очень мало равных».

После чего огонек «идет запись» над входом в студию погас, а из колонок полилась песня «Vitamin C» немецкой группы Can (см. главу 24).

Прошли годы, и 26 июля 2020-го я обнаружил себя в той же самой студии записывающим другую программу, о британской группе Stereolab (см. главу 54). «Спасибо всем за внимание! – произнес я в микрофон перед тем, как встать, выйти и закрыть за собой дверь. – Шесть сезонов „Хождения по звукам” позади; классно, что мы были друг у друга. Меня зовут Лев Ганкин, счастливого всем августа – и не только». Это финальное «и не только» было намеком: в следующий раз мы встретимся в эфире нескоро. Я уже знал, что записываю последний выпуск проекта – и, конечно, не удержался от исторической рифмы: Stereolab – одни из самых талантливых последователей Can. Музыканты другого поколения, другого происхождения, другой прописки, они оттолкнулись от звуковых, методических и образных находок предшественников и соорудили на этом фундаменте нечто новое, яркое и неповторимое.

Что-то подобное, как мне тогда нескромно подумалось, можно сказать и о «Хождении по звукам», программе, только что завершившей свое кругосветное музыкальное путешествие длиной в без малого шесть лет. Разумеется, это не единственный проект такого типа в истории российского FM-радио – мало ли мы слышали музыкальных радиопередач? Но в нем, как представляется, была и некая особина. Так, в «Хождении» всегда звучали принципиально разные песни – ни один выпуск не должен был ни в коем случае напоминать предыдущий. Если сегодня на повестке дня – классический рок или фолк, то завтра будем говорить о хип-хопе и электронике; если вчерашние герои целились в хит-парады, то завтрашних будем выкапывать из глубочайшего андеграунда. Да, порой – изредка! – приходилось идти на компромиссы с форматом радиостанции, но он и сам по себе, к счастью, в период моей работы на «Серебряном дожде» был довольно гибким, и я то и дело старался еще дополнительно его растягивать, деформировать, всеми правдами и неправдами «раскачивать лодку»: см., например, главу 28, посвященную французской группе Magma.

А еще важнейшей составляющей «Хождения по звукам» для меня была интерпретация той музыки, которая попадала в эфир. Мало было просто найти и включить хорошую песню – в идеале про каждую требовалось пораскинуть мозгами и объяснить, почему она звучит так, а не иначе, что в ней особенного, какое место она занимает в авторской дискографии и в истории поп-музыки в целом. Я так и говорил в эфире, не таясь: «„Хождение по звукам” – это программа для тех, кто любит слушать музыку и думать о ней». Вероятно, именно это свойство программы позволило эфирам с «Серебряного дождя» почти безболезненно переехать в про-

странство научно-популярной литературы: первые 45 глав по мотивам выпусков «Хождения по звукам» были опубликованы в 2019 году, еще 33 последовали за ними в 2021-м, а сейчас все 78 выходят под одной обложкой. Все это – несмотря на то, что программы уже давно не существует; созданные для нее материалы, очевидно, давно зажили какой-то своей жизнью, за пределами еженедельного эфирного конвейера.

Что же мы надумали в «Хождении» за шесть лет в эфире? И удалось ли, как было дерзко заявлено в самом первом выпуске, написать «истинную историю популярной музыки»?

Как ни странно, ответ скорее отрицательный. Потому что есть ощущение, что никакой «истинной истории» просто не существует (и не верьте тем, кто будет утверждать обратное). Погружаясь глубже в мир поп-музыки, начинаешь понимать, что она всячески бежит какой-либо кодификации: ее невозможно поместить в аккуратный стеллаж с выдвижными библиотечными ящичками. Ты ее ловишь, классифицируешь, прицепляешь к ней бирочку, кольцуешь ее, как работник орнитологической станции – а она вырывается, виляет хвостом и улетает: поминай как звали!

Но самое главное – она продолжает развиваться, меняться и эволюционировать. Расставить все по полочкам возможно лишь тогда, когда имеешь дело с завершенным процессом, с объектом или явлением, история которого объективно и бесспорно подошла к концу – неслучайно студенты-медики во все времена учились ремеслу на мертвяхах в анатомическом театре. Но популярную музыку не загонишь в это душное местечко: ни целиком, ни даже по частям. Эта книга начинается с рассказа об артисте, который стал первым победителем чарта «Billboard» во время Второй мировой войны, – а заканчивается историей девушки, которая оказалась первой артисткой на вершине того же хит-парада, рожденной в XXI веке; ее главные достижения наверняка еще впереди.

Так что мы, слушатели, почитатели и исследователи популярной музыки, заведомо имеем дело с движущимися объектами, причем движущимися зачастую по весьма непредсказуемым траекториям. А значит, претендовать на какие-то «ультимативные» высказывания в этой сфере было бы по меньшей мере наивно. Многие артисты, о которых говорится на страницах этого тома, сочинили и выпустили яркую новую музыку уже после того, как посвященная им программа вышла в эфир, а кое-кому даже удалось по-настоящему перевернуть карьеру – например, Лане дель Рей. Я пишу это предисловие в ноябре 2022 года, прослушав за последние 11 месяцев новые релизы Стромая и Arctic Monkeys, Burial и Мицки Мияваки, М.И.А. и Дрейка, Бьорк и The Smashing Pumpkins, даже вышеупомянутой группы Magma, история которой давно перевалила за полвека! С учетом этого можно было бы, наверное, спешно вносить в рукопись правки: с высунутым языком досочинять целые абзацы и редактировать выводы. Вот только за это время все бы опять изменилось: на колу мочало – начинай сначала. А значит, пусть эти тексты лучше останутся в первоизданном виде: в конце концов, история популярной музыки – это не только перечень синглов, альбомов и гастрольных туров, но и в значительной степени история рецепции тех или иных артистов и тех или иных записей (именно рецепция и делает эту музыку популярной – в самом буквальном смысле слова). Перелистывая страницы «Хождения по звукам», я вспоминаю не только сотни хороших песен, но и те чувства, которые они вызывали у меня в описываемый исторический период: с сентября 2014 по июль 2020 года. Думаю, что у многих из нас взаимодействие с поп-музыкой устроено именно так.

И все же, помимо лирики, – что такое книга «Хождение по звукам» и как ее читать?

Проще, наверное, пойти от противного и сказать, чем этот том ни в коем случае не является. Как и было сказано, это не исчерпывающая история поп-музыки – в ней отсутствуют многие ключевые имена, а ряд важнейших событий упомянут пунктиром, впроброс. Это и не путеводитель – поскольку отбор сюжетов для книги осуществлялся не на основании важности тех или иных героев для развития сцены, а исключительно исходя из фактической и концептуальной насыщенности соответствующего выпуска программы. Не говоря о том, что в

путеводителе, разумеется, важна абсолютная точность данных, тогда как радиоэфир – это всегда спонтанный обмен информацией, и оттого в мои рассказы, конечно, могут закрадываться неточности и ошибки (которые кажутся мне вполне допустимыми до тех пор, пока они не дискредитируют героев рассказа). Наконец, это никоим образом и не музыковедческий труд – хотя при необходимости, когда этого требует драматургия текста, я стараюсь подключать и научный терминологический аппарат.

Пожалуй, жанр «Хождения по звукам» можно определить как «рассказы о музыке и музыкантах». Однако же, речь не только и не столько о биографических сведениях – хотя во все без исключения главы мне хотелось включить в том числе и несколько малоизвестных фактов. Важнее другое: через историю людей раскрывается история времени и пространства, становится понятна система координат, в которой существовала та или иная музыка. Вот выдающуюся певицу и пианистку Нину Симон не берут в престижный музыкальный колледж, а параллельно происходят столкновения на расовой почве – и через несколько лет появляется сокрушительный протестный шедевр «Mississippi Goddam». Вот послевоенная Германия, охваченная растерянностью и стыдом – и на этом фоне возникает краутрок Сап и ранних Kraftwerk. Вот человек высаживается на Луну, и реакцией на это становится космический фанк Джорджа Клинтона. Вот интернет упрощает обмен музыкальными файлами, и это по-своему используют Моби и Arctic Monkeys. Вот, наконец, поп-культура оказывается околдована собственным прошлым, и вокруг этого выстраивают свои музыкальные миры Лана дель Рей или проект Tame Impala.

Все лучшие альбомы в поп-музыке способны рассказать больше одной истории, и мне хотелось, чтобы то же самое можно было сказать и об этой книге. Материал в ней дан в условно хронологическом порядке: от 1940-х и 1950-х до наших дней. Кроме группы The Beatles, которой в «Хождении по звукам» в свое время был посвящен целый месячный спецпроект, со всеми остальными героями я неизменно выдерживал принцип «один артист (группа, направление, музыкальная сцена) – одна глава». Каждой главе книги предшествует плейлист – это, собственно, те самые песни, которые и звучали, целиком или отрывками, в соответствующем выпуске «Хождения по звукам» на «Серебряном дожде». Почти весь текст – реальное содержание радиоэфиров: за редкими исключениями, для публикации я подверг его лишь самой поверхностной редактуре – вычеркнув некоторые сугубо разговорные фрагменты, а также стандартные фразы типа «здравствуйте», «до свидания» и «только что прозвучала песня такая-то».

Главная же мысль, которую, смею надеяться, доносит эта книга, связана с отменой иерархий: стилистических, географических и прочих. Записи из Эфиопии или Индонезии ничуть не менее интересны и существенны, чем из Англии или США. Живая музыка не хуже и не лучше электронной. Рок ничем не превосходит хип-хоп (но ничем и не уступает ему). А в простецкой песне из хит-парада может обнаружиться не меньше смыслов, чем в трудном для восприятия авангардистском сочинении. Иерархии противны самой природе поп-музыки – демократичной, инклюзивной, объединяющей, а не серггрегирующей слушателей, – поэтому на страницах (и в эфире) «Хождения по звукам» им места не находится.

Иное дело – личные симпатии и антипатии: хоть я и старался при подготовке к любому выпуску программы вовсе их не учитывать, это, разумеется, оказывалось невозможным. Все равно эфир об артисте, который мне по-настоящему интересен или чем-то близок, всегда получался более вдохновенным, чем рассказ о музыканте, с которым меня вообще ничто не связывает. А коль скоро в книгу попали только самые удачные выпуски по моей собственной оценке, она неминуемо дает прежде всего срез моих персональных предпочтений. Поэтому, кстати, здесь нет ни одного текста о российских музыкантах: что скрывать – с родным языком в популярной музыке у меня сложились не самые простые отношения.

Но в конечном счете, для читателей у меня лишь один совет, а точнее, настоятельная просьба. Знакомясь с той или иной главой, пожалуйста, включайте себе фоном в наушниках или колонках музыку исполнителя, о котором идет речь. Только так получится создать тот синергетический стереоэффект, который, наверное, и позволил программе «Хождение по звукам» просуществовать в эфире долгие шесть лет.

А что касается исторических рифм, то, как выяснилось в процессе работы над книгой, арка от Can к Stereolab – не единственная в ее архитектуре. Размышляя, нужен ли этой книге алфавитный указатель, я столкнулся с неожиданной трудностью: оказывается, в «Хождении по звукам» было сразу два Дрейка! Один, Ник Дрейк, – печальный британский фолк-трубадур из 1960-х, автор пронзительных, поэтичных песен под гитару; другой, просто Дрейк (или Drake), – звезда заокеанского хип-хопа и R&B XXI века, мастер вирусных видео и покоритель соцсетей.

Мне нравится думать о том, что путь, пройденный популярной музыкой (а значит, и программой «Хождение по звукам» за время ее существования), это путь от Дрейка до Дрейка. Давайте пройдем его еще разок.

## Глава 1

### Стой прямо и говори начистоту

### Нэт «Кинг» Коул

#### ТРЕК-ЛИСТ:

- 1). UNFORGETTABLE
- 2). NATURE BOY
- 3). STRAIGHTEN UP AND FLY RIGHT
- 4). THE CHRISTMAS SONG
- 5). SWEET LORRAINE
- 6). I'M LOST
- 7). STARDUST
- 8). CARAVAN
- 9). SEND FOR ME

Бывают песни, на сто процентов отыгрывающие свое название, и «Unforgettable» Нэта «Кинга» Коула именно из таких: многие другие записи артиста сейчас известны и любимы лишь завзятыми фанатами, но этот трек по сей день присутствует в поп-репертуаре, не в последнюю очередь потому, что в 1991 году ему дала вторую жизнь кавер-версия в исполнении дочери Коула, Натали, выигравшая премию «Грэмми». Впрочем, непонятно даже, можно ли назвать это кавер-версией – речь шла об одном из первых в истории шоу-бизнеса дуэтов между живым, действующим исполнителем и покойным классиком: Натали пела свою партию поверх отцовского оригинала. С тех пор такое случалось не раз, в том числе, например, и с Майклом Джексонем – не говоря о том, что многие великие музыкальные покойники в наши дни преспокойно ездят в своеобразные посмертные голографические туры: на сцене движутся и открывают рот их голограммы. Но на тот момент технология была в новинку, и конечно, именно это во многом и обусловило грандиозный успех новой версии песни.

По иронии судьбы, будучи изданной впервые в 1952 году, композиция «Unforgettable» заняла всего лишь двенадцатое место в хит-параде, что по меркам Нэта «Кинга» Коула было неудачей – он привык, что по его треки фигурировали если и не на самой верхней строчке чарта, хотя и такое часто бывало, то уж как минимум в первой десятке. Но история расставила все по местам, и сейчас «Unforgettable» – это вечнозеленая классика, которую кто только не исполнял – вплоть до киноактера Джеки Чана или, например, певицы Си, чья версия звучит в мультфильме «В поисках Дори».

Некоторые другие треки Коула тоже сходным образом знамениты в кавер-версиях и, можно сказать, давно живут своей собственной жизнью: так, «Nature Boy» вспоминается прежде всего в исполнении Дэвида Боуи и группы «Massive Attack» из фильма База Лурмана «Мулен Руж». Именно здесь, Впрочем, определенно требуется рассказать и историю создания оригинальной композиции – дело в том, что автором песни был совершенно удивительный человек по имени Эден Абез, поэт-битник и своего рода протохиппи, предпочитавший вместе с семьей жить где придется, иногда прямо на улице, странствовать, познавать мир и практиковать восточные мистические обряды. Чаще всего Абеза можно было встретить на улицах Лос-Анджелеса читающим для всех желающих, например, лекцию о китайской философии; на жизнь ему хватало что-то типа пары-тройки долларов в неделю.

