

MASSCULT

Билл Бростер, Фрэнк Брутон

ИСТОРИЯ ДИДЖЕЕВ



ИСТОРИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ

МУЗЫКИ ЖИВЕТ В ЛЮДИХ, КОТОРЫЕ ЕЕ ИГРАЮТ

ИСТОРИЯ
ДИДЖЕЕВ



Билл Бростер, Фрэнк Брутон

MASSCULT

Annotation

Диджей был в центре популярной музыки с момента первого проигрывания пластинки на радио в 1906 году до современного состояния клубной индустрии, приносящей доход в три миллиона долларов в одном только Нью-Йорке. В этой книге профессиональные журналисты Брюстер и Броутон представляют первую полную историю профессии загадочного и харизматичного человека за вертушками, который является одновременно и собирателем записей, и психологом, способным управлять веселящейся толпой. Основанная на интервью с диджеями, критиками, музыкантами, представителями звукозаписывающих компаний и обычными тусовщиками, «История диджеев» заслуживает звания официальной истории танцевальной музыки.

- [Билл Брюстер, Фрэнк Броутон](#)
 - [Предисловие](#)
 - [Часть I. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДИДЖЕЯ](#)
 - [1. Введение](#)
 - [Повелитель танца](#)
 - [Что все-таки делает диджей?](#)
 - [Диджейское искусство](#)
 - [Взгляд с постмодернистского угла](#)
 - [Место диджея в истории](#)
 - [С музыкой — вперед](#)
 - [2. Истоки \(радио\)](#)
 - [Танцевальный зал понарошку](#)
 - [Власть диджея](#)
 - [Век радио](#)
 - [Диджей против музыканта](#)

- [Диджей против музыкальных издателей](#)
- [Диджей против фирм грамзаписи](#)
- [Профессиональный диктор](#)
- [Мартин Блок и танцевальный зал понарошку](#)
- [Черное радио и ритм-энд-блюз](#)
- [Белые негры](#)
- [Алан Фрид и рок-н-ролл](#)
- [Топ 40\[25\] и радио свободного формата](#)
- [Царь мира развлечений](#)
- [3. Истоки \(клубы\)](#)
 - [Ночной поезд](#)
 - [Музыкальный автомат](#)
 - [Сок-хоп](#)
 - [Париж](#)
 - [Лондон](#)
 - [Нью-Йорк](#)
 - [Твист](#)
 - [Иэн Сэмвелл в Lyceum](#)
 - [Модернисты и жизнелюбивый Лондон](#)
 - [Терри Ноэль в Arthur](#)
 - [Кислота](#)
 - [Сан-Франциско и кислотные тесты](#)
 - [Психоделический Лондон](#)
 - [Нью-Йорк](#)
 - [Конец начала](#)
- [Часть II. КАК ДИДЖЕЙ ИЗМЕНИЛ МУЗЫКУ](#)
 - [4. Северный соул](#)
 - [Первая рэйв-культура](#)
 - [Жанр, построенный из неудач](#)
 - [Twisted Wheel и корни северного соула](#)
 - [Чем неизвестнее, тем лучше](#)
 - [Catacombs и Фармер Карл](#)
 - [Torch и рождение северного соула](#)

- [Соул-войны: Wigan Casino против Blackpool Месса](#)
- [Переиздания и коммерциализация](#)
- [Борьба за душу соула](#)
- [Клитхорпс](#)
- [Рождение трейнспоттера \[64\]](#)
- [Редчайшая пластинка в мире](#)
- [Кавер-ап — первые белые «яблоки»](#)
- [Подделки и пиратские записи](#)
- [Пляжная музыка](#)
- [От северного соула к нью-энерджи \[66\]](#)
- [5. Регги](#)
 - [Россыпи версий](#)
 - [Уникальная Ямайка](#)
 - [Корни саундсистемы](#)
 - [Первые саунды](#)
 - [Деејау хватает микрофон](#)
 - [В студию](#)
 - [Версия](#)
 - [Даб](#)
 - [Эхо и реверберации](#)
- [6. Диско](#)
 - [Мессидж — любовь](#)
 - [Андеграундные корни](#)
 - [Гибель рока](#)
 - [Фрэнсис Грассо — первый современный диджей](#)
 - [Sanctuary](#)
 - [Революционные приемы](#)
 - [Ученики диджея Фрэнсиса](#)
 - [Проповедники лучшего звука](#)
 - [Дэвид Манкузо и клуб Loft](#)
 - [Идея — любовь](#)
 - [Музыкальные открытия](#)
 - [Ники Сиано в Gallery.\[96\]](#)
 - [Дискотечный бум](#)

- [Ларри Леван и Фрэнки Наклс в Continental Baths](#)
- [Уолтер Гиббонс в Galaxy 21](#)
- [Ти Скотт в Better Days](#)
- [Дэвид Родригес в Ginza](#)
- [Зарождение современного диджейства](#)
- [7. Диско \(2\)](#)
 - [Она вкалывает за деньги](#)
 - [Диско надевает галстук](#)
 - [Файр-Айленд](#)
 - [Бобби Диджей в Ice Palace](#)
 - [Светское диско в Le Jardin](#)
 - [Рекламная сила диджея](#)
 - [Диджейские микс-пленки](#)
 - [Рождение ремикса](#)
 - [Появление двенадцатидюймового сингла](#)
 - [Филадельфийское звучание](#)
 - [Восход независимых лейблов](#)
 - [Фонограммные пулы](#)
 - [Диско-знаменитости в Studio 54](#)
 - [Лихорадка субботним вечером](#)
 - [Диско со всех сторон](#)
 - [Евродиско](#)
 - [Крушение диско](#)
 - [Хай-энерджи и Saint](#)
 - [Иэн Левин в Heaven](#)
 - [Сан-Франциско, Патрик Коули и Сильвестр](#)
 - [Трагедия](#)
- [8. Хип-хоп](#)
 - [Приключения на стальных колесах\[127\]](#)
 - [Лихорадка в Бронксе](#)
 - [Брейкданс](#)
 - [Подвиги Геркулеса](#)
 - [Исследователь микса](#)
 - [Бамбата — Папа Африка](#)