Так вот, когда песня «Nature Boy», во многом описывающая самого Абеза – а еще явно навевающая ассоциации, например, с «Маленьким принцем» Сент-Экзюпери, – попала к Нэту «Кингу» Коулу, тот сразу загорелся идеей сделать ее запись. Но возникла проблема: Эдена Абеза никто нигде не мог найти, чтобы выкупить у него права! В итоге снарядили целые поис-

ковые отряды и наконец обнаружили автора – где бы вы думали? – мирно спящим под буквой «L» в знаменитой надписи Hollywood, выложенной из огромных литер на одном из холмов Лос-Анджелеса. И лишь после этого наконец удалось обо всем договориться и записать композицию, которая стала одним из стандартов Нэта «Кинга» Коула – ну а если вас заинтересовала фигура Эдена Абеца, то настоятельно рекомендую послушать его единственную сольную пластинку «Eden's Island» с подзаголовком «Музыка зачарованного острова»: позже ее будет называть своей любимой записью Брайан Уилсон из группы The Beach Boys.

Что же до первого суперуспешного сингла Нэта «Кинга» Коула, то им, по всей видимости, стала композиция «Straighten Up and Fly Right», которую автор – а это, кстати, самый настоящий коуловский оригинал, композиция его собственного сочинения – написал по мотивам одной из проповедей его отца-священника. Священником тот стал после долгих и славных трудовых будней в лавке мясника; вообще Коул вырос в глубокой бедности, и рассказывают даже, что в раннем детстве у него с матерью состоялся показательный диалог.

– Мама, мы бедные? – спросил Нэт.

– Да, сынок.

– Очень бедные?

– Очень.

– Когда-нибудь мое имя станет известным всем, и мы больше не будем бедными! – серьезно заявил юный музыкант и, как позже стало понятно, будто в воду глядел.

Так или иначе, когда ему было четыре года, отец Нэта «Кинга» Коула наконец смог получить должность священника в Чикаго, куда и перевез семью. Впоследствии певец утверждал, что, по крайней мере, в одном очень отцу обязан: работая проповедником, тот научился блестяще говорить, натренировал свою дикцию и произношение и очень ревностно следил за тем, чтобы и у его детей с этим тоже было все в порядке. Ну и понятно, что для певца это тоже очень важная деталь – кто станет тебя слушать, если ты шепелявишь, картавишь или проглатываешь половину букв? (На самом деле сейчас много кто станет, а требование идеального произношения неровен час сочтут примером эйблизма – но в 1940-е дела еще обстояли по-другому.) Нэт «Кинг» Коул стал мастером артикуляции – и свой успех как певца во многом объяснял именно этим. А успех этот в годы, последовавшие за изданием трека «Straighten Up and Fly», оказался столь грандиозен, что штаб-квартиру лейбла Capitol в Лос-Анджелесе, знаменитое многоэтажное здание цилиндрической формы, в которое поступали все доходы от продажи записей Коула, стали неофициально называть «Дом, который построил Нэт» – понятное дело, по аналогии со знаменитым английским стишком «Дом, который построил Джек».

Следующая важная веха в истории Нэта «Кинга» Коула как поп-звезды – «Christmas Song» 1946-го, рождественский стандарт авторства Мела Торме, который в США сейчас обычно называют по первой строчке: «chestnuts roasting on an open fire», «каштаны жарятся на открытом огне». Он стал одной из первых композиций в коуловском репертуаре, исполненных под аккомпанемент струнной группы. Среди треков, упомянутых выше, «Unforgettable» и «Nature Boy» тоже снабжены оркестровой аранжировкой, а вот «Straighten Up and Fly Right» поется в сопровождении камерного инструментального трио: сам Коул за фортепиано плюс гитарист и контрабасист. И именно тут проходит одна из линий размежевания для поклонников артиста: оркестровки означали окончательное превращение Нэта из джазмена в поп-певца. Собственно, в этом качестве он мало чем отличался, например, от Фрэнка Синатры – разве что цветом кожи, – и кстати говоря, Синатра говорил, что, когда возвращается домой усталый после собственного выступления, всегда, чтобы отдохнуть, ставит послушать пластинку Нэта «Кинга» Коула.

Ключевым знакомством для Коула на этом этапе карьеры стал аранжировщик Нельсон Риддл – именно его роскошные струнные звучат на большинстве классических записей певца в духе такой салонной до-рок-н-рольной поп-музыки. Начиная с 1950-х годов Коул даже на

собственных концертах уже в основном не сидел за роялем, а фронтменствовал – стоял у микрофона на авансцене и пел в сопровождении инструментальной группы. Тогда же, кстати, его стали почти везде и всегда предъявлять как соло-артиста, тогда как раньше на афишах чаще писали Nat King Cole Trio или Nat King Cole and His Trio. И пластинки тоже издавались именно под этой вывеской – в том числе исторический диск «Capitol Presents The King Cole Trio» 1944 года. Именно ему суждено было стать самым первым победителем хит-парада «Billboard» 24 марта 1945-го – верхнюю строчку пластинка удерживала на протяжении двенадцати недель.

Таким образом, можно утверждать, что Нэт «Кинг» Коул – один из буквально считанных артистов, которым удалось стать своим и в джазовой тусовке, и среди поп-исполнителей. На раннем этапе он, виртуозный джазовый пианист, был среди тех, чье творчество маркировало переход от биг-бэнда эпохи свинга к небольшим джазовым составам 1940-х и 1950-х, из которых позже выйдет стиль бибоп. Хоть он и не учился играть на фортепиано нигде, кроме как дома под чутким руководством родной матери, а все же годы исполнения, например, рахманиновских прелюдий не прошли даром – Коула выделяли за экономную, аккуратную, точную и в то же время яркую игру; как пианиста его называли своим предшественником и источником вдохновения, например, Оскар Питерсон или Ахмад Джамал.

В середине 1940-х, однако, случился исторический эпизод, который, как это с историческими эпизодами часто бывает, сразу не был осознан в этом качестве – но потом стало ясно, что он перевернул жизнь Нэта «Кинга» Коула: на одном из его выступлений (а Коул был стахановцем, чуть ли не каждый вечер играя за два с половиной доллара в калифорнийских барах, ресторанах и салунах) крепко выпивший хозяин заведения стал кричать, чтобы пианист открыл рот и спел стандарт «Sweet Lorraine». Ну, знаете, как у нас бывает – «Мурку давай!», какой тапер не оказывался в такой ситуации? Даже у меня бывало, когда я зарабатывал копеечку в 15 лет, играя на фортепиано в одном из московских кафе. Нэту пришлось повиноваться, и с тех пор он стал осознавать себя в том числе как вокалист, а не только как пианист и бэндлидер.

А дальше случилось то, что должно было случиться: начиная с 1950-х джаз перестал быть массовой мейнстримной музыкой (собственно, окончание эры свинга как раз с этим совпало). Коул же, напротив, чувствовал себя на пороге всеамериканской, если не всемирной славы – и потому мигрировал в поп-пространство, потеряв часть своей прежней аудитории, но приобретя великое множество новых поклонников. Которые порой даже закрывали глаза на его расовую принадлежность – хотя шоу-бизнес в то время был еще глубоко сегрегированным, и даже в чартах «Billboard», за что журналу сейчас очень неловко, был отдельный список для поп-исполнителей и отдельный для стилей вроде R&B, которые без обиняков назывались «race music», то есть «расовая музыка».

Коул, конечно, тоже сталкивался с расизмом – он стал, например, первым чернокожим ведущим регулярного шоу на американском телевидении, однако сам же прикрыл лавочку, когда стало понятно, что генерального спонсора под эту историю подписать не удастся: бизнес с большой опаской относился к поддержке подобных начинаний в исполнении афроамериканцев. Когда Нэт, заработав денег своими записями, поселился в престижном районе Лос-Анджелеса, на лужайке перед его домом вскоре установили знак ку-клукс-клана, а в брошенной поблизости записке говорилось: «В этой местности ты нежелательная личность». А на одном из концертов в Алабаме его атаковали прямо на сцене и попытались похитить – тоже на основании расовых предрассудков. К счастью, вовремя вмешалась охрана; так или иначе, в этот штат Коул больше не приезжал до самой своей смерти. Но тем не менее сила музыки Нэта «Кинга» Коула была такова, что перед ней было нелегко устоять – и не случайно поп-культура использует его записи до сих пор. Например, баллада «Stardust» в 1993 году звучала в ключевой романтической сцене фильма «Неспящие в Сиэтле».

А что же джаз? В самом деле, оркестровые баллады Коула, принесшие ему массовую популярность, ушли от джаза очень далеко – разве что во фразировке, а также в так называ-

емой агогике, то есть способности петь не четко в долю, а то чуть опаздывая, то, наоборот, слегка опережая аккомпанемент, чувствовался джазовый бэкграунд певца. Однако с джазом он вовсе не расстался – и даже в 1957 году, то есть очень поздно, спустя почти пятнадцать лет после первых поп-хитов, продолжал периодически записывать джазовые пластинки, например, очень яркий и сильный диск без всяких сентиментальных струнных, а в старом добром формате Nat King Cole Trio с несколькими дополнительными музыкантами на скрипке, трубе и тромбоне, который назывался «After Midnight». На этой пластинке есть в числе прочего очень яркое прочтение знаменитого джазового стандарта «Caravan».

Впрочем, в конце 1950-х, с появлением рок-н-ролла и его утверждением в качестве магистрального стиля поп-музыки, популярность Нэта «Кинга» Коула потихоньку пошла на спад – он по-прежнему регулярно выпускал яркие песни и целые альбомы, но конкуренция со стороны борзых молодых исполнителей с электрическими гитарами оказалась слишком сильной. Кроме того, начинали сказываться вредные привычки – на протяжении многих лет певец курил по три пачки сигарет в день, полагая в числе прочего, что за счет этого ему удастся поддерживать в неизменном состоянии свой характерный низкий голос, который так нравился публике. Увы, курение привело к раку легких, от которого Нэт «Кинг» Коул и умер в возрасте всего 46 лет зимой 1965 года. Буквально за несколько дней до этого он успел выпустить свой последний альбом с говорящим названием «L-O-V-E» – все-таки о любви Коул всегда пел убедительнее всего. Посмертно музыканта ввели в зал музыкальной славы штата Алабама – того самого, где его поколотили и чуть не похитили парой десятилетий ранее, – а в 1990-м он получил «Грэмми» за выдающийся вклад в мировую музыку. Сейчас прозвище «King», король, фактически слившееся с именем артиста, уже ни у кого не вызывает никаких сомнений и возражений – это, безусловно, выдающийся исполнитель середины XX века. Ну а что до рок-н-ролла, то хоть Нэта, конечно, и нельзя назвать рок-н-ролльщиком, но вокруг да около этого жанра он тоже хаживал – например, в 1957-м у музыканта вышла композиция «Send For Me», не затерявшаяся бы в репертуаре любого из популярных артистов следующего поколения.

## Глава 2

### Штормовой ветер

### Нина Симон

#### **ТРЕК-ЛИСТ:**

- 1). FEELING GOOD**
- 2). I PUT A SPELL ON YOU**
- 3). LOVE ME OR LEAVE ME**
- 4). MY BABY JUST CARES FOR ME**
- 5). SINNERMAN**
- 6). MISSISSIPPI GODDAM**
- 7). FOUR WOMEN**
- 8). DON'T LET ME BE MISUNDERSTOOD**
- 9). NE ME QUITTE PAS**

Нина Симон – из тех редких артистов, которые принадлежат не одной конкретной эпохе, а истории музыки в целом. Ее творчество актуально до сих пор, чему, к слову, постоянно находятся все новые подтверждения: то в Голливуде начнут снимать фильм о ее жизни, то сериал, то ее музыка вдруг зазвучит в других фильмах и сериалах, например, в «Шерлоке» или «Виниле». Хотя вообще-то обосновывать значение Симон с помощью образцов современной кино- и телевизионной индустрии как-то даже неловко: всем этим фильмам и сериалам еще предстоит доказать свою соразмерность музыке, которая в них звучит. Но один аргумент эти примеры все же позволяют доказать, и заключается он в том, что, когда имеешь дело с талантом такого масштаба, совершенно неважно, какое там, согласно известной поэтической цитате, тысячелетие на дворе. Пушкин же не устарел – или Бах, с которым у Симон, кстати, многое связано (о чем будет сказано ниже). Вот и тут точно такая же история.

Притом что, вообще говоря, Нина Симон, как и подобало артистке ее поколения, пела вовсе не только песни собственного сочинения: процентов, наверное, восемьдесят ее репертуара составляли композиции стороннего авторства. Скажем, «Feeling Good» именно в ее версии стала стандартом – после этого кто только ее не пел и не играл на свой лад: от фри-джазового гения Джона Колтрейна до Джорджа Майкла или группы Muse. Авторами же композиции в действительности были Лесли Брикасс и Энтони Ньюли, а сочинялась она для мюзикла с красивым названием «Рев грима, запах толпы», который – мюзикл – сейчас знают, наверное, только те, кто предметно интересуется эстетикой Бродвея. В истории – сейчас это уже можно утверждать наверняка – осталось не оригинальное исполнение Гилберта Прайса на бродвейских подмостках, а именно вариант, записанный Симон, обладавшей удивительной способностью как бы присваивать себе чужой музыкальный материал. В этом отношении она, очевидно, предвосхитила многих других темнокожих суперзвезд: например, ту же Арету Франклин.

Со знаменитой «I Put a Spell on You», конечно, немного иная ситуация – тут и оригинал Скримин Джея Хокинса неизмеримо крут, но Нину Симон это не останавливает, и она записывает свою версию, которая на фоне первоисточника как минимум не меркнет. И здесь пора рассказать, что, как это ни удивительно, Симон вообще-то даже и не помышляла становиться певицей! Музыкально-то она была одарена с самого детства, играя на фортепиано с трех лет, а в десять выступив с первым, можно сказать, сольным концертом в библиотеке родного города Трион, штат Северная Каролина, где теперь ей установлен памятник. Но пение вовсе не было для нее приоритетом – Нина видела себя концертирующей академической пианисткой и даже мечтала стать первой афроамериканкой, которой удастся выступить с концертом фортепианной музыки в Карнеги-Холле.