- [Ловкость рук](#)
- [Рифма](#)
- [9. Хип-Хоп 2](#)
 - [To the rhythm of the boogie, the beat](#)
 - [Оттяг в парке](#)
 - [Битвы](#)
 - [Пойманные в виниле](#)
 - [1. 'Vicious Rap'](#)
 - [2. 'Rappers' Delight'](#)
 - [3. 'Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel'](#)
 - [4. 'Planet Rock'](#)
 - [Сэмплирование](#)
 - [С окраин в центр](#)
 - [Панки из Бронкса](#)
 - [Долг перед диско](#)
 - [Конец старой школы](#)
 - [Турнтаблизм](#)
 - [Грэнд Визард Теодор](#)
 - [D.ST и 'Rockit'](#)
 - [Buffalo Gals](#)
 - [Трансформинг и жонглирование битом](#)
 - [Четверть века хип-хопа](#)
- [10. Гараж](#)
 - [Я отведу тебя в рай](#)
 - [Из пепла диско](#)
 - [Ларри Леван и Paradise Garage](#)
 - [Рид-стрит](#)
 - [Гараж](#)
 - [Что скрывается за мифом](#)
 - [Музыка райского гаража](#)
 - [Тони Хамфриз и музыка в стиле гараж](#)
 - [Придурочное диско](#)
 - [Время никого не ждет](#)

- [Наследие Левана](#)
- [11. Хаус](#)
 - [Чувствуешь?](#)
 - [Значение слова «хаус»](#)
 - [Фрэнки Наклс в Warehouse](#)
 - [Рон Харди в Music Box](#)
 - [Hot Mix 5](#)
 - [Джейми Принципл, Джесси Сондерс и первые треки в стиле хаус](#)
 - [Шлюз прорван](#)
 - [Хиты хауса](#)
 - [Хаус — чикагский хип-хоп](#)
 - [Чикаго — город гангстеров](#)
 - [Эсид-хаус](#)
 - [Хаус покидает дом](#)
- [12. Техно](#)
 - [Саунд](#)
 - [Постфактум](#)
 - [Mojo и Wisard](#)
 - [Cybotron](#)
 - [Трое из Белвилла](#)
 - [Prep Parties](#)
 - [Техно в записи](#)
 - [Чикаго рядом](#)
 - [Определение техно](#)
 - [Кевин Сондерсон и 'Big Fun'](#)
 - [Европейское техно и транс](#)
 - [Компьютеры говорят друг с другом](#)
 - [Танцевальная музыка с ученой степенью](#)
- [Часть III. ДИДЖЕЙ СЕГОДНЯ](#)
 - [13. Диджей как артист](#)
 - [Даже лучше, чем настоящая вещь](#)
 - [Прибытие](#)
 - [Соул-мафия](#)
 - [Rare groove и warehouse-сцена](#)
 - [Hacienda и Мэдчестер](#)

- [Революция будет синтезирована](#)
- [Double Dee and Steinski](#)
- [Coldcut и M/A/R/R/S](#)
- [KLF и новый панк](#)
- [Диджей-продюсер-ремикшер](#)
- [Эволюция ремикса](#)
- [Ремикс и рестайл](#)
- [Ремикс идет на рынок](#)
- [Диджей командует парадом](#)
- [14. Диджей как преступник](#)
 - [Предательские ловушки](#)
 - [Экстази, Shoom, Spectrum и Ибица](#)
 - [Эсид-хаусная революция](#)
 - [Рэйвы](#)
 - [Танцующие преступники](#)
 - [Джангл](#)
 - [Женщина за пультом](#)
 - [Пиратское радио](#)
 - [Преступник ли?](#)
- [15. Диджей как суперзвезда](#)
 - [Бог — диджей](#)
 - [Рождение звезды](#)
 - [Диджеи-гости и приезжие американцы](#)
 - [Реакция](#)
 - [Пьедестал](#)
 - [Торговля звездными диджеями](#)
 - [Суперклубы и всемирные бренды](#)
 - [Хаус продан обратно](#)
 - [Американский рэйв](#)
 - [За деньгами хоть на край света](#)
 - [Диджеинг будущего](#)
 - [Хаус — отстой \(пессимистический вывод\).](#)
- [Глобальный андеграунд \(оптимистический вывод\).](#)
 - [Движуха не кончается](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)

- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)

- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)

- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)

- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)

- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)

- [216](#)
 - [217](#)
 - [218](#)
 - [219](#)
-

Билл Брюстер, Фрэнк Брутон Прошлой ночью диджей спас мне жизнь: История диск- жокея

Познавший силу танца живет в Боге

Руми, персидский поэт-дервиш

Тот, кто не танцует, не умеет жить.

*Иисус Христос (гностический
псалом II века)*

Предисловие

Многим современным диджеям нужно знать о таких вещах. Кто-то должен собрать все это в одной книге, которую можно показывать людям со словами «Прочитай, прежде чем начнешь играть».