Здесь внезапно вспоминается группа Sparks и их ироничный шедевр «How Do I Get to Carnegie Hall»: «Как мне попасть в Карнеги-Холл? – спрашивает фронтмен ансамбля Рассел Маэл и сам себе отвечает с гипертрофированной строгостью: – Занимайся, занимайся, занимайся!» Симон – еще фигурировавшая тогда под своим настоящим именем Юнис Кэтрин Уэймон – именно так и поступала: по семь часов в день без праздников и выходных играла на фортепиано Баха, Листа, Брамса, в общем, широкий академический репертуар. Потом, в семнадцать лет, она немножко поучилась в знаменитой Джульярдской школе музыки, а дальше, оказавшись в Филадельфии, брала уроки у пианиста Владимира Соколова, потомка русских эмигрантов, – и только после этого наконец набралась смелости и подала заявку в престижный Кертисовский музыкальный институт. Но тут ее ждало разочарование: приемной комиссии не показалось, что как академический музыкант Нина представляет собой что-либо особенное, и, несмотря на заступничество Соколова, 7 апреля 1951 года ее заявка на поступление была отклонена.

Для пианистки это стало огромным ударом и во многом предопределило дальнейшее развитие ее карьеры: можно даже сказать, что этому, возможно, несправедливому решению мы с вами обязаны тем, что у нас есть вот такая Нина Симон – а не какая-нибудь другая. Потому что, во-первых, сама будущая певица до самой своей смерти пребывала в полной уверенности, что отфутболили ее по расовым соображениям – и корни ее музыкально-политического активизма, о котором, опять-таки, будет сказано ниже, следует искать именно в этом событии. А во-вторых, она задумалась о том, как же теперь ей творчески себя проявить, – и вот тут-то и начинается все самое интересное.

В 1958-м вышел «Little Girl Blue», дебютный альбом артистки, опубликованный под псевдонимом – Нине не хотелось, чтобы ее родители узнали о том, что несостоявшаяся академическая пианистка пробует свои силы в низкопробном шоу-бизнесе (сам псевдоним был составлен из фамилии киноактрисы Симоны Синьоре и нежного «нинья» – так девушку называл ее тогдашний бойфренд). Росла артистка в чрезвычайно консервативной среде: популярная музыка вроде той, что звучит в барах и ресторанах, в ее семье считалась чуть ли не дьявольщиной. Но сама Симон потихоньку мигрировала с классической концертной сцены именно в это пространство. Ключевым фактором стал подслушанный ею как-то раз диалог двух коллег по музыкальному училищу, один из которых признавался, что по выходным поигрывает в баре на фоне и имеет гарантированные 90 долларов в неделю. Сумма звучала заманчиво, и летом 1954-го, набравшись храбрости, Нина заявила в один из баров в Атлантик-Сити предложить свои услуги; на вопрос, не хочет ли она чего-нибудь выпить, она под хохот собравшихся ответила: «Да, пожалуйста, кружку молока».

В первый вечер она просто импровизировала за фортепиано, после чего хозяин бара сказал – в принципе звучит неплохо, но с завтрашнего дня надо еще и петь, а то потеряешь место. И именно с этого началось ее превращение в поющую пианистку и одного из самых удивительных артистов эпохи. При этом понятно, что петь ей приходилось в основном как раз хиты из мюзиклов, джазовые стандарты, песни из кинофильмов и прочий узнаваемый материал. Но делать это нота в ноту было неинтересно, и Симон стала обходиться с оригиналами по-своему: например, внутрь «Love Me or Leave Me», стандарта 1920-х, который исполняли, как водится, все кому не лень, от Бинга Кросби до Билли Холидей, она вмонтировала... фугу! Развернутую полифоническую фугу собственного сочинения, вдохновленную музыкой Иоганна Себастьяна Баха – большой привет Кертисовскому институту. Я определенно недостаточно компетентен для того, чтобы оценивать эту фугу с точки зрения академической композиции, но согласитесь, это как минимум свежо и нешаблонно: вокально-джазовый хит с фугой в середине.

Иное решение характерно для одной из самых гениальных работ Нины Симон – десятиминутной мантры «Sinnerman» с длинными инструментальными импровизациями и повторяющимися куплетами, словами и даже отдельными слогами, которые в этой редакции начинают

напоминать всамделишные шаманские заклинания. Первоисточник «Sinnerman» – афроамериканский спиричуэл, и кажется, что в прочтении темнокожей певицы и пианистки вот это духовное, религиозное напряжение композиции оказывается передано самым невероятным образом; рискованно сказать, что из этого трека в значительной степени вырос, например, Ник Кейв времен «The Mercy Seat».

Чем дальше, тем громче в творчестве Симон звучала именно «расовая» тема – назовем ее так за неимением лучшего слова. Обращение к спиричуэлам – лишь один из симптомов; в 1960-е певица выступала на протестных маршах, водила дружбу с полуподпольными активистами движения Black Power, а познакомившись с Мартином Лютером Кингом, с ходу сказала ему: «Вы за ненасильственное сопротивление, а я – за насильственное, так и знайте!» Важной вехой в процессе ее стремительной политизации стали трагические события 1963 года: убийство гражданского активиста Медгара Эванса в штате Миссисипи и террористический акт ку-клукс-клана в Алабаме, по итогам которого погибли четыре темнокожие девочки. На эти ужасы Симон откликнулась песней собственного сочинения, которая быстро стала одним из гимнов афроамериканского протеста в США, – «Mississippi Goddam».

Признаться, если у этого трека и существует студийная версия, то я ее не слышал. Зато канонические концертные исполнения – все как на подбор: именно живьем эта музыка работает лучше всего, именно в концертном варианте пассионарность высказывания Нины Симон ощущается особенно ярко. Разумеется, понравилась песня не всем: одна калифорнийская радиостанция вернула лейблу все экземпляры сингла расколотыми пополам. Ну и действительно, в пространстве популярной музыки на тот момент еще не было принято так прямо, без обиняков, в лоб высказываться на животрепещущие социально-политические темы – допустим, фолк-певцы могли себе такое позволить, но тех, в общем, до шоу-бизнеса особо не допускали, а тут, получается, популярный артист вдруг начинает дуть в ту же дуду – не дело!

Однако Нину Симон было не остановить – в конце концов, она еще в детстве как-то раз отказалась выступать после того, как выяснилось, что ее родителей посадят в задний ряд, а первые ряды зарезервированы для белых слушателей. И вслед за ней вскоре пошли и другие темнокожие артисты: Сэм Кук, например, а потом Отис Реддинг, а потом Арета Франклин, которая, кстати, перепевала ее расово неравнодушную композицию «To be Young, Gifted and Black», а потом и Марвин Гэй – в общем, черная музыка, да и вообще афроамериканская культура усилиями Нины проснулась и громко заявила о себе. Для самой же певицы вот эта обретенная ею политическая сознательность означала и еще кое-что: раскрытие собственного сочинительского таланта! Написание «Mississippi Goddam» у нее ушло, по разным свидетельствам, от двадцати минут до часа – и хотя Симон продолжала исполнять большое количество кавер-версий, оригинальный материал теперь занимал в ее творчестве далеко не последнее место.

Правда, суперхитами ее собственные песни, как правило, не становились – включая даже такие объективно выдающиеся произведения, как «Four Women», групповой портрет четверых афроамериканок в эпоху пострабства. Шоу-бизнес сопротивлялся как мог, и Нину всячески склоняли к тому, чтобы сбросить с себя наваждение и вновь сосредоточить свои таланты на, скажем так, безвредном, политически благонадежном материале. Но историческое значение что «Mississippi Goddam», что «Four Women», что других ее протестных авторских композиций очень и очень велико – и образ певицы без этих треков, конечно, будет неполным. Больше того, к середине 1960-х годов страсть ее вокальной подачи не осталась незамеченной героями нового поколения: рок-музыканты, как в США, так и в Англии, стали нередко исполнять ее песни, и, таким образом, имя Нины Симон оказалось хорошо знакомо и юной аудитории, чем мог похвастаться далеко не каждый джазовый или поп-артист старшего поколения – какого-нибудь Фрэнка Синатру рокеры, наоборот, считали своим антагонистом. Особенно в деле переигрывания треков Нины преуспел Алан Прайс, британский органист, хорошо извест-

ный по группе The Animals: из ее репертуара Прайс со товарищи позаимствовали и знаменитую «House of the Rising Sun», и не менее яркий хит «Don't Let Me Be Misunderstood».

В заголовке этого трека – будто отчаянная мольба певицы. Ее ведь действительно сплошь и рядом понимали неправильно – и родственники (мать Симон не брезговала пользоваться деньгами, которые Нина зарабатывала, но до самого конца считала ее занятия возмутительно небогоугодными), и мужа, с которыми ей всю жизнь не везло, и продюсеры, и боссы лейблов, безуспешно пытавшиеся приручить эту природную стихию, заставить ее играть по правилам. А понимали ее совсем другие люди – например, Дэвид Боуи, который познакомился с ней в 1974 году, а потом целый месяц созванивался с Ниной каждую ночь и разговаривал с ней о том, что такое творчество и талант. Или музыканты, признававшие ее огромное влияние на их собственные произведения, – причем характерно, что поп- и рок-музыкантов в этом списке едва ли не больше, чем джазменов: тут и Джон Леннон, и Питер Гэбриэл, и упоминавшийся выше Ник Кейв, и Вэн Моррисон, и Канье Уэст, семплировавший ее песни, и Майкл Джира, и даже Элтон Джон, назвавший в ее честь один из своих роялей.

Творческий пик Симон пришелся на 1960-е и к концу десятилетия, пожалуй, закончился – в 1970-е и дальше она была менее активна и менее удачлива, львиная доля ее лучших песен относится к раннему периоду. Но этого более чем достаточно, потому что в лучшие годы Нина Симон была уникальна и как певица с абсолютно специфическими голосом, манерой, тематикой песен, и как композитор и исполнитель – с неповторимой смесью джаза, соула, поп-музыки и классики, намекающей на многочисленные стилистические гибриды последующих лет. А одна из ее самых пронзительных песен – кавер на «Ne Me Quitte Pas» Жака Бреля, очередная конгениальная версия выдающегося оригинала, запись которой в данном случае осложнялась еще и тем, что Нина плохо знала язык, на котором ей предстояло петь. Но это, если позволите, сделало ее исполнение еще более щемлящим, чувственным и неотразимым.

## Глава 3

### Двадцать четыре тысячи поцелуев

#### Адриано Челентано

##### ТРЕК-ЛИСТ:

- 1). SOLI
- 2). PRIENCOLINENSINAINCIUSOL
- 3). JAILHOUSE ROCK
- 4). 24 000 BACI
- 5). AZZURRO
- 6). SVALUTATION
- 7). LA SITUAZIONE NON E BUONA
- 8). STAI LONTANA DA ME
- 9). IL TEMPO SE NE VA

Сразу двое рецензентов на сайте Rateyourmusic.com написали: из альбома «Soli» Адриано Челентано 1979 года вышла группа The Dears.

Что-что? Мелодичный современный канадский инди-рок, вдохновленный итальянской эстрадной музыкой? Быть такого не может – и да, конечно, это не самое обоснованное предположение: группа The Dears могла о Челентано никогда ничего не слышать. Но остроумия этой параллели не занимать – какое-то странное сходство, вероятно, и впрямь можно обнаружить. Так что дух летает где хочет – и никогда не понять заранее, где и когда отзовется твое слово, твоя мелодия, твой текст, твой бит.

Вообще-то из России итальянская эстрада – весь этот коллективный «фестиваль-сан-ремо» – кажется тем самым чудищем, которое обло, озорно, стозевно и лайит: царством показушных сантиментов, машиной по выдавливанию слез и улыбок (и их денежных эквивалентов) из самой невзыскательной публики. В самом деле, необъяснимая популярность самых дешевых, бесстыдно массовых образцов местной поп-музыки в СССР мешает объективно оценить сам феномен – между тем на страницах этой книги, автор которой, поверьте, максимально далек от творчества артиста Пупо или группы Ricchi e Poveri, эта тема еще всплывет: см., например, главу о Дасте Спрингфилд. Что же до видных представителей направления, то знаете, бывает так, что один-единственный артист оправдывает существование целого музыкального стиля. Скажем, захватывающий театрализованный балаган группы System of a Down – яркое доказательство того, что кое-что путное вопреки ожиданиям может выйти из коммерческого ню-метала.

Ну а вот итальянскую эстраду стоило придумать для того, чтобы мир узнал об Адриано Челентано.

Считается, что спектр действия эстрадной музыки с Апеннин предельно узок – сама Италия да примкнувший к ней СССР, – но на примере Челентано это утверждение с ходу опровергается: первый же его суперхит, «IL Ragazzo della via Gluck» 1966 года, перевели на двадцать два языка – кто из рок-героев может похвастаться таким достижением? Ну, наверное, The Beatles – но даже насчет The Rolling Stones я уже сомневаюсь. Песни в исполнении музыканта гремели в чартах по всей Европе, а Фрэнк Синатра лично звал его в Америку (но так и не дождался, потому что Челентано всю жизнь страдал аэрофобией, и трансатлантический перелет – это для него явно было чересчур). Так что он артист вполне себе мирового значения. И не только благодаря популярным киноролям, но и благодаря кое-каким музыкально-поэтическим находкам.

Взять, например, песню с произносимым названием «Prisencolinensinainciusol». Что означает это странное слово? Ничего не означает: в 1973 году певец записал композицию на придуманном, «птичьем» языке. Причем это даже не было его первым опытом такого рода: годом ранее в альбом «I Mali del Secolo» вошла песня «Quel Signore del Piano di Sopra», существовавшая в двух автономных версиях – *versione italiana* (на итальянском языке) и *versione celentana* (на челентанском). Сам заголовок альбома «I Mali del Secolo» переводится как «болезни века» – это прямая отсылка к романтической литературе, к «Страданиям юного Вертера» Гете, к «Рене» Шатобриана и другим произведениям этого ряда. И одной из болезней нашего века Адриано Челентано провозглашает неспособность понять друг друга – а чтобы ярко ее проиллюстрировать, пишет музыку, в которой не разобрать ни одного слова.

Причем в сингле «Prisencolinensinainciusol» он отточил свой метод: здесь пение было не просто непонятной белибердой, но непонятной белибердой, весьма ловко замаскированной под английский текст. Таким образом, появлялся дополнительный смысловой пласт – трек оказывался ироничной ремаркой на тему засилья англоязычной музыки на эстраде 1970-х годов, которую слушают, не обращая вообще никакого внимания на то, что там, собственно, поется, а зачастую и попросту не различая текста. К слову, в 2009 году клип с Челентано, исполняющим эту композицию в итальянском телеэфире, попал на YouTube и превратился в вирусное видео на манер вокализа «Тро-ло-ло» Эдуарда Хилья, а англоязычные пользователи писали, что артист действительно чрезвычайно удачно уловил в нем фонетику английского языка.

В чем, пожалуй, нет ничего удивительного, если учесть, с чего когда-то начиналась его карьера. Первый полнометражный альбом Челентано в далеком 1960-м стартовал с кавера на «Jailhouse Rock» Элвиса Пресли (в котором музыкант с очаровательной непосредственностью глотал половину звуков). А рок-н-роллом певец увлекся еще раньше, после того, как увидел в кино фильм, в котором звучала бессмертная «Rock around the Clock» Билла Хейли. Его мама утверждала, что единственным способом поднять Адриано рано утром с постели и отправить в школу или на работу было включить на полную громкость какой-нибудь рок-н-рольный хит на проигрывателе. И не то чтобы ей это было по душе – синьора Челентано считала, что сын обязан по образу и подобию своего отца стать часовщиком и продолжить славную ремесленную династию (говорят, Челентано до сих пор самостоятельно чинит все часы на своей вилле в пригороде Милана). Музыкальная карьера явно шла с этими планами вразрез.

Но когда Адриано в конце 1950-х победил на некоем певческом конкурсе местного значения, порвав всех, несмотря на температуру 39 с лишним, родителям пришлось смириться с тем, что сбить сына с избранного пути у них не получится. Да и как могло быть иначе, если один из его первых ансамблей назывался I Ribelli, «мятежники»? Фактически именно Адриано перенес на итальянскую почву классический рок-н-ролл, оказался у истоков развития этого жанра в своей стране – он копировал повадки Элвиса и Джерри Ли Льюиса, переводил их тексты на родной язык и свою музыку также сочинял с оглядкой на этих артистов. Хотя последним, справедливости ради, на первых порах в основном занимались другие люди – композиции, написанные самим музыкантом, можно услышать на его более зрелых альбомах начала 1970-х и дальше. Но это не беда – в конце концов, в эстрадной музыке, в отличие от рока, всегда существовало вполне классическое, восходящее к академической традиции разделение на композитора и исполнителя, так что Челентано, таким образом, не нарушал никаких гласных или негласных правил.

И именно исполнителем он был выдающимся. В 1961-м он дебютировал в Сан-Ремо с песней «24 000 Vasì», «Двадцать четыре тысячи поцелуев» (с разрешения министра обороны страны – музыкант в это время был военнообязанным), обставив появление на сцене с приличествующей случаю театральностью: встал спиной к публике и развернулся лишь на первых строчках. Кстати, жюри сочло это неуважением и присудило певцу лишь второе место – зато приз зрительских симпатий после такого был ему гарантирован. Для итальянской сцены начала

1960-х Челентано и другие певцы-*urlatori*, то есть «крикуны», как их тогда называли, были новым словом, свежим дыханием: они несли в мир абсолютно новый тип вокальной подачи – естественный, живой, громкий и энергичный, прекрасный противовес вокальным условностям школы бельканто.

Как следствие, Адриано Челентано быстро стал народным героем, а помогли ему в этом два относительно недавних изобретения – во-первых, виниловая пластинка; во-вторых, телевидение. Подъем итальянской эстрады в начале 1960-х прямо связан с тем, что концерты с Сан-Ремо и других фестивалей крутили по ТВ, а записи местных артистов легко издавались и распространялись на виниле, и тиражи у них были сообразно спросу довольно крупные. Всей этой истории сопутствовал такой коммерческий успех, что Челентано уже в 1961 году – представьте себе – основал собственный лейбл! У нас такого рода авантюры ассоциируются с панк-роком или с инди-музыкой – вспомним опять смешную аналогию с группой The Dears, – а вот поди ж ты: Адриано Челентано оказывается в каком-то смысле первым DIY-артистом в поп-музыкальной истории, кто бы мог подумать. Кстати, на лейбле под названием Clan Celentano наш герой благополучно издает свою музыку по сей день.

Но все же – с какого перепугу именно Адриано Челентано оправдывает существование итальянской эстрады как таковой, в чем его изюминка? Честно говоря, да простят меня почитатели его таланта, я бы сказал, что не только и не столько в музыке как таковой – и даже не только и не столько в вокале, хотя голос у Челентано яркий, узнаваемый и запоминающийся.

Первое – он человек невероятного обаяния. Тут комментарии излишни: достаточно посмотреть любой знаменитый фильм с его участием, например, мой любимый «Блеф», где он партнерствует с не менее прекрасным Энтони Куинном.

Второе – даром что играл он всегда в основном негодяев, плутов и трикстеров, в жизни Челентано стопроцентно положительный герой. Даже тот самый лейбл Clan Celentano он основал прежде всего затем, чтобы дать работу своим друзьям из прошлой жизни: всем этим часовщикам, автомеханикам и прочим, тем, с кем он кутил, устраивал разные веселые розыгрыши и вообще наслаждался жизнью в юности, а потом стал суперзвездой, тогда как они продолжали, как говорилось в советском кино, «жить на одну зарплату». Сам Адриано денег не считал – в Италии ходили легенды о его щедрости, а ради того, чтобы в свет в 1975 году вышел его режиссерский дебют, фильм «Юппи-Ду», он без лишних сомнений заложил собственный дом и земельный участок, который потом пришлось выкупать за более высокую цену. Ну и плюс супружеская верность: Челентано и его жена Клаудиа Мори – это такая идеальная итальянская селебрити-пара, они вместе уже более полувека. Слегка старомодная характеристика «порядочный человек» тут, кажется, подходит как нельзя лучше.

Третье – социальная и политическая позиция музыканта: он никогда не отмалчивался и, будучи коммерческим артистом, во многом зависимым от конъюнктуры, от телепоказов и прочего, никогда не шел ни на какие компромиссы по этой части. У Челентано много песен экологического или антикоррупционного содержания – по правде говоря, я даже и не соображу навскидку, кто еще способен озаглавить энергичный поп-хит словом «Svaluation», «девальвация»! Свой обличительный пыл он не растерял и в почтенном возрасте – несколько лет назад его новую телепередачу прикрыли после всего нескольких выпусков, поскольку от Челентано уж слишком доставалось итальянскому премьеру Берлускони.

И четвертое – Челентано вообще-то храбрец, не боявшийся идти на риск, в том числе и в творческом отношении. Он начинал с рок-н-роллов под Элвиса Пресли, потом сформировал звучание и образ итальянской эстрадной музыки, а вышеупомянутую песню «Prisencolinensinainciusol» и вовсе тянет прописать по ведомству своеобразного «эстрадного рэпа». Он выступал с рок-бэндом и с оркестром; писал музыку сам и пел то, что написали другие; в конце 1970-х не прошел мимо диско, потом – мимо синтипопа и новой волны. Челентано до сих пор умеет удивлять – я хорошо помню, как в 2008-м чуть не упал со стула, когда в сере-

дине композиции «La Situazione Non e Buona», открывавшей его последний на тот момент альбом, вдруг возник убийственный хард-роковый бридж! Там, кстати, и текст хоть куда: в политике все нездорово, в экономике все нездорово, да вот и раковина у меня на кухне протекает, и с любовью чего-то не заладилось. Прекрасное сочетание личного и общественного, частного и общего, конкретного и абстрактного – в лучших челентановских традициях.

С чувством юмора у него тоже все всегда было хорошо, что доказывает и этот маленький эпизод, и множество всяких других. В конце концов, зря, что ли, хлесткие фразы Челентано из многочисленных его фильмов тиражируются в специальных подборках в интернете? «Знаешь, как заинтриговать? – Как? – Завтра скажу». Или: «Я обязательно на тебе женюсь, в крайнем случае созвонимся». Или – в ситуации романтического предложения девушке – «каким будет твой положительный ответ?». Я не знаю, кажется ли это смешным в пересказе – вполне вероятно, наоборот, звучит на редкость по-дурацки, но факт остается фактом: Челентано принят в ряды, скажем так, «великих острословов», чьи высказывания (настоящие или выдуманные) обильно расходятся по сети.

Ну и напоследок – коротко на набившую оскомину тему «итальянская эстрада и СССР». Челентано действительно с самого начала многое связывало с нашей страной – порой почти мистическим образом: вплоть до того, что, когда он пошел служить в армию, то оказалось, что его казарма в городе Турине расположена на проспекте Советского Союза. На первом же альбоме певца обнаружилась юмористическая композиция под названием «Nikita Rock»; дело было в 1960 году, поэтому, я думаю, нетрудно догадаться, что речь шла о Никите Хрущеве. Многие пластинки музыканта на рубеже 1970–1980-х стали издаваться в СССР на фирме «Мелодия», и конечно, Челентано, наряду с другими итальянскими эстрадными артистами, стал здесь культурным героем, таким, я бы сказал, живым символом западноевропейской музыки и западноевропейской жизни как таковой. А в перестроечные времена его наконец дождались у нас с концертом – музыканта даже удалось уговорить на длительный авиаперелет: рассказывают, что за руку его всю дорогу держал (а также подливал вискарика, чтобы успокоить нервы) лично посол Советского Союза в Италии.

Наконец, в 1994-м Челентано выпустил композицию, которая называлась «Ja Tebja Liubliu», в транслитерированном латинском написании, и это нехитрое словосочетание он там в самом деле поет в припеве, разумеется, с чудовищным акцентом. Понятно, что это уже совершеннейшая клюква развесистая, но и что с того? Поэт в России больше чем поэт, а Адриано Челентано в России немножко больше чем певец. И среди тех двадцати четырех тысяч воздушных поцелуев, которые он послал в 1964-м, многие приземлились именно тут.

## Глава 4

### Печаль моя светла

### Жуан и Аструд Жилберту

#### ТРЕК-ЛИСТ:

- 1). GETZ / GILBERTO – GIRL FROM IPANEMA
- 2). JOAO GILBERTO – CHEGA DE SAUDADE
- 3). JOAO GILBERTO – BIM BOM
- 4). JOAO GILBERTO – SAMBA DE UMA NOTA SO
- 5). ASTRUD GILBERTO – AGUA DE BEBER
- 6). GETZ / GILBERTO – CORCOVADO
- 7). ASTRUD GILBERTO – O GANSO
- 8). ASTRUD GILBERTO – ZIGY ZIGY ZA
- 9). ASTRUD GILBERTO & GEORGE MICHAEL – DESAFINADO

Говорят, песня «Girl from Ipanema», канонический вариант которой опубликован на совместном альбоме бразильского мастера босса-новы Жуана Жилберту и американского джазмена Стэна Гетца, вышедшем в 1964 году, это вторая композиция в мире по количеству исполнений и кавер-версий – она, дескать, уступает в этом списке только «Yesterday» группы Beatles. Среди каверов попадаются, кстати, очень занятные и необычные – например, спетые целиком от женского лица и соответственным образом переименованные: «girl from Ipanema», «девушка из Ипанемы», в них превратилась в «boy from Ipanema», «юношу из Ипанемы»; так исполняли трек, например, Ширли Бэсси или Элла Фицджеральд. Но источником вдохновения для авторов песни, конечно, была именно девушка, причем вполне конкретная – полностью ее звали Элоиза Энеида Менезеш Паеш Пинту, и она каждый день ходила в магазин за пачкой сигарет для своей матери, проходя по набережной Ипанемы, района в Рио-де-Жанейро, который на тот момент, на рубеже 1950–1960-х, был не слишком популярным местом, но с тех пор благодаря треку стал фешенебельной частью города.

Кстати, авторами «The Girl from Ipanema» – или «Garota de Ipanema», именно так песня называется по-португальски – были вовсе не те, кто ее прославил несколькими годами позже: не Жуан Жилберту, не его жена Аструд и уж подавно не Стэн Гетц. Сочинили вечнозеленый хит композитор Антониу Карлуш Жобим и поэт Винициус де Мораеш; последний позже писал об Элоизе Пинту, что та была «воплощением юной кариоки [то есть жительницы Рио]: помесью цветка и нимфы, полной света и грации, чья внешность тем не менее одновременно и печальна, ибо она несет с собой по дороге к морю чувство уходящей юности, чувство той красоты, что не принадлежит лишь нам – это дар жизни, с ее постоянными мажорными и минорными приливами и отливами». Чрезвычайно поэтичная формулировка, не правда ли? И ее автор определенно заслуживает того, чтобы хотя бы коротко рассказать о его удивительной судьбе: профессиональный дипломат, де Мораеш несколько десятков лет работал в бразильских посольствах и консульствах в США, Франции и Италии и попутно самым активным образом устраивал личную жизнь – он был женат целых девять раз. В конечном счете пришедшие в Бразилию к власти военные решили, что это аморально и никак не сочетается с образом дипломатического атташе, после чего отправили его на пенсию. Сейчас та набережная, на которой они с Жобимом в один прекрасный день увидели Элоизу Пинту, носит его имя.

А теперь еще раз, с выражением: девушка из Ипанемы полна света и грации, но и одновременно как будто бы напоминает нам о том, что мы все смертны и юности тоже свойственно рано или поздно увядать. В этой фразе Винициуса де Мораеша, как кажется, очень ярко воплощено специфическое для португальской культуры и вообще для португальского – а следова-

тельно, и бразильского – мировоззрения чувство, которое называется «саудади». В русскоязычных источниках заголовок композиции Жуана Жилберту «Chega de Saudade» – первой когда-либо изданной песни в стиле босса-нова – обычно переводят как «Довольно тосковать» или даже «Хорош грустить», однако семантика слова «саудади» богаче обыкновенной «грусти» или «тоски». Это почти как с русской «пошлостью», которую Владимир Набоков в свое время вынужден был транслитерировать как *poshlost'*, потерпев поражение в попытках найти этому понятию должный англоязычный эквивалент.

Как ни странно, Википедия дает далеко не худшее объяснение понятия – там написано: «эмоциональное состояние, которое можно описать как сложную смесь светлой печали, ностальгии по утраченному, тоске по неосуществимому и ощущения бренности счастья», и дальше – «саудади, однако, не воспринимается как негативное явление, а несет в себе оттенок благородной светлой романтики и ассоциируется с очищающей душу несчастной любовью». Ну то есть вспоминается пушкинское «печаль моя светла» – видимо, вот он, наиболее точный русский аналог. И именно чувство светлой печали как раз и транслируют сразу несколько португалоязычных музыкальных стилей – это и песни фаду, развитые прежде всего в самой метрополии, и бразильская босса-нова. И вот здесь уже наконец пора поговорить более предметно о том, как она появилась и кто ее выдумал.