*Эшли Бидл (Ashley Beedle)^[1],
диджей и продюсер*

*There's not a problem that I can't fix,
'cos I can do it in the mix^[2].*

*Песня Last Night A DJ Saved My Life
группы IndeeP*



История танцевальной музыки живет в людях, которые ее сочиняли или, по меньшей мере, играли. И знаете что? Большинство из них живы, здоровы и могут рассказать много интересного. Мы решили встретиться как можно с бóльшим числом и разговорить их. Одни из них чертовски популярны, иные, как нам казалось, уже

должны быть на том свете. Некоторых мы нашли по телефонному справочнику. Как только мы начали задавать вопросы, крупницы информации так и посыпались, и вскоре нас уже завалило по уши никому более не известными подробностями, мы обнаруживали никем не замеченные ранее связи. Мы диву давались, что полностью эту историю никто прежде не рассказывал, и смутно чувствовали гордость первооткрывателей.

Дело в том, что, как это ни печально, большая часть из написанного о танцевальной музыке не производит сильного впечатления. До сих пор нам приходится сталкиваться с одними и теми же старыми заблуждениями, избитыми мифами, плохо состряпанными статьями, опирающимися на вырванные из контекста данные исследований... Нам недостает ума просто выбросить книги, раз за разом воспроизводящие все это и создающие основу для абстрактной чепухи о постмодернистских интертекстуальных связях или о гегелевской *Gesundfarbensextenkugelschreiber*.

Итак, будучи простыми парнями, мы написали простую книгу. В ней можно найти пару-тройку социокультурных теорий (и лестно думать, что нам неплохо удалось увязать друг с другом отдельные вещи и показать их место), однако лежащая перед вами книга преимущественно представляет собой компиляцию занятных историй, рассказанных личностями с гипертрофированно раздутыми эго, которые объясняют, как они изменили музыку.

Мы намеревались написать биографию главной фигуры танцевальной музыки — диск-жокея. Это история о том, как менялась суть его работы, как он стал движущей силой популярной музыки. В своем рассказе мы уделяем больше внимания времени наибольшего его сумасбродства, когда он ставил все с

ног на голову, и меньше — его теперешнему образу действия, когда он успокоился и стал «уважаемым человеком».

Памятуя об этом акценте, следует сказать, что это не вполне история танцевальной музыки как таковой. У нас не было ни времени, ни возможности исследовать все поджанры. Освещая эволюцию танцевальной музыки, мы ограничили себя девизом «Помни о диджее», сосредоточившись на значении его собственно диджейской роли, а не на том влиянии, которое он мог оказывать как продюсер. И не расстраивайтесь, если не найдете главы, посвященной целиком вашему любимому диджею. Нас интересовали не обязательно лучшие, но первые. Многие диджеи, которых мы знаем, любим и под чьи сеты не раз зажигали, будучи замечательно талантливыми и креативными личностями, все же являются лишь статистами в большой картине.

Мы изрядно повеселились, пока писали эту книгу. Если вы еще не утратили интерес к теме, то, наверное, прочтете ее с удовольствием. Ставим десять к одному, что найдете что-нибудь новенькое для себя. Кое-что даже может вас рассмешить.

Также следует надеяться, что наша книга поможет побороть невежество и снобизм, до сих пор преобладающие в отношении, которое «зрелые люди» питают к танцевальной музыке. Право же, такую задачу давно пора поставить. В конце концов, в развитии музыки танцпол всегда имел большее значение, чем печатное слово.

Билл и Фрэнк, Лондон, 2000 г.

P. S. Диджей везде именуется «он», потому что, во-первых, такие уж мы неисправимо косные северяне^[3], а во-вторых, у 98 процентов диджеев имеется пенис.

P. P. S. Исследование, положенное в основу настоящей книги, продолжается. Обновления и более подробную информацию вы можете найти в Интернете по адресу www.djhistory.com. Если захотите поделиться своим мнением или заметите ошибки, пожалуйста, пишите нам по адресу billandfrank@djhistory.com.

Часть I. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДИДЖЕЯ

1. Введение

*Вы должны танцевать
Можете качать головой, ухмыляться,
насмехаться или отворачиваться, но все
равно это танцевальное сумасшествие
доказывает, что снабженный
непременными наручными часами
человек машинного века, мозг которого
все время занят работой, проблемами и
подсчетами, нуждается в танце,
являющемся жизнью в иной плоскости, не
меньше дикаря.*

*Curt Sachs. World History of the
Dance. 1937 (написано о танго)*

*Музыка живет и разворачивается во
времени. То же самое можно сказать о
ритуале.*

*Evan Eisenberg. The Recording
Angel*

В те далекие времена, когда человек бродил по пыльной саванне, размышляя, как бы застать врасплох мохнатого мамонта, его опыт четко разделялся на дневной и ночной. При свете дня он был голым животным, добычей более крупных хищников, но с наступлением темноты воссоединялся с богами. Под звездным небом в свете факелов, окруженный армией барабанщиков, выбивающих непрерывный ритм, он поедал священные корни и ягоды, отбрасывал табу дневной жизни, призывал духов к своему столу и сливался в танце с братьями и сестрами.

Чаще всего в центре происходящего находился некто, кто раздавал ритуальные растения, начинал действие, контролировал музыкантов. Этот человек — колдун, шаман, жрец — был особенным и обладал определенной властью. На следующее утро, когда все болели с похмелья, он, наверное, вновь становился обычным соседом — парнем, что живет в одной из хижин и носит слишком много перьев, — но с приходом сумерек, когда люди впадали в транс, поддерживаемый барабанной дробью и пейотлем, он был главным.

Сегодня эту роль играет диджей (да простят нас священнослужители всех религий, которые тоже стараются изо всех сил). Именно он руководит нашими трансцендентными праздниками. Как и колдун, он — обычный парень (чтобы в этом убедиться, на него достаточно взглянуть), но когда при помощи священных барабанов и баса он срывает с нас оковы повседневной жизни, мы готовы считать его если не богом, то, по меньшей мере, посредником высших сил, благодаря которому наши молитвы всевышнему могут быть услышаны.