Если «Chega de Saudade» – это первый официально изданный трек в стиле босса-нова, то «*Vim-Vom*», на этот раз, кстати говоря, произведение не Тома Жобима, а самого певца Жуана Жилберту, считается первой когда-либо написанной босса-новой. Песня была сочинена в 1956-м, когда Жилберту жил у своей сестры и ее мужа в захолустном шахтерском городе Диамантина. Певец сидел на берегу реки Сан-Франсишку, смотрел на то, как женщины идут из прачечной, неся на голове огромные стопки белья и балансируя, чтобы, не дай бог, их не уронить, и именно ритм их осторожных походок натолкнул его, во-первых, на само звукоподражание «бим-бом», а во-вторых, и на то, чтобы затем превратить это звукоподражание в полноценную песню. Как и большинство его композиций, она оказалась короткой, но двух минут тут, положила руку на сердце, более чем достаточно – тем более что в тексте песни, помимо повторяющегося «бим-бом», есть всего три строчки, в которых поется следующее: «вот и вся моя песенка, больше ничего в ней нет, так нащептало мне сердце».

Больше ничего в ней нет – и не надо: «бим-бома» вполне достаточно, коль скоро он, как поет Жилберту, идет от сердца. Это, кстати, важный момент: главной латиноамериканской музыкой предыдущих поколений была самба, стиль в большей степени опорно-двигательный, танцевальный, идущий не от души, а от ритма, от ног, если хотите. Затем стараниями того же нашего старого знакомого Тома Жобима появилась так называемая *samba canção*, то есть «самба-песня», несколько замедленный вариант, уже в большей степени ориентированный на чувства и эмоции, чем на ритм и танец, а уж дальше с легкой руки Жуана Жилберту возникла максимально чувственная, сердечная босса-нова. В ней, конечно, тоже есть запоминающийся ритмический рисунок, а главное, характерное «разъезжание», за неимением лучшего слова, между голосом и ритм-партией гитары, которое и создает специфическую ритмику этой музыки. Но в целом эмоциональная сторона вопроса тут куда более важна, чем механически-танцевальная, и творчество Жилберту – включая и композиции с несколько сбивающими с толку заголовками типа «*Samba de uma Nota So*» – может служить этому великолепным образцом.

Коротко об исполнителе: родился в 1951-м в семье зажиточного торговца из бразильского штата Баия, был одним из семи детей, каждый из которых, по мнению отца, обязан был получить высшее образование – с шестерыми прокатило, седьмой, собственно, наш герой, так ничего и не окончил, потому что с четырнадцати лет, когда родители опрометчиво презентовали ему первую гитару, интересовался только музыкой. В девятнадцать Жуан Жилберту переехал из провинциального города Сальвадор в Рио-де-Жанейро, где стал довольно извест-

ной личностью, поскольку не делал ничего, кроме как круглые сутки играл на гитаре и пел – почти десять лет он даже не имел собственного жилища, столуясь у друзей и знакомых (разумеется, бесплатно), поглощая в промышленных количествах свои любимые мандарины и таская за собой любимых дворовых кошек. Днем музыкант в основном спал, зато ночами постоянно устраивал нечто вроде квартирных концертов, проще говоря, сидел, играл и пел в своей комнате, а хозяева квартир и их гости приходили послушать. Терпеть его долго было невозможно – особенно тем, у кого были обыкновенная жизнь и обыкновенная работа; впрочем, злиться на Жилберту тоже не получалось, потому что все понимали – в какой-то степени он со своими песнями более цельная личность, чем все остальные, обычные люди. Так что друзья и коллеги просто перекидывали его из одного дома в другой, благо, кроме гитары, Жуану для жизни, строго говоря, ничего и не требовалось.

В какой-то момент, как и говорилось выше, он оказался у сестры в Диамантине, а еще в Порту-Алегри – и где бы Жилберту ни появлялся, он становился своего рода ходячим аттракционом; весь город собирался на него посмотреть и послушать, как он поет. Правда, эмоциональное состояние и вообще здоровье музыканта – как физическое, так и психическое, – по мнению семьи, оставляло желать лучшего: по молодости Жуан в самом деле был уж слишком легкомысленным, таким, знаете, «певчим дроздом», как герой хорошего советского фильма, а кроме того, злоупотреблял травкой. В итоге в дело вмешался отец певца, которому не нравилась песня «*Vim Vom*» и вообще творчество Жилберту – это разве музыка, вопрошал он, большой любитель итальянской оперы, и сам отвечал: нет, это не музыка, а какое-то нытье! В итоге Жилберту-старший определил непутевого сына в психиатрическую клинику, где у того состоялся показательный диалог с врачом во время одной из бесед.

– Смотрите, – сказал Жуан, – за окном ветер сбивает волосы с деревьев.

– Но у деревьев нет волос, – возразил врач.

– А у некоторых людей вообще нет никакого чувства поэзии, – грустно, но с достоинством ответил музыкант.

В итоге через неделю его выпустили – а еще через несколько месяцев Жилберту вернулся в Рио, где вокруг него снова возник круг друзей, почитателей и коллег-музыкантов. Именно в этом кругу он познакомился с девушкой, которая к концу 1950-х станет его женой, ее звали Аструд Вайнерт, она была наполовину бразильяночкой, наполовину немкой. Их брак продлится недолго – всего-то пять лет, с 1959-го по 1964-й, – зато миру он подарит очень и очень многое, включая, собственно, и легендарное исполнение «*Girl from Ipanema*».

А дело было так: в 1961 году американское правительство в качестве жеста доброй воли послало в Бразилию целый музыкальный десант. В него входил, в частности, джазовый гитарист Чарли Берд, который услышал в Рио босса-нову Жуана Жилберту и Антониу Карлуша Жобима и безнадежно в нее влюбился (его можно понять). Вернувшись обратно, он показал эту музыку своему другу, саксофонисту Стэну Гетцу, после чего они вдвоем состряпали альбом под названием «*Jazz Samba*», пожалуй, первый пример соединения бразильской и американской музыкальных традиций. «Берд пытался продать босса-нову огромному количеству американских лейблов, – вспоминал позже Гетц, – но все давали ему от ворот поворот: в этой музыке им не хватало голоса, каковым и стал мой саксофон».

После «*Jazz Samba*» возникла идея полноценного мультикультурного проекта, и бразильских музыкантов пригласили в США, где Жобим, Жилберту и Гетц со товарищи принялись записывать эпохальный диск «*Getz / Gilberto*», тот самый, в который вошла песня о девушке из Ипанемы. А дальше – чудесное стечение обстоятельств – было решено, что пару треков здорово было бы спеть на английском, которого Жуан Жилберту практически не знал. Здесь-то и пригодилась Аструд, до той поры разве что подпевавшая мужу на концертах-квартирниках: из бразильской делегации она единственная владела языком! А то, что профессионально петь она не умела, было даже к лучшему – благодаря этому треки с участием Аструд и стали суперпопу-

лярны: всегда приятно внезапно услышать на профессионально спродюсированной пластинке живой, теплый, человеческий голос. И это касается не только песни «Girl from Ipanema», но и других композиций с ее участием, например, «Corcovado».

Конечно, и в этой чудесной истории не обошлось без неприятных эпизодов. Во-первых, брак Жуана и Аструд Жилберту на момент записи американского альбома со Стэном Гетцем уже трещал по швам; они расстанутся меньше чем через год. Во-вторых, Гетц тоже положил глаз на талантливую бразильскую певицу – они некоторое время встречались; при этом джазмен был известен собственническим отношением к женщинам, и хотя, будучи блестящим дельцом, он отлично понимал, что обаятельная манера Аструд Жилберту во многом и предопределила громкий успех альбома «Getz / Gilberto», тем не менее при заключении контракта Стэн проследил, чтобы неопытной певице не досталось практически никакой прибыли. В своей книге «Singers and the Song» критик Джин Лиз пишет: «Аструд не заплатили за запись ни копейки... А через несколько дней альбом попал в чарты. В это время Гетц позвонил в офис продюсера, Крида Тэйлора. Крид думал, что Стэн хочет удостовериться, что Аструд получит какое-то количество роялти, – но выяснилось, что все наоборот: он звонил убедиться, что ей не достанется ничего».

Немудрено, что нынче Аструд Жилберту вспоминает работу над альбомом «Getz / Gilberto», а также свое дальнейшее недолгое, но яркое сотрудничество с Гетцем с, мягко говоря, смешанными чувствами – по сути, ее просто использовали! Но с другой стороны, по всей вероятности, без этой истории мир так и не приобрел бы выдающуюся певицу в стиле босса-нова, которая во второй половине 1960-х выдавала один интересный альбом за другим. Яркий пример ее сольного творчества – трек «O Ganso» с диска «Shadow of Your Smile» 1965 года: при всей его «непрофессиональности» голос Аструд тут успешно функционирует как отдельный инструмент в звуковой палитре, певица даже не нуждается в тексте. Бразильские музыканты не дадут соврать: музыка как таковая может выразить куда больше смысла, чем любой текст.

В песне «O Ganso» Аструд Жилберту аккомпанирует на тромбоне американец Боб Брукмайер – вообще, если не знавший английского Жуан Жилберту в 1970-м вернулся на родину и продолжал записывать и выпускать музыку там, то Аструд так и осталась в США, где сотрудничала с многими видными американскими музыкантами, в основном из джазовой песочницы: с тем же Брукмайером, с Чарли Мариано, даже с Четом Бейкером. На родине же у нее не сложилось – дело в том, что там Аструд не знали как самостоятельную исполнительницу, она же петь стала уже, так сказать, в творческой эмиграции! И поэтому когда в 1965-м она приехала с концертом в Бразилию, то и реакция публики оказалась довольно сдержанной, а уж пресса и вовсе разнесла певицу в пух и прах. С тех пор она дала зарок – ни за что на свете не давать сольных концертов на родине, и насколько мне известно, пока что соблюдает обещание.

По контрасту, в США ее карьера развивалась ровно и успешно – даже в 1970-е, когда диски стали выходить реже. Зато в это время Аструд перестала стесняться показывать публике свои собственные сочинения – если раньше на ее пластинках были сплошь кавер-версии и треки друзей и знакомых, то теперь появились песни, которые она писала сама, такие, как, например, «Zigy Zigy Za».

Ну и весь этот рассказ должен венчаться выводом: зародившись в Бразилии в конце 1950-х, босса-нова усилиями в том числе Жуана и Аструд Жилберту, а также, разумеется, композитора Антониу Карлуша Жобима стала всемирно известным музыкальным стилем; сейчас мы говорим «бразильская музыка» и в большинстве случаев подразумеваем именно ее. При этом это и мировой стиль, очень гибкий в своей эстетике – альбом «Getz / Gilberto» это яркий пример сочетания босса-новы с джазом, а например, в творчестве представителей движения «тропикалия» она же оказывается изобретательно смонтирована с психоделическим роком (см. соответствующую главу этой книги). Поп-музыка разных стран также оказывается босса-

нове не чужда – вспомнить хотя бы французский проект *Nouvelle Vague*, удачно перепевавший в этом стиле хиты постпанка и новой волны. Ну и поп-музыканты из разных стран многоразды признавались в своей любви к жанру, и один из самых ярких примеров – это, конечно, Джордж Майкл, который не ограничился просто признанием, но лично познакомился и сдружился с Аструд Жилберту и исполнил дуэтом с ней классическую босса-нову Тома Жобима «Desafinado». Для обоих это был удачный ход – как в коммерческом, так и в творческом отношении. Запись была сделана и впервые издана в 1996 году, и это еще один мостик, перекинутый от бразильской поп-культуры к англосаксонской.

## Глава 5

# Истинный смысл Рождества

## Рэй Коннифф

### ТРЕК-ЛИСТ:

- 1). THE REAL MEANING OF CHRISTMAS
- 2). 'S WONDERFUL
- 3). SENTIMENTAL JOURNEY
- 4). ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ЧАЙКОВСКОГО
- 5). МОСКОВСКИЕ ОКНА
- 6). RING CHRISTMAS BELLS
- 7). TAMMY
- 8). CUANDO CALIENTA EL SOL
- 9). LARA'S THEME

«The Real Meaning of Christmas is the giving of love every day», «настоящий смысл Рождества – в том, чтобы каждый день делиться своей любовью». Спасибо Рэю Конниффу и организованному им хору The Ray Conniff Singers за то, что рассказали нам об этом; кстати, в отличие от большинства своих записей, эту композицию Коннифф сочинил самостоятельно. Классик жанра easy-listening, мастер в том числе как раз рождественского репертуара, он в 1974-м первым из американских звезд приехал в Москву и даже записал здесь диск с обработками русских песен типа «Московских окон» – оттого в СССР его считали за своего и издавали его музыку на «Мелодии». Карьера же его началась еще в 1930-е, когда Коннифф играл в биг-бэндах и дискленд-ансамблях. Потом грянула Вторая мировая, и он отправился добровольцем – но не на фронт, а всего лишь в радиорубку в Калифорнии: там музыкант записывал с оркестром патриотические гимны и марши для поднятия боевого духа американских войск. Поэтому до маршала он не дослужился, и улицы Маршала Конниффа, к сожалению, нет ни в Москве, ни в других городах мира – извините, я не мог не обыграть созвучие американского «Коннифф» с русским «Конев».

Зато в годы войны Рэй отточил свое мастерство аранжировщика, а потом, в годы расцвета бибоба, к которому как любой уважающий себя джазмен старого образца не испытывал большой любви, еще и подкрепил практику теорией, пройдя несколько курсов композиции и аранжировки частично самостоятельно, а частично в престижной Джульярдской школе. Все это принесло ему, во-первых, неплохую работу – в 1950-е он аранжировал немало хитов для фирмы Columbia, после чего боссы лейбла охотно разрешили Конниффу записать и выпустить первый диск («'S Wonderful») под собственным именем. А во-вторых, это вселило в музыканта уверенность в том, что он обнаружил волшебную формулу, на которой основывается успешный трек.