В хороших и даже в большинстве плохих клубов танцующие прославляют свою молодость, энергию, сексуальность. Через танец и музыку они поклоняются жизни. Некоторые делают это, принимая обостряющие восприятие наркотики, но большинство забывается просто благодаря музыке и окружению. Ключом ко всему этому является диджей. Проигрывая записи определенным образом, даже рядовой диджей может оказывать мощнейшее воздействие на душевное состояние людей. А истинно *великий* диджей вообще способен хотя бы на мгновение заставить весь зал пережить трепет любви.

Дело в том, что работа диджея не ограничивается подбором мелодий. Она предполагает создание общего настроения, а также понимание чувств собравшихся

людей и способность сделать их жизнь лучше. В руках мастера пластинки становятся инструментами для совершения ритуалов духовного объединения, которые для многих являются наиболее яркими из переживаемых событий.

Именно эта идея единства является движущей силой лучших музыкальных мероприятий. Она связана со стиранием границы между публикой и артистом, с *соучастием* вместо пассивного наблюдения. Хиппи в Сан-Франциско прекрасно это понимали, когда превращали в танцплощадки те давние психоделические рок-шоу. Это понимал и Сид Вишез (*Sid Vicious*), прыгавший со сцены в толпу, чтобы устроить пого-танцы^[4] и вместе со зрителями посмотреть на то, как *Sex Pistols* выглядят из зала. Это ответ на вопрос, поставленный в песне *What's Bez for?*^[5] группы *Happy Mondays*. Именно поэтому произвел танцевальную революцию твист: даже не имея партнера, вы могли почувствовать себя частью единого целого.

Диджей стоит на вершине развития этой идеи. Если он правильно делает свое дело, то вместе со всеми прыгает на танцполе, даже когда в реальности он заперт в мрачной стеклянной будке в окружении массы электронных устройств.

Повелитель танца

Все просто: диск-жокей является современным воплощением древней роли. Будучи по преимуществу зачинщиком вечеринок, он может гордиться чередой выдающихся предков. Самыми видными из них (о чем без конца твердят равнодушные ко всякой мистике рейверы) были шаманы — языческие верховные жрецы, в танце сближавшие свой народ с миром духов и

пившие содержащую наркотик оленью мочу, чтобы узреть бога. С тех пор такой персонаж появлялся в разных местах под разными именами. Он был говорливым конферансье в мюзик-холле, одетым в стиле «зут»^[6] руководителем джаз-банды, морщинистым ведущим вечера кадрили в *Blue Mountain* и даже дирижером симфонических оркестров. Более того, он мог быть Джеймсом Брауном (*James Brown*) или Джорджем Клинтоном (*George Clinton*). На протяжении большей части своей истории на нашей планете он являлся фигурой религиозной. В центре большинства старых форм культа находятся музыка и танец, а их ритуалы обычно фокусируются вокруг избранной личности, соединяющей небеса и землю.

В самом деле, танец начал отделяться от религии лишь недавно. В Библии сказано о «времени плясать» (Екклесиаст, 3:4). В иудейском Талмуде написано, что на небесах танцуют ангелы. Согласно раввинским правилам, евреи *должны* танцевать на свадьбе, а для правоверных хасидов танец является важной составляющей регулярного богослужения. Шекеры — приверженцы американской неконформистской секты, знаменитые своей мебелью, — придерживались безбрачия и строго отдельного проживания мужчин и женщин, но во время своих обрядов представители обоих полов сходились в танце, образуя сложные фигуры.

Богослов шестидесятых годов Харви Кокс, призывая к большей праздничности в христианской церкви, очень мудро заметил, что «те, кто не способен прочесть молитву, возможно, смогут ее протанцевать». Тем не менее, современные религиозные организации часто неодобрительно относятся к танцам, в основном из-за их очевидной связи с сексом — перпендикулярное выражение горизонтальных желаний, как выразился

однажды Джордж Бернارد Шоу. Несмотря на это, люди будут продолжать танцевать. Ислам весьма нелестно отзывается о танце, но турецкие кружащиеся дервиши прибегают к нему, чтобы славить Аллаха. Христианство неоднократно запрещало его, но тщетно — жаждущие танцевать люди время от времени все же успевали проделать украдкой несколько па. В Германии в 1374 году (время и место, в которых ненависть к телу и танцу достигла, пожалуй, своего апогея) огромные толпы полуголых людей, отведав отравленного спорыньей хлеба, наводняли улицы и делали как раз то, что запрещала церковь — танцевали, подобно умалишенным. Как пишет историк религиозного танца Эрик Доддз, «сила Танца — опасная сила. Как и в случае с другими формами подчинения чужой воле, начать проще, чем остановиться».

Все это — наследство, полученное диджеем, источник его силы. Диджей — современный повелитель танца.

Если вам кажется, что для диджея столь славная компания — слишком большая честь, то обратите внимание на статус, который присвоила ему наша культура. Со времен безумного идолопоклонства середины девяностых годов страсти немного улеглись, но все равно «спиннер»^[7] высшего разряда зарабатывает четырех-, а иногда и пятизначные суммы за несколько часов. Теперь он миллионер, крутящий романы с фотомоделями, а по делам летающий на вертолетах или личных реактивных самолетах. И все благодаря работе, приносящей так много удовольствия (в чем он сам охотно признается), что большинство диджеев согласились бы делать ее бесплатно.

Если вам не верится, опросите сотни тысяч типов, которые во всем мире вовлечены в многомиллиардный бизнес ночных клубов, а также, конечно, миллионы

клубберов, которые еженедельно потрошат свои бумажники, чтобы послушать того или иного диджея. Как сказал поклонник диско Альберт Голдман (*Albert Goldman*) — один из немногих авторов, знающих толк в танцевальной музыке, — «еще никогда за долгую историю публичных развлечений так много людей не платили столь большие деньги за такую малость и не получали такого огромного удовольствия!»

Вот почему диск-жокей заслуживает собственной истории, даже если он — толстый ворчливый зануда, зарабатывающий на хлеб эксплуатацией чужой музыки.

Что все-таки делает диджей?

«Каждый, кто может сбавать на фортепьяно «собачий вальс» и умеет пользоваться приставкой *Game Boy*, способен стать диджеем, — написал Гэвин Хиллз (*Gavin Hills*) после того, как журнал *The Face* на денек отправил его в школу диджейского мастерства. — Достаточно иметь чувство ритма и несколько основных технических навыков, чтобы получать тыщонку за ночь».

Действительно ли все обстоит так просто, или диджеи *зарабатывают* себе на жизнь? Правда ли, что это дано каждому, или в этом деле не обойтись без серьезной подготовки?

Чем именно занимается диджей?

В самой своей основе диджейство есть акт представления ряда записей для удовольствия слушателей. Таким образом, проще всего назвать диджея ведущим. Именно в этом заключается работа радиодиджеев, которые ставят песни, перемежая их рассуждениями, объявлениями, прибаутками или другими высказываниями. Однако клубный диджей почти отказался от данной роли в пользу чего-то более

творческого с музыкальной точки зрения. Идея *представления* записей уступила место понятию *исполнения*. Сегодняшний звездный диджей использует пластинки как кирпичики, выстраивая из них импровизированный «сет» — собственное выступление. Ярko подчеркивая связи между песнями, неожиданно сочетая их или незаметно накладывая друг на друга, современный клубный диджей не столько представляет разрозненные записи, сколько соединяет их для получения чего-то нового. Благодаря силе музыки такого рода мозаика, будучи хорошо подобранной, может явить собой нечто гораздо большее, чем сумму составных элементов. Следовательно, диджей теперь является не просто ведущим, который ставит чужие мелодии, а настоящим исполнителем. Действительно, в своем лучшем воплощении диджей может по праву считаться талантливым музыкантом.

Даже с чисто технической точки зрения работа диджей представляется довольно сложной. Многие музыкальные школы сегодня предлагают курсы по подготовке диджеев, и они берут деньги не зря: в этом благородном ремесле немало того, что следует изучить и что можно преподать. При сочетании нескольких записей для создания цельного, содержательного (или хотя бы эффектного) выступления вам потребуются определенный уровень мастерства. Необходимо знать структуру каждой из отобранных песен, иметь хоть какой-то музыкальный слух, чтобы определить, гармонируют ли друг с другом две мелодии, а для бесшовного соединения двух треков надобно обладать весьма точным чувством ритма. Неоценимы и прочие музыкальные способности: большинство классных диджеев наделены очень цепкой музыкальной памятью и четко понимают, из чего строится песня. И, разумеется, нужно уметь пользоваться оборудованием: проигрывателем, микшерным пультом, усилителем и

всеми остальными устройствами для обработки звука, которые вам понадобятся. Даже беглый взгляд в любую рубку диджея, вероятно, убедит вас в том, что здесь черт ногу сломит. Лучшие из диджеев способны радикальным образом изменить мощь и «танцевальный характер» любой песни, настроив громкость и частотный баланс (эквализация) или поэкспериментировав с кроссоверами (разделительными фильтрами для высоких, средних, низких и сверхнизких частот), чтобы в итоге подчеркнуть динамику записи. Часто это называется «работа с системой», когда вся звуковоспроизводящая аппаратура используется как один инструмент. Дайте действительно хорошему диджею пластинку, и он заставит ее звучать гораздо лучше, чем любой другой человек, поставивший ее на той же самой системе. Уж это точно!

Еще одно основное требование — музыка. Какую бы аппаратуру вы не использовали, вам понадобится масса записей, которые вы будете на ней проигрывать. Диджеи обожают находить малоизвестные фонограммы, и почти все они одержимы своими музыкальными коллекциями. Дабы вступить в их ряды, нужно любить пластинки так сильно, чтобы им завидовала ваша девушка (ну, или парень).

В книге *The Recording Angel* Эван Айзенберг пишет о наследнике продавца «кадиллаков» Кларенсе, прозябающем на Лонг-Айленде (в Беллморе) посреди огромной фонотеки. Канализация в его доме не работает, сам он едва ли не голодает, но продолжает страстно собирать музыку.

«Кларенс открывает дверь, и вы попадаете внутрь, хотя и с трудом. Все поверхности — столы, полки шкафов, духовки и холодильника и почти весь покрытый линолеумом пол — погребены под дисками. Тяжелые грампластинки на 78 оборотов разложены по

картонным коробкам или просто свалены в кучи, одна из которых увенчана тарелкой с засохшими спагетти... У него остался только дом — не отапливаемый, темный, забитый хламом настолько, что не открывается дверь, — и три четверти миллиона пластинок...».

Это не вымысел.

Если вы захотите и сможете стать хорошим диджеем, вам придется испытывать *голод*. Вам предстоит выискивать новые записи с безумным рвением золотоискателя, долбящего мерзлый грунт в метель. Вы обязаны относиться к винилу с энтузиазмом, переходящим в фетиш. Когда вы будете проходить мимо благотворительной лавки, вас должна терзать мысль о том, не затесался ли среди кип долгоиграющих пластинок всяческих Осмондов какой-нибудь классический раритет. Ваше кровяное давление должно немного подсакивать, предвосхищая распаковку двенадцатидюймового квадратного конверта. Окружающие начнут считать вас скучным, цвет вашей кожи испортится, но вы будете находить утешение в долгих и непонятных непосвященным беседах с другими меломанами о позициях каталога *Metroplex* или белых «яблоках»^[8] лейбла *Prelude*. Рискую показаться сексистами, мы выскажем свое подозрение, что такое нездоровое, невротическое, даже маниакальное поведение вполне объясняет непопулярность диджейского ремесла среди женщин.