В чем же состояла эта формула? В первую очередь в акцентировании мелодической линии с помощью унисоновых вокальных партий – и вообще в распространении на вокал принципов инструментальной аранжировки. Представьте себе, что у вас есть джазовый инструментал с ярко выраженной духовой секцией – на первых порах Коннифф работал именно с таким материалом, потому что он был ему идеологически и стилистически намного ближе, чем нарождающийся громкий и непричесанный рок-н-ролл. Вы берете этот инструментал и поступаете очень просто: партию инструментов с, как говорят музыканты, высокой тесситурой отдаете женским голосам, а партии инструментов с низкой тесситурой – мужским. В результате получается, грубо говоря, хор труб и хор тромбонов, которые, копируя нота в ноту инструментальные ходы из первоисточника, замечательным образом этот первоисточник очеловечи-

вают и превращают в поп-хит (поскольку поп-хиту, в отличие от джазовой композиции, все-таки, как правило, в том или ином виде нужен вокал). Надо сказать, что Рэй Коннифф был не единственным, кто пришел к подобному решению – в 1957 году, одновременно с изданием его дебютной пластинки, вышел, скажем, диск трио Lambert, Hendricks & Ross с говорящим названием «Sing a Song Basie»: вокальные аранжировки треков Каунта Бейси и его оркестра. Но сработало все прекрасно, и через несколько лет Коннифф замахнулся уже не на произведения своих старших современников – а на классику в самом прямом смысле этого слова, на хиты академического репертуара. Результатом стал альбом «Concert in Rhythm», где «конниффизации» подверглись Шуберт, Шопен, Чайковский и Равель с Дебюсси.

По состоянию на 2019 год обработки классики в жанре easy listening – дело житейское, не вызывающее никакого особенного интереса, но шестьдесят лет назад все было немного иначе, и академическая музыка и поп-музыка представляли собой два очень сильно удаленных друг от друга, почти не пересекающихся мира. Когда у Рэя Конниффа спросили, зачем ему потребовалось записывать обработки произведений Чайковского, Шопена и Рахманинова, он ответил – чтобы дать простым слушателям оценить гениальность этой музыки. Кто такие эти простые слушатели, легко понять – музыкант имел в виду основную целевую аудиторию альбомного рынка 1950-х и начала 1960-х, людей среднего возраста и старше без каких-либо далекоидущих культурных амбиций. Молодежный рок-н-ролл в те годы все еще распространялся большей частью на синглах, а формат LP, то есть лонгплея, долгоиграющей виниловой пластинки, был в значительной степени узурпирован как раз коммерческой поп-музыкой.

Тем не менее вряд ли Конниффа можно тут заподозрить в прекрасодушном альтруизме. Незадолго до «Concert in Rhythm» американский пианист Ван Клиберн триумфально выиграл конкурс Чайковского в Москве, это событие широко освещалось в заокеанской прессе, Клиберн стал на родине суперзвездой, а широкая публика, таким образом, получила серьезную инъекцию академической музыки. Рэй понимал, что на этом фоне спеть того же Чайковского со своим вокальным ансамблем – это почти бесприоритетный коммерческий ход.

В сущности, история Рэя Конниффа – это самое очевидное доказательство того, как шоу-бизнес способен переварить совершенно любой музыкальный материал. Его «волшебная формула» – это не столько даже формула производства конкретных поп-хитов, сколько слепок повадок шоу-бизнеса как такового: берется джаз, классическая музыка, советские песни, рок-н-ролл, неважно что – и приводится к некоему общему знаменателю. Так ведь происходит до сих пор – стоит в андеграунде появиться какому-нибудь музыкальному жанру и доказать свою жизнеспособность, как мейнстрим его ам – и проглатывает, немножко видоизменяет, причисляет, приглаживает и выпускает обратно уже прирученным. Рэй Коннифф в этом смысле делал в 1950-е и 1960-е годы примерно то же самое, чем в 1980-е и 1990-е будет славиться, например, певица Мадонна.

При этом интересно, как меняются тонкие настройки покупательского слуха: из 2019 года в некоторых треках Ray Conniff Singers отчетливо слышится какое-то очень внезапное, разумеется, совершенно не осознанное ни автором, ни музыкантами 1980–1990-х годов, но все же довольно яркое и выразительное предчувствие дрим-попа и вообще некоторых жанров популярной музыки отдаленного будущего. Сама манера записи, сам подход к миксу, при котором вокал не опережает по громкости инструментальные партии, как это принято в стандартной поп-музыке, но находится с ними примерно на одном уровне (что логично, если вспомнить, что подопечные Конниффа фактически именно инструментальные партии и пели), наконец, некоторые спецэффекты, применяемые продюсером, – ну, это, конечно, не группа Cocteau Twins, но такой, я бы сказал, прото-дрим-поп.

Собственно, это осознали и некоторые собиратели древностей, коллекционеры старых виниловых пластинок, а также сочувствующая им сетевая публика из блогов и пабликов, когда классифицировали некоторые записи Рэя Конниффа, вдобавок к easy-listening, еще и терми-

ном space age pop. Это, в общем, такая довольно странная, но устоявшаяся музыкальная дефиниция: если где-нибудь ее встретите, знайте – речь идет о специфической разновидности поп-музыки добитловского времени, как раз примерно с конца 1950-х, когда был запущен первый спутник, до полета Гагарина в космос. Характеризуется она использованием оркестровых инструментов, иногда ранних синтезаторов, спецэффектов, предоставляемых тогдашними звукозаписывающими студиями, общим оптимистическим посылом и – часто – латиноамериканскими ритмами, поскольку многие пионеры space age pop происходили из Мексики и стран Карибского бассейна. К Рэю Конниффу, правда, это не относится – но его увлечение ритмами латиноамериканской перкуссии хорошо слышно, например, в композиции «Tammy». И увлечение это для самого автора имело далекоидущие последствия.

Дело в том, что, пережив пик популярности в 1950-е и 1960-е годы, впоследствии музыкант со своим старообразным звучанием все же начал потихоньку уступать высокие позиции в хит-парадах более молодым и борзым рок-исполнителям. И тогда Коннифф нашел решение, позволившее ему продлить успех, – он уехал в своего рода творческую эмиграцию в Латинскую Америку. Формально музыкант продолжал жить и работать в США, но ориентировался в конце 1970-х и в 1980-е годы больше на испаноговорящую аудиторию, которая, как выяснилось, его боготворила: в Южной Америке, когда он туда приезжал, его встречали как юную поп-звезду, притом что на самом деле он разменял сначала седьмой, а потом и восьмой десяток! В общем, это тоже еще одна «волшебная формула», не правда ли – вместо того чтобы превратиться в неактуального ветерана, тень самого себя образца лучших времен, просто найти на карте мира ту точку, где его еще не спешили списывать со счетов, и переориентировать все свое конвейерное производство хитов на новый рынок.

В США же Рэй Коннифф в 1970-е стал невольным участником громкого политического скандала. 28 января 1972 года президент США Ричард Никсон устраивал в Белом доме торжественный прием в честь журнала «Ридерс Дайджест». Недавно переизбранный на второй срок, Никсон, однако, в это время уже сталкивался с потоками критики – спустя некоторое время дело кончится Уотергейтом, на тот же момент основной причиной протестов оставалась война во Вьетнаме, которую Никсон публично обещал прекратить, однако вместо этого пытался, несмотря на общественное сопротивление, довести до победного конца (так как не хотел войти в историю как первый президент США, проигравший войну). Впрочем, на вечере в Белом доме, куда были приглашены лишь сливки общества – разумеется, полностью лояльные Никсону и его политике, – эта тема не должна была подниматься. Для поднятия настроения гостей пригласили мастеров easy-listening, ансамбль Ray Conniff Singers, с характерным травоядным ретро-репертуаром.

Музыканта подвело то, что его ансамбль в действительности не был ансамблем в привычном нам понимании этого слова – как правило, для каждого концерта, телевизионного выступления или гастрольного тура Коннифф выбирал певцов и певиц из числа калифорнийских сессионщиков: кто был доступен в тот или иной момент и с кем удавалось договориться по гонорару. В итоге в состав Ray Conniff Singers на выступлении в Белом доме вошла певица Кэрол Фераси, которая перед выступлением ансамбля подошла к микрофону, развернула самодельный транспарант с надписью «STOP THE KILLING» («Остановите убийства») и в наступившей мертвой тишине произнесла короткую и запоминающуюся речь:

«Президент Никсон, прекратите бомбить людей, растения и животных. По воскресеньям вы ходите в церковь и молитесь Иисусу Христу. Если бы Иисус был сегодня в этом зале, вы бы не посмели бросить еще одну бомбу. Благослови бог Берриганов [проповедников-активистов антивоенной кампании в США] и Даниэля Эллсберга [военного аналитика, раскрывшего так называемые «Документы Пентагона»]».

Самое удивительное, что после этого Ray Conniff Singers вместе с Кэрол Фераси исполнили целую композицию («Ma, He's Making Eyes at Me», «Мама, он строит мне глазки» –

игривый поп-стандарт 1920-х), хотя руководитель ансамбля всячески показывал, что он тут ни при чем. Еще во время спича певицы он пытался отобрать у нее плакат, а после песни обратился к Никсону с заискивающей речью: «Поверьте, господин президент, первая часть нашего выступления стала для меня не меньшим сюрпризом, чем для вас!» Далее Кэрол вывели из зала – однако не стали никак преследовать и просто отпустили куда глаза глядят после небольшого допроса, даже вызвав девушке такси. На короткое время она стала звездой антивоенного протеста, однако ее музыкальная карьера на этом прекратилась: ансамбли наподобие Ray Conniff Singers предпочитали обходиться в своих составах без подобных «проблемных активов».

## Глава 6

### Осталось совсем недолго

### The Beatles. Часть первая

#### ТРЕК-ЛИСТ:

- 1). I SAW HER STANDING THERE
- 2). LOVE ME DO
- 3). TWIST AND SHOUT
- 4). THERE'S A PLACE
- 5). PLEASE PLEASE ME
- 6). SHE LOVES YOU
- 7). ALL MY LOVING
- 8). I WANT TO HOLD YOUR HAND
- 9). YOU'VE REALLY GOT A HOLD ON ME
- 10). IT WON'T BE LONG
- 11). CAN'T BUY ME LOVE

Казалось бы, если и есть в мировой популярной музыке артисты, с которыми все кристально ясно – это группа The Beatles. The Beatles – это азы, это альфа и омега. Многочисленные книги, интернет-сайты, а также блоги энтузиастов давно документировали не только каждую сыгранную группой ноту, но и каждый прожитый ею день, буквально в режиме старинных советских отчетов о жизнедеятельности космонавтов на станции «Мир»: «в шесть часов тридцать пять минут космонавт позавтракал». Можно ли в этих условиях сказать о битлах что-то новое? Ведь это ансамбль, с которого современная поп-музыка в том виде, в котором мы ее знаем и любим, собственно, когда-то и началась...

Или нет? Или не началась? Или и не думала начинаться?

На самом деле чем известнее, чем легендарнее артист, тем больше разных нарративов роится вокруг него. Вот и с битлами: в одном дискурсе они – основа основ, новаторы, революционеры и гении. А в другом – просто удачливые ребята, понахватавшиеся отовсюду разнообразной музыкальной премудрости и успешно это монетизировавшие. С одной точки зрения The Beatles – это, можно сказать, вечный эталон: с ними сравнивают прочих музыкантов, причем, как правило, не в пользу последних. С другой – битлы, наоборот, разбавили настоящий, подлинный рок-н-ролл гигантским количеством талой водицы, погасили его революционный импульс, присвоили его завоевания и параллельно, как пишут в умных книжках, коммодифицировали его – то есть превратили в коммерческий товар. В этой и следующих четырех главах мы попробуем понять, кто тут прав и где здесь истина.

Начать, вероятно, нужно с «I Saw Her Standing There» – первой песни с первого же альбома группы, открывающейся знаменитой строчкой «well she was just seventeen», «ей было всего семнадцать лет». К строчке этой я еще вернусь чуть ниже, а пока лишь обращу внимание на занятную историческую рифму: в первой строчке первой же песни с первого же альбома еще одной хорошей британской группы, только лет на сорок помоложе, тоже пелось о девушке, которой было семнадцать: «Jacqueline was seventeen, working on a desk», – очевидно, ностальгически отсылая к битлам, сообщал нам фронтмен Franz Ferdinand Алекс Капранос.

А может быть, начать стоит с «Love Me Do», первого сингла The Beatles? Именно во время прослушивания этой композиции у Джорджа Мартина, продюсера и аранжировщика со звукозаписывающего лейбла EMI, которого часто называют «пятым битлом», впервые возникло ощущение: из этих молодых людей может что-то получиться. Правда, игра на ударных Ринго Старра ему поначалу не очень приглянулась, поэтому в канонической версии трека мы

слышим не совсем привычный состав: за установкой – профессиональный студийный сессионщик Энди Уайт, а несчастный Ринго в расстроенных чувствах бьет в такт малому барабану всего-навсего в ручной бубен. Впрочем, для фанатов скажу, что существуют и другие версии «Love Me Do» – например, в сборнике «Past Masters» песня опубликована все-таки с барабанной партией Ринго, а на одной из битловских «Антологий» присутствует совсем экзотический вариант: ранний дубль, записанный в другой студии, в котором стучит доисторический битловский ударник Пит Бест! И делает это, кстати, ужасно: к Ринго у некоторых критиков возникают вопросы по части исполнительской техники (не слишком обоснованные, но об этом – опять-таки ниже), однако по сравнению с Питом Бестом это очевидным образом небо и земля.

Что же зацепило Джорджа Мартина в «Love Me Do»? Чтобы ответить на этот вопрос, надо, наверное, немножко погрузиться в контекст и понять, что представляет собой британская поп-музыка в начале 1960-х. Есть мнение, что совсем ничего не представляет, но с ним я, кстати, решительно не согласен – например, любимой песней Маргарет Тэтчер был инструментал «Telstar» Джо Мика, записанный группой The Tornados в 1962-м, то есть тогда же, когда юные битлы корпели над «Love Me Do», и это тот редкий случай, когда с железной леди можно согласиться: это в самом деле чудесный ранний образец «космической» поп-музыки. Но одно, наверное, можно утверждать с довольно твердой уверенностью: британская поп-музыка начала 1960-х почти безальтернативно была гладкой, прилизанной. И «Telstar» – тоже прилизанный трек, с красивой мелодией, сыгранной под ровный ритм на некоем причудливом протосинтезаторе.