Даже если вы освоили все оборудование и собрали потрясающую фонотеку, это еще не гарантирует вам успех. Конечно, прежде чем назвать себя диджеем, вы должны доказать, что можете создать единую музыкальную атмосферу. В большинстве случаев это означает умение побудить людей танцевать.

Суть ремесла диджея заключается в выборе песен и последовательности их проигрывания. Способность

делать это лучше или хуже других является главным мерилom профессионализма. Успешно составить музыкальную программу вечера (или даже часа) гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Попробуйте. Даже полная сумка забойных мелодий не заменит большого мастерства, необходимого для того, чтобы правильно подобрать треки, под которые люди будут танцевать, не ослабляя концентрации внимания, страдальчески не морщась и не впадая в скуку. Некоторым это дается едва ли не инстинктивно, другим же необходим опыт, появляющийся с годами наблюдения за танцующими тусовщиками.

Чтобы легко с этим справляться, нужно осознавать, какое воздействие оказывает на публику та или иная запись, то есть ощущать энергию музыки. Все талантливые диджеи различают нюансы силы и чувства в музыке. Они воспринимают целый комплекс эмоций и ассоциаций, вдохновляемых песней, и точно знают, как повлияет на танцпол стиль и темп мелодии. Такое понимание — основа импровизации для диджеев, стоящих перед необходимостью выбора следующего трека. Во многом это определяется наличием музыкального слуха, а также способности критически оценить, почему одна композиция подходит к ситуации лучше другой или почему определенные записи хорошо сочетаются. Лишь некоторые диджеи играют на музыкальных инструментах, но многие очень тонко понимают музыку.

Большинство диджеев, осмеливающихся играть вне собственного дома, соответствуют перечисленным требованиям. Профессионалы отличаются друг от друга чувством вкуса и энтузиазмом. О вкусах, конечно, не спорят, как не спорят о том, какой цвет лучше подходит для ванной — персиковый или авокадо. Здесь все сводится к вопросу, интересна ли собравшейся толпе

ваша музыка. Если да, то прекрасно. В противном случае встает следующий вопрос — чем можно ее воодушевить? Лучшие диджеи — проповедники от музыки. Они могут заразить всех своей страстью к любимым записям. Несложно, пожалуй, выбрать хит, под который публика будет танцевать, но как развить полученный эффект, как подняться выше? Сможете вы найти новые замечательные треки, которые понравятся клубберам, даже если те никогда их прежде не слышали? Как высоко они оценят музыку, лежащую за гранью их предпочтений, если вы по-новому увяжете ее с контекстом и покажете, как здорово она подходит к известным им хитам? Величайшими диджеями всегда движет острое желание делиться своей музыкой. Как сказал один представитель этой профессии, «работа диджея — это два часа представления людям того, что есть хорошо».

Диджейское искусство

Итак, диджей — это и шаман, и звукотехник, и коллекционер, и отборщик, и музыкальный проповедник. Без сомнения, он — искусный мастер, умеющий заставить людей танцевать. Но творец ли он?

Как и музыкант, он способен к творчеству. Есть много талантов технического и эмоционального свойства, полезных для его ремесла. Чаще всего работа отличного диджея описывается с технической точки зрения: невероятно гладкие миксы, фантастически быстрые переходы, микширование с трех вертушек, филигранная игра с эквалайзером, использование причудливых сэмплов^[9]... Возможно, чем больше диджей суетится, тем легче поверить, что он занят творчеством. Многие диджеи прославились изумительной работой с проигрывателями, подобно

тому как ряд музыкантов — от Моцарта до Хендрикса — стали легендарны благодаря божественной игре на инструментах.

Однако великий диджей способен расшевелить публику, даже имея самое простое оборудование, причем некоторые из числа лучших диджеев в истории микшировали довольно скверно. Дело в том, что класс работы диджея проявляется не столько в молниеносном микшировании или ловком трюкачестве, сколько в открытии поразительных новых песен и импровизации в подходящий момент. Но прежде всего речь идет о том, как чутко диджей способен взаимодействовать с толпой.

Можно с уверенностью утверждать, что диджейство — эмоциональная, импровизационная форма искусства, и именно это создает простор для истинного творчества. Талантливый диджей не просто соединяет записи, но контролирует связь между музыкой и сотнями людей. Поэтому он должен их видеть. Вот почему выступление нельзя заранее записать на пленку. Оно должно быть живым, ведь это делает его созидательным актом. Музыка действительно является мощной силой, «горячей линией» для человеческих эмоций, а диджею следует конструктивно использовать эту силу для порождения людского удовольствия. Очевидно, что его средство выражения — музыка, но оно лишь способ достижения цели. В более глубоком смысле его главное выразительное средство — эмоция: диджей играет на чувствах слушателей.

Впрочем, это слишком эгоцентричная трактовка. Пожалуй, точнее будет сказать, что диджей *отвечает* на чувства окружающих его людей, а затем с помощью музыки обостряет, усиливает их. Диджей и продюсер Норман Кук (*Norman Cook*), известный также под псевдонимом *Fatboy Slim*, усматривает разницу между хорошим и плохим диджеем в следующем: «Все дело в

общении, в том, взаимодействуют ли они с толпой и получают ли ее отклик. Я сужу об этом по тому, поглядывают ли они в зал, когда играют. Сильный диджей всегда смотрит на танцующих, замечает, каковы они, получается ли у него; он налаживает с ними контакт, улыбается. А слабый постоянно глядит на вертушки и повторяет отработанные дома вещи независимо от того, получает публика удовольствие или нет».

Отец стиля диско Дэвид Манкузо (*David Mancuso*) всегда придерживался мнения, что диджей не может быть важнее своей аудитории. С его точки зрения, идеально, когда диджей в равной степени исполнитель и слушатель. Он должен быть «скромным человеком, который прячет свое эго, уважает музыку и играет, чтобы поддерживать движение, участвуя в нем». На самых удачных вечеринках, по словам Манкузо, он чувствует себя проводником окружающих его эмоций, замыкает цепь между клубберами и музыкой. «Эта ситуация уникальна тем, что танцор становится частью всего музыкального потока». В этом смысле диджей является публикой в той же степени, что и танцующие люди. «В сущности, вы одной ногой стоите в рубке, а другой — на танцполе».

С ним солидарен и Дэвид Моралес (*David Morales*), считающий, что диджей может успешно работать только перед аудиторией.

«Я не могу завестись в одиночку, — говорит он. — Не могу. У меня огромная студия, но когда я делаю демозаписи для радио, меня не прёт. У меня не рождаются те творческие идеи, которые появляются во время живого выступления перед публикой. Это невозможно воспроизвести».

Но при наличии обратной связи он способен показать себя во всей красе. А если вечеринка удалась,

то, по его словам, возникает ни с чем не сравнимое чувство.

«О-о-о, словно душа вот-вот вырвется из тела, — говорит он, сияя улыбкой. — Я танцую в рубке, подпрыгиваю, размахиваю руками над головой — ну, ты понимаешь. Создается ощущение, что я полностью контролирую ситуацию, могу сделать все, что захочу».

Когда он в ударе, это ощущение приобретает отчетливо сексуальную окраску.

«Да, конечно. В отношении меня — совершенно точно. Прямо как секс! Абсолютно. Это одухотворенный секс. Классический, одухотворенный секс. Боже мой, в клевую ночь я иногда просто падаю на колени посреди трека от кайфа. А затем, когда ставишь следующую пластинку, можно сбавить обороты или поддать жару, а то и вообще все выключить, и народ придет в раж! А ты переводишь дух, вытираешь пот со лба и думаешь «кру-у-у-то!» Все с ума сходят и знают, что и ты с ними... Можешь на это поставить все что угодно. *Вообще все.* Теперь они твои».

Секс и диджеи почти всегда рядом. Это подтверждает, что акт любви и акт возбуждения людей посредством музыки очень близки между собой. Фрэнсису Грассо (*Francis Grasso*) — дедушке современных клубных диск-жокеев — еще в 1969 году делали минет прямо в диджейской рубке. «Спорим, ты не заставишь меня пропустить ни бита», — говорил он девушке под пультом.

Джуниор Васкес (*Junior Vasquez*) вспоминает, как один одурманенный наркотиками клуббер в *Sound Factory* изображал секс с колонками, видимо, пытаясь

слиться с музыкой. «Он орал: «Я трахаю диджея»», — с улыбкой говорит Джуниор.

«Диджеи занимаются любовью так же, как играют музыку», — шутит Мэтт Блэк (*Matt Black*) из *Coldcut*. — Если подумать, наверное, так оно и есть. А еще, как считает моя подруга, клевые диджеи отлично готовят».

Суть сказанного в том, что диджей — это музыкант-импровизатор. Просто вместо нот он использует композиции, вместо клавиш фортепьяно или гитарных струн — пластинки. И мастерство диджея, равно как и музыканта в общепринятом смысле слова, связано с их отбором и сочетанием. Представьте выступление диджея сжатым во времени. Если гитарист может впечатлить слушателей тридцатисекундной импровизацией из аккордов и нот, то диджей рисует картину из музыкальных записей гораздо дольше — два или три часа. А сегодня доступно так много пластинок и миксов большинства песен, что записи для диджея выполняют точно такую же функцию, что ноты при игре на инструменте.

В прошлом, когда бóльшая часть работы диджея состояла в *представлении* записей, его участие проявлялось в основном в те моменты, когда он что-либо делал или говорил между музыкальными номерами. Но теперь, когда его задача — *соединять* записи, мы оцениваем его выступление аналогично концерту музыканта. Конечно, он ставит песни, сочиненные кем-то другим, но делает это по-своему, включая свое воображение. Кроме того, ввиду многообразия способов сочетания записей (в отличие от простого их проигрывания друг за другом через паузу), непрерывности танцев, относительной анонимности авторов треков, а также поскольку в среде ночного клуба диджей становится важнейшим элементом (ну и по массе других причин), мы охотно считаем играющую в клубе музыку скорее как творение диджея, нежели

тех, кто ее первоначально сочинил. Если вы танцуете под одну запись, то оцениваете работу продюсера и коллектива музыкантов, а если делаете это под целый сет сведенных вместе треков, то наслаждаетесь талантом диджея.

Вообразите роскошный гобелен, изготовленный из отдельных лоскутов ручной работы. С близкого расстояния вы обратите внимание на мастерство ткачей и вышивальщиков, создавших различные ткани, но издали поразитесь красотой иного масштаба — грандиозным великолепием общего замысла. Подобно автору такого гобелена, диджей является творцом иного рода, нежели музыкант. Диджей — это музыкальный редактор, *метамузыкант*, создающий музыку из музыки.

Разумеется, производимым на публику воздействием диджей во многом обязан музыкантам и продюсерам, создавшим используемые им композиции. Вряд ли кто-то будет с этим спорить. Но это не умаляет важности его роли. Без его таланта выбирать музыку, включать ту или иную мелодию вовремя и в подходящем контексте, микшировать ее, улучшать звучание и (если хватает мастерства) готовить на нее различные ремиксы — впечатление от танца под те же самые записи никогда бы не достигло запредельных высот, на которые мы порой залетаем, а многие из современных танцевальных произведений казались бы смертельно скучными.