А теперь вернемся к «Love Me Do» – это же просто-таки образец музыкальной сырости! Два аккорда – даже не три, как обычно, а еще меньше; третий лишь мимолетно возникает в средней части. Жесткое, приплюсванное вибрато губной гармошки. Бодрые мальчишеские голоса с обаятельной хрипотцой, не испорченные никаким студийным постпродакшном. Элементарный бит. Элементарная гармония – вся целиком на открытых квинтах, не тяготеющих определенно ни к минору, ни к мажору. Словом, есть в этой записи какая-то примитивная, первобытная энергия, которой очень недоставало коммерческой поп-музыке той эпохи. И еще лучше ее, пожалуй, слышно в композиции «Twist and Shout», в оригинале принадлежавшей американскому ритм-энд-блюзовому ансамблю The Isley Brothers – это был последний трек, записанный битлами для их дебютного лонгплея «Please Please Me».

В том, что великая группа The Beatles играет каверы, нет ничего из ряда вон выходящего – наоборот, по меркам поп-музыки начала 1960-х куда более удивительно было то, что они сочиняли и исполняли собственные песни. Вообще-то это была редкость – существовали профессиональные сонграйтеры, зарабатывавшие этим делом на жизнь, а прерогативой собственно артистов, появляющихся на публике, как правило, оставалось лишь живое и студийное исполнение выданного им материала. Но битлы с первых дней варьировали свои и чужие композиции в сетлистах в примерно равной пропорции, а чужие, кроме того, как видно на примере «Twist and Shout», запросто присваивали себе – разве узнаешь в этой громокипящей, спетой на разрыв аорты версии изящный легкомысленный оригинал The Isley Brothers? Песню, кстати, записали с единственного дубля – простуженный Джон Леннон после ее исполнения окончательно лишился голоса, и, в общем, слушая трек, нетрудно понять, как так произошло.

К слову, и эта история тоже может кое-что рассказать нам о The Beatles: они не прикидывались, они были равны себе. Да, положим, в 1962-м никто не дал бы им ждать, пока Джон выздоровеет, и бронировать другие студийные часы, но его простуженный хрип в «Twist and Shout» – хорошая метафора общей установки битлов на честность. Или даже не на честность – это, наверное, неправильное слово: на том же альбоме «Please Please Me» была композиция «Anna», кавер на трек чернокожего певца Артура Александера, в котором Джон совершенно неискренне убеждает лирическую героиню в том, что ее счастье для него важнее, чем его собственное (в своих отношениях с женщинами, и прежде всего с женой Синтией, он явно при-

держивался иных взглядов). Но вот естественность, натуральность – это, пожалуй, то, что и впрямь отличало битлов, всех четверых.

Ее может проиллюстрировать, например, еще один, незаслуженно менее известный, даже недооцененный фрагмент альбома «Please Please Me»: композиция «There's a Place». «Есть место, куда я могу пойти, когда мне грустно и настроение на нуле, и это мое сердце, в котором я никогда не остаюсь один», – поет в ней Леннон; из 2019 года текст кажется довольно наивным, но на фоне сфабрикованной коммерческой поп-музыки с ее запрограммированными эмоциями – вот у нас песня о любви, а вот песня о разлуке, а вот песня о том, как классно держаться за руки, а вот песня о милых простых радостях – это просто поток свежего воздуха! По крайней мере, так он воспринимался тинейджерами в 1963-м – наконец-то кто-то говорил с ними на одном языке. И вот, собственно, главное, то, к чему я вел все это время: The Beatles принесли в популярную музыку и большой, широкоформатный шоу-бизнес абсолютно новый язык. Знаете, с чего начались их отношения с Джорджем Мартином? С того, что они сыграли на прослушивании перед ним и его коллегами из EMI свой сет – включавший «Love Me Do» и другие треки, – после чего продюсер собрал их вокруг себя и толкнул небольшую речь: что ему понравилось, а что не очень, и что, на его взгляд, стоило исправить. «А вам что-нибудь не понравилось?» – спросил он в конце своего выступления. И тут слово внезапно взял самый юный из битлов, Джордж Харрисон, и ответил: «Ну, для начала, – ваш галстук». После чего музыканты закатились от хохота, и к ним не сразу, а через небольшую паузу, но присоединился и сам носитель галстука, Мартин, быстро сообразивший, что этих людей бессмысленно и даже вредно учить хорошим манерам.

Это хороший и яркий образ: «музыка без галстука» – именно так битлов и воспринимали в начале 1960-х, когда прочая поп-музыка, казалось, наоборот, была застегнута на все пуговицы. Вспомним вновь строчку «well she was just seventeen», с которой открывается их официальная альбомная дискография, – что в ней особенного? Во-первых, жаргонное well – творчество The Beatles, таким образом, начинается с просторечного «ну» или даже «ну типа»; с сохранением регистра и интонации эту фразу можно было бы перевести на русский как «ну типа ей было семнадцать лет»... И следующая строчка, от Джона Леннона: «if you know what I mean», «если ты понимаешь, о чем я»; как вам такой намек?! Да, мы понимаем, о чем он – и в «старом» мире, с его фасадом старательно конструируемой и тщательно контролируемой невинности, это еще какая трещина: он же явно не о том, что семнадцатилетнюю лирическую героиню можно взять за руку и пойти с ней гулять по городу! Кстати, в оригинальном тексте авторства Пола Маккартни строчка была другой – «never been a beauty queen»: то есть ей было 17 лет, и королевой красоты ее не назовешь – совсем другая, намного более скучная и неинтересная эмоция. Но тут как раз в первый, но далеко не в последний раз в дело вступила уникальная химия между Ленноном и Маккартни, их способность улучшать придумки друг друга: первый подогнал для песни, преимущественно сочиненной вторым, куда более дерзкий и захватывающий вариант сюжетного развития. То есть в сухом остатке – песни «I Saw Her Standing There», а также «Love Me Do», вновь с жаргонным выражением в заголовке (финальное усилительное «do!» – явно не из учебника хороших манер и классического ораторского искусства), были музыкой нового типа даже не потому, что они как-либо особенно необычны гармонически или ритмически. А потому что их авторы говорили со слушателями не свысока, не несли им разумное, доброе и вечное по сочиненной кем-то заранее инструкции – но просто использовали тот же самый язык, что и их аудитория, и брались за интересующие ее темы: в том числе пели, например, о сексе или об одиночестве и депрессии. И оттого и попали в нерв времени так, как не удалось больше никому.

Занятно, что в США битлы проникли как раз с довольно травоядной композицией – «I Want to Hold Your Hand». В ее заголовке используется именно тот образ, который в предыдущем абзаце я противопоставлял более привычному для группы даже на самом раннем этапе

аутентичному реализму: «я хочу держать тебя за руку», без фривольных иннуэндо. Как ни парадоксально, именно относительная «прилизанность» месседжа обеспечила треку громкий успех за океаном – Америка была страной, во-первых, существенно более пуританских нравов, чем Великобритания, а во-вторых, с более развитым и крепко стоящим на ногах шоу-бизнесом, которому до поры до времени хватало сил сопротивляться свежему ветру из-за океана. Но тут словно бы с глаз упали шторы – и началось именно то, что мы видим на многочисленных архивных видеозаписях: полчища фанаток, лишающихся при виде кумиров чувств и нижнего белья, и так далее.

Отметить здесь, видимо, необходимо два момента: во-первых, момент сексуального раскрепощения. Явление The Beatles, а вслед за ними и прочих групп «британского вторжения» в США – это мощнейшее психологическое потрясение. Подростки 1960-х, особенно как раз девушки-фанатки, несли на себе гнет не только собственных не реализованных по причине косного, стремительно устаревающего общественного договора желаний и грез, но и, не побоюсь этих слов, пары столетий точно такой же нереализованности. Их мамы, бабушки и прабабушки, воспитанные в рамках суровой протестантской этики, точно так же «держали все в себе» – и вот наконец появилась возможность выплеснуть эти вековые фрустрации, избавиться от них. И ничего особенного битлам для этого делать не пришлось – они просто воплотили иной, новый, свежий, свободный и обаятельный модус поведения на публике: со своими жаргонизмами в песнях, с пресс-конференциями, на которых музыканты шутили наперебой («Как вы нашли Америку?» – спросил у них журналист; «Повернули налево около Гренландии» – ответил Леннон). И конечно, с самой своей музыкой. Этого хватило сполна.

А во-вторых, битлы привезли в Америку ее собственную музыку, вернули Америке американское! Там ведь уже была своя, свободная и яркая молодежная музыка, с которой, однако, до «британского вторжения» многое складывалось не так, как должно. С одной стороны, я имею в виду записи, например, Элвиса Пресли, первого ленноновского кумира, который в 1957 году в своем дебютном альбоме выдал настоящий сгусток той самой свежей, молодой, яркой и сексуальной энергии, но затем был довольно оперативно приручен шоу-бизнесом и превращен в сфабрикованного артиста. А с другой стороны, я говорю о гигантском массиве выдающихся песен афроамериканской поп-музыки, выпускавшейся прежде всего на лейбле Motown. С ней была другая проблема – Америка рубежа 1950–1960-х все еще оставалась довольно жестко сегрегированной страной, записи эти проходили под вывеской *race music* («расовая музыка» – так даже назывался соответствующий хит-парад в журнале «Биллборд»), и предполагалось, что белой аудитории слушать их немножко запахло. В Англии же подобного дискурса просто не было – поскольку не было долгой истории работорговли. И пластинки, например, замечательного Смоки Робинсона во главе группы The Miracles (битлы ярко перепеют его «You've Really Got a Hold on Me» во втором альбоме «With the Beatles») поступали на местный рынок вперемешку с записями Элвиса и остальных.

А The Beatles, разумеется, слушали их и мотали на ус – к слову, вы же еще не забыли, что Джорджу Мартину не понравилась партия ударных Ринго Старра в «Love Me Do»? Это, конечно, отчасти связано с тем, что барабанщик на тот момент был всего две недели как принят в группу и, наверное, просто еще не успел выработать с остальными ту самую химию совместного творчества. Но была и другая причина: в британской поп-музыке считалось, что бочка – бас-барабан – должна непременно точно попадать в бас-гитару. А в афроамериканском R&B или ритм-энд-блюзе это было необязательно – наоборот, специфический грув этой музыки рождался как раз из-за легких расхождений между элементами ритм-секции. И Ринго просто воспроизводил сценарий своих любимых импортных пластинок – однако потребовалось время для того, чтобы окружающие научились это ценить.

Одна из ярчайших песен The Beatles раннего периода – вечнозеленый хит «She Loves You», с которым связана смешная история: один из звукоинженеров записи совершил то, что

сейчас назвали бы пранком – он послал трек Дикю Роу с фирмы Десса, не указав авторство и предложив подписать молодых и талантливых музыкантов. Пранк заключался в том, что Дик Роу когда-то уже отказал битлам: «Гитарные группы выходят из моды, мистер Эпстайн», – сказал он их менеджеру Брайану Эпстайну, и с тех пор этот случай часто приводят в пример как образец глупости и недалекости. Но я хотел бы немножко заступиться за Дика Роу: вы послушайте внимательно, с чем группа The Beatles к нему пришла в январе 1962-го, благо все эти треки доступны на первой битловской «Антологии». Какой-то безжизненный набор кавер-версий, включая, например, «Besame Mucho», и пара абсолютно эмбриональных, неярких оригиналов Леннона – Маккартни. Признайтесь честно, вы бы клюнули? Вот и я не уверен. А «She Loves You» Дикю Роу очень понравилась, да вот только The Beatles к тому времени уже были связаны контрактом с EMI/Parlophone.

Подытоживая же первую «битловскую» главу этой книги, коротко остановлюсь на главном. Несомненно, The Beatles воплощали абсолютно новый тип артистов, с новой, невиданной прежде в поп-музыке манерой поведения и с новым языком, опять-таки ранее не звучавшим по радио и на ТВ. Несомненно, они черпали вдохновение из американской музыки, которая в самой Америке была задвинута на обочину, и таким образом вывели ее в мейнстрим. И третий важный момент: The Beatles были группой. Не харизматичным музыкантом с безликим аккомпанирующим составом, как это было принято, – а набором индивидуальностей. И уже в «Love Me Do» это подчеркнуто: один лидер – Леннон – исполняет ключевую для этой песни партию губной гармошки, а другой, Маккартни, поет вот это обаятельное «love me do» на стоп-тайме, в кульминационные моменты трека. Логичнее было бы раскручивать эти таланты по отдельности – и, вероятно, состричь с них таким образом вдвое больше денежек, – но The Beatles были вообще ни разу не про логику. В чем мы не преминем убедиться в следующих главах.

## Глава 7

### На помощь!

### The Beatles. Часть вторая

#### **ТРЕК-ЛИСТ:**

- 1). A HARD DAY'S NIGHT**
- 2). I'LL BE BACK**
- 3). THINGS WE SAID TODAY**
- 4). I'M A LOSER**
- 5). HELP**
- 6). YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY**
- 7). SHE'S A WOMAN**
- 8). I'VE JUST SEEN A FACE**
- 9). I NEED YOU**
- 10). TICKET TO RIDE**
- 11). YESTERDAY**

Самая культовая часть битловской песни «A Hard Day's Night» – не бодрый куплет в исполнении Джона Леннона и даже не эффектный минорный бридж, который поет Пол Маккартни, поскольку Джону на него слегка доставало вокального диапазона, а аккорд, с которого стартует и сама эта композиция, и весь одноименный ей альбом. Вокруг него сломано немало копий: существует даже грандиозное исследование, в котором он анализируется с помощью математической операции под названием «преобразование Фурье»! Гармония аккорда – неопределенная: разные инструменты тут играют будто бы в разных тональностях. И битлы таким образом вдруг берут и занимают заметное место в ряду великих новаторов музыкальной гармонии: таких, как Рихард Вагнер с его «Тристан-аккордом» или Игорь Стравинский с «аккордом Петрушки».

Впрочем, если бы дело ограничивалось, так сказать, вопросами сухой музыкальной науки, то и черт бы с ним. Но мы недооцениваем – а может быть, просто не всегда осознаем – выразительные свойства гармонии в музыке. А ведь это не такая уж и отвлеченная абстракция: наоборот, от того, как гармонически выстроена пьеса, прямо зависит наше ее восприятие. Не зря же, в конце концов, европейская классическая гармония называется функциональной – хотя связано это с тем, что у разных ступеней звукоряда в ней есть свои функции, велик соблазн прочесть этот термин буквально: да, гармония действительно работает, функционирует, и от того, как в музыке меняются аккорды, мы впадаем в разные состояния – например, нетерпеливого ожидания или, наоборот, расслабленного комфорта. Так вот, устройство первого аккорда в «A Hard Day's Night» таково, что в нем словно бы сочетается сразу несколько так называемых доминантных аккордов, каждый из которых по законам функциональной гармонии жаждет разрешения в тонику. И этим счастливым разрешением в итоге оказывается и конкретная песня The Beatles, которая с него стартует, и вся пластинка, постепенно разворачивающаяся затем. Что, разумеется, усиливает ее эмоциональный эффект.

Если «A Hard Day's Night» – это старт, то песня «I'll Be Back» (нет, это не только бессмертный панчлайн кинематографического Терминатора) – наоборот, финиш, тоже весьма примечательный с точки зрения своего внутреннего устройства. В «I'll Be Back» не до конца понятно, где куплет, где припев, а где так называемая middle-eight – рок-н-рольный эквивалент побочной темы в классической музыке. К тому же песня довольно непредсказуемо блуждает из мажора в минор и обратно – да и настроение у нее принципиально иное, нежели в открывающем пластинку треке. Это, разумеется, неспроста: дело в том, что вся первая поло-

вина альбома «A Hard Day's Night» состоит из песен, задействованных в одноименном фильме, первом киноопыте The Beatles. И фильм этот, при всей своей находчивости, никоим образом не порывает со стереотипами начала 1960-х о том, как должно выглядеть поп-музыкальное видео: это чистый эртертейнмент, веселый и беззаботный. Он отлично вписывался в планы менеджера Брайана Эпстайна, незадолго до того наконец сумевшего раскрутить группу The Beatles в США – как вписывались в них и, например, аккуратные одинаковые прически музыкантов: на рынок даже выбросили соответствующие парики, которые каждый мог купить – и стать немножко битлом.

А вот на второй стороне сосредоточены песни, не имевшие к фильму никакого отношения. Творческие искания самих битлов – прежде всего Леннона и Маккартни, – наоборот, чем дальше, тем меньше соответствовали их сфабрикованным образам. Первый, к примеру, в 1964-м выпустил свою первую книжку – «In His Own Write», сборник абсурдистской поэзии, прозы и сюрреалистских карандашных рисунков; книжное приложение газеты Times откликнулось на него рецензией, в которой порекомендовало купить его всем, кто «опасается за богатство литературного английского языка и специфически британского воображения». Прямо скажем, это не то, чего привычно было ожидать от солиста популярной бит-группы.

Второй же между делом превращался в сонграйтера с абсолютно непредсказуемым творческим почерком, впитывавшего, как губка, предельно разнообразные сторонние влияния и изобретательно с ними работавшего. В «A Hard Day's Night» в итоге вошли три фактически его сольные композиции, и все принципиально разные: задорный танцевальный боевик «Can't Buy Me Love», романтическая баллада «And I Love Her» и одна из моих любимых песен у ранних The Beatles, решительно не поддающаяся классификации «Things We Said Today». Лучшие поп-песни – те, в которых есть некий внутренний конфликт, например, волнующее, будоражащее несоответствие формы и содержания, и последняя как раз принадлежит к их числу. С точки зрения текста это бесконечно оптимистичный трек, посвященный большой маккартниевской любви 1960-х, актрисе Джейн Эшер. С точки зрения музыки – меланхолическая полу-акустика в глубоком миноре: нежная, терпкая и печальная.

В связи с альбомом «A Hard Day's Night», думается, необходимо отметить еще две вещи. Во-первых, на этой пластинке тринадцать песен, и все – собственного сочинения. В предыдущих релизах The Beatles соотношение было примерно 50 на 50, а тут все – свое, родное. Не стоит недооценивать это обстоятельство: это сейчас мы привыкли к тому, что от рок-группы требуется сочинять собственный материал, иначе она вроде как и разговора особо не заслуживает; чужие же песни поют разве что представители самой расхожей коммерческой поп-музыки, «продюсерские проекты» (это словосочетание в обозначенном дискурсе, разумеется, произносится только что не презрительно сплевывая). Однако в битловские времена все было не так – наоборот, Элвис Пресли, допустим, за всю жизнь не сочинил и полдесятка песен, что не помешало ему стать и долгое время оставаться суперзвездой. Фиксация на авторстве в поп-музыке начинается с The Beatles; нет, конечно, они были в этом не одиноки, но как самый популярный ансамбль своей эпохи они были нужны для легитимации тренда. Грубо говоря, если битлы так делают, значит, так можно и нужно – и постепенным переходом от исполнителей к авторам-исполнителям мы, несомненно, обязаны во многом именно им.

И второй момент – «Can't Buy Me Love» это, кажется, первый из прозвучавших в наших программах о The Beatles треков, в котором поет только один участник группы – Пол Маккартни. Начиная с «A Hard Day's Night» творческое партнерство Маккартни и Леннона, увековеченное в традиционной двойной подписи всех сочиненных кем-либо из них битловских песен, примечательным образом реформатируется. Оно превращается в порой дружеское, а порой и довольно ревнивое соперничество; каждый из музыкантов осознает свои собственные сильные стороны и таланты, отличные от талантов коллеги. Композиции с дебютной пластинки «Please Please Me» создавались по принципу эдакого творческого пинг-понга – причем оба

автора находились по одну сторону стола, это был матч в парном разряде, они отбивали мячики по очереди (см. пример песни «I Saw Her Standing There»). В дальнейшем принцип пинг-понга сохранялся, но теперь Леннон и Маккартни играли за разные команды, друг против друга. И в процессе добивались порой совершенно поразительных розыгрышей и комбинаций.

Так какова же специфика творчества одного и другого? Вот, пожалуйста, «I'm a Loser», один из самых интересных треков со следующего за «A Hard Day's Night» битловского альбома «Beatles for Sale». «Although I laugh and I act like a clown, beneath this mask I am wearing a frown», – поет Джон, то есть в приблизительном переводе на русский: «Хоть я смеюсь и веду себя как клоун, под этой маской прячется грусть». Искренне, поэтично и достаточно небанально для поп-певца первой половины 1960-х – не говоря о том, что сама эмоция трека («Я лузер», «Я в проигрыше») плохо сочетается с эстетикой беззаботной легкости, которую The Beatles, отчасти по наущению Брайана Эпстайна, транслировали в мир на своих концертах, телевизионных шоу и пресс-конференциях. Леннон, стало быть, уже в 1964-м оформляется в статусе апологета искренности, поэта, не стесняющегося прямо и честно говорить о делах сердечных. Это во многом следствие знакомства битлов с Бобом Диланом – группа летала на американские гастроли не только для того, чтобы купаться в лучах обожания поклонников, но и чтобы заводить полезные контакты, и одним из таких контактов в том же 1964-м оказался Дилан, столь же непримиримый сторонник авторского подхода к музыке, что и битлы; они быстро нашли общий язык.

Но вот какая интересная штука – Джону самому от всей этой «новой искренности», как сейчас бы сказали, в середине 1960-х еще явно немножко неловко. И потому горький, страдальческий текст «I'm a Loser» помещен в оболочку такого иронического кантри, с абсолютно карикатурным – и, кстати, не характерным для Леннона – сползанием вокальной партии вниз на целую квинту в конце каждой фразы. А следующий его выстраданный шедевр, «Help», заглавная песня с пятого по счету битловского альбома, со строчками «помоги мне, я падаю, я так ценю то, что ты рядом, помоги мне снова встать на ноги», вначале была воспринята всего лишь как часть саундтрека к очередному в меру дурацкому битловскому фильму, невинной комедии положений – более того, как явствует из первой посмертной «Антологии» группы, Джон объявлял трек на концертах с шутками-прибаутками и прочим кривлянием. Психологически – очень понятная ситуация: поп-музыка еще не привыкла так раскрываться, Леннон был одним из первых, кто на это пошел, ему было страшно, юмор здесь – объяснимая защитная реакция.

Итак, амплуа Леннона с середины 1960-х – это амплуа честного и проникновенного поэта, у которого что в сердце, то и на бумаге. Этот фокус на слове – и на чувстве, за этим словом стоящем, – привел к тому, что с мелодической точки зрения Джон в The Beatles стал основным минималистом. Если вы проанализируете мелодии его песен, то увидите, что большинство из них пляшут вокруг двух-трех соседних нот. А иногда хватает и одной – как раз в «Help» именно такой случай, строчки всего куплета как бы топчутся на одном месте, а гармония постепенно меняется вокруг них. Это логично – потому что естественно, потому что похоже на человеческую речь. Мы с вами и говорим – с точки зрения высоты тонов – именно так: ровно, иногда отступая на четверть или полтона вверх или вниз, но не более того. Джон, таким образом, во всем натурален – в стихах, в музыке, в поведении.

А что же Пол Маккартни? Это удивительно – и, наверное, это отчасти и объясняет магию The Beatles, – но тут все с точностью до наоборот! Пол человек искусства до мозга костей. Джон про внутри, Пол про снаружи; Джон про настоящее, Пол про выдуманное; Джон про содержание, Пол про форму; Джон про себя, Пол про кого угодно, но только не про себя. Это не значит, что у него нет внутренней жизни и чувств – есть, и еще как; только мы об этом почти ничего не знаем. Джон Леннон рядом с нами, он родной, понятный и близкий – хотя относительно мало успел и был убит в далеком 1980-м. Пол Маккартни физически, к счастью,

рядом с нами до сих пор, да и музыки он успел сделать существенно больше, но он совсем не понятный и совсем не родной. Вот такой парадокс.

Зато едва ли не каждый его трек уникален с чисто музыкальной точки зрения и содержит какой-нибудь маленький эксперимент, остроумный легкий кунштюк. Возьмите любую, даже не самую раскрученную композицию – например, «She's a Woman», несправедливо «отцепленную» от альбома «Beatles for Sale». Где у Леннона были мелодии на одной-двух нотах, у Маккартни – широкие скачки за пределы октавы. Где у Леннона понятный и простой кантри-рок, у Маккартни – черт знает что, какой-то искореженный блюз с нестандартной ритмикой: послушайте песню еще разок внимательно, и вы услышите, что в начале гитара вроде начинала отбивать сильные доли, но потом, когда в дело вступила ритм-секция, и прежде всего бас самого Пола, эти сильные доли внезапно оказались слабыми. И при всем при том композиция, по многочисленным свидетельствам, была сочинена прямо в студии, за полчаса или около того!

Или вот – песня «I've Just Seen a Face»: вступление со звуками испанской гитары и дальше энергичный, бодрый акустический шаффл в комплекте с настоящей скороговоркой в вокальной партии; нравится нам это или нет, но такого мы точно еще не слышали. И это заставляет нас пока вскользь, но уже здесь упомянуть еще кое-что важное для этой истории: каждый следующий альбом The Beatles – да что там, иногда даже каждая следующая песня внутри альбома The Beatles звучала непохоже на предыдущую. Что, между прочим, для поп-музыки того периода было, опять-таки, совсем не характерно – подразумевалось, наоборот, что у артиста был свой отличительный стиль, которого ему надлежало придерживаться, иначе его новую пластинку никто не захочет покупать. И нашу сегодняшнюю частую претензию к той или иной записи – дескать, неплохо, конечно, но сплошные повторения, мы все это уже раньше слышали – человек из 1950-х или из начала 1960-х годов бы просто не понял. «Это ведь как раз хорошо, что мы все это уже раньше слышали!» – возразил бы он. С группы The Beatles и некоторых их современников эта диспозиция начинает довольно стремительно меняться.

Ну и еще одно – о чем потом просто не будет повода сказать. 1964-й и 1965-й годы – это пик битломании. Альбом «Beatles for Sale» ансамбль записывал между делом, в промежутках между бесконечными гастролями – может быть, именно поэтому, кстати, там не так много ярких оригинальных композиций, как в окружающих его записях. Все эти хорошо знакомые каждому аудио- и видеозаписи – на которых где-то издали слышно, как битлы поют, но куда громче оказывается истерический визг поклонниц – относятся именно к этому времени. Тут надо кое-что понимать: концертные площадки 1960-х с их скромным аппаратом были никоим образом не рассчитаны на такой масштаб популярности. Люди, обеспечивавшие аншлаги на их концертах в США в середине десятилетия, почти не слышали музыки. Они шли за другим – за возможностью живьем увидеть кумиров-небожителей, пусть и издали, за шансом испытать уникальное ощущение коллективного оргиастического экстаза, причем одновременно самого разного свойства: культурного, социального, сексуального. И вот этот феномен – конечно, совсем новый для поп-музыки и поп-культуры в целом. А развился он после битлов с ужасающей силой: приведу лишь один пример – когда в середине 1990-х распался бойз-бэнд Take That, в Великобритании даже запустили специальную линию телефона доверия, на которой с теми, кто не знал, как и зачем теперь жить, работали профессиональные психологи.

Что же до 1965 года и альбома «Help», то с этим периодом и с этой записью в истории The Beatles связано еще два знаменательных события. Во-первых, именно здесь свою вторую в жизни и первую заслуживающую внимания песню написал и исполнил третий битл – Джордж Харрисон. Она называлась «I Need You» и ярко свидетельствовала: мир группы постепенно переставал вращаться только вокруг Джона и Пола, из биполярного он потихоньку становился многополярным.

И второе – в этом альбоме содержалась песня «Yesterday», до сих пор удерживающая звание самой «кавероемкой» в истории: именно ее максимальное количество раз перепевали

другие артисты. Она же – как известно, песня о яичнице, ведь рабочий вариант текста выглядел так: «scrambled eggs // oh my baby how I love your legs // not as much as I love scrambled eggs» («яичница // о детка, как мне нравятся твои ножки // но яичница мне нравится еще больше»).

Для многих «Yesterday» – это не более чем очередная сладкая маккартневская баллада, в сочинении которых он преуспел еще во времена «A Hard Day's Night», где была, например, по-своему не менее замечательная песня «And I Love Her». И трудно спорить с тем, что «Yesterday» действительно логично смотрится в этом ряду. Но есть нюансы.

Так, например, это первая битловская песня, в записи которой три четверти участников группы не принимали никакого участия. Ни Леннона, ни Харрисона, ни Ринго Старра вы в ней не услышите. Это яркий симптом: у ранних The Beatles определяющим было именно групповое, коллективное начало. Дальше, как и было сказано, Джон и Пол стали чаще творить по отдельности, и вот – веха: трек, в котором один из музыкантов группы обходится вовсе без посторонней помощи.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.