Диджей — художник-импровизатор, палитра которого — мир записанных звуков, а полотно — испытываемое клубберами удовольствие. Он — общепризнанный эксперт в том, что касается побуждения людей к танцам, так что сегодня он еще и продюсирует записи и делает ремиксы, а многие используемые им треки созданы другими диджеями. В наши дни индустрия танцевальной музыки кажется

великим заговором удовольствия, который держится на компетентности диск-жокея.

Если диджей знает свое дело, то получает не меньше положительных эмоций, чем танцующие под его взглядом люди. «Я бы играл, даже если бы не зарабатывал этим на жизнь, — говорит Дэвид Моралес. — Мне нравится то, что я делаю. Это моя страсть. А когда тебе платят, да еще и поют дифирамбы за то, что ты можешь делать естественно и непринужденно, то от такого крыша улетает».

Взгляд с постмодернистского угла

Поскольку талант диджея связан с соединением чужих продуктов творчества, а его выступление включает произведения других музыкантов, он является воплощением художника-постмодерниста. Проще говоря, диджейство состоит в смешивании разных вещей. Диджей использует песни для создания музыкального коллажа, наподобие того как Квентин Тарантино снимает новую картину, представляющую из себя нечто большее, чем набор скопированных из старых фильмов сцен, или как архитектор строит небоскреб в форме башенных часов своего дедушки. Суть постмодернизма — в заимствовании известных идей и форм и их изобретательном сочетании.

В теоретическом плане диджей представляет интерес для культурологов еще и по ряду других причин. Его роль в нашей культуре очень ясно иллюстрирует несколько ключевых тем постмодернистской жизни. Как выразился бывший редактор журнала *Mixmag* Дом Филлипс (*Dom Phillips*), «диджей может быть художником, промоутером, владельцем фирмы грамзаписи, а может и не быть ими.

Кроме того, он — часть тусовки. Он — зачинщик, сводящий всех вместе».

По правде говоря, профессия диджея кажется во всех отношениях странной. Во-первых, профессия ли это? Да, это способ зарабатывать деньги, совмещенный с развлечением. Диджеи оказывают явно достойные оплаты услуги, но большинство из них и дома в свободное время занимается тем же самым, а многие и вовсе готовы бесплатно сыграть на особой вечеринке с хорошей публикой, потому что это увлекательно.

Другая постмодернистская черта диджейства состоит в том, что оно является как потреблением, так и производством, что приводит в замешательство социологов. Диджей потребляет записанную музыку. Он покупает пластинку и слушает ее, как поступает любой из нас. Однако, поскольку его публика также ее слушает, он *в то же самое время* производит продукт — представление содержащейся на пластинке музыки. В свою очередь, его выбор как *потребителя* (записей, которые он покупает и слушает) частично характеризует его как *продюсера* (с точки зрения его самобытности и творческих способностей). Потребление как разновидность творчества также является весьма постмодернистским феноменом, что мы готовы с радостью продемонстрировать с помощью вашей кредитной карты.

Второй момент, связанный с первым, касается того, что диджей — одновременно исполнитель *и* промоутер. Он развлекает публику, но в то же время побуждает их нечто купить, а именно пластинки, используемые в его представлении. Данное обстоятельство также чрезвычайно беспокоит специалистов-социологов.

Помимо этого, ученых интригует тот факт, что диджей зарабатывает на жизнь тем, что фильтрует информацию — наделяет смыслом обрушивающуюся на нас невнятную массу музыкальной информации

(каждую неделю выходит в свет свыше двухсот танцевальных синглов).

Самостоятельно мы не можем разыскать все лучшие образцы любимого жанра, так что за нас этим занимаются диджеи. Они, словно нанятые нами товароведы, перебирают сотни паршивых записей, отыскивая те, что нам по душе.

В наши дни все меньше людей покупают синглы — мы доверяем их приобретение своим любимым диджеям. Зачем тратить жизнь на всепоглощающий поиск редких пластинок (который, вероятно, делает вас диджеем), когда можно купить компиляцию на компакт-диске, смикшированную диджеем, который таким образом зарабатывает деньги? Можно сказать, что сегодня мы покупаем не конкретные записи, а конкретных диджеев. Вот вам еще один отличный пример постмодернизма в действии.

Это захватывающие дух повороты темы, но больше тут добавить нечего, если только не обратиться к жаргону. Если вам хочется написать о диджеях, не выходя из библиотеки, или притвориться диджеем вопреки неумению вызывать в окружающих желание потанцевать, то мы бы рекомендовали при всяком удобном случае использовать слова «текст» и «найденный образец» вместо привычных «песня» и «пластинка», а диджея называть *bricoleur* (что по-французски означает «мастер на все руки»). Постарайтесь вернуть в свою речь слова «сигнификат» и «дискурс» (употребляйте их как вам заблагорассудится, все равно никто ничего не поймет) и никогда не говорите «всякая фигня», если можно сказать «монтаж, сэмплирование и внедрение дискретного медиа-продукта».

Некоторые «авангардные» диджеи с успехом пускают такого рода претенциозную пыль в глаза самых ученых музыкальных критиков. Смеем

утверждать, что нью-йоркский *DJ Spooky*, придумавший (помимо прочего) название жанра «иллбиент»^[10], обязан большей частью своего успеха тому факту, что его работы звучат по-настоящему сложно. Это, быть может, приводит в восторг умы болтающих классов, но редко убеждает жаждущие танцевать тела. Диджей должен «искать хорошие темы», а не «извлекать смысл из информационного потока».

Место диджея в истории

Вот уже 94 года диджей остается рядом с нами. За это время он изменил сами основы понимания, создания и потребления музыки. Приспосабливая музыку к нуждам танцоров, он подтолкнул радикальные стилистические перемены и произвел переворот в использовании технологий звукозаписи. Способность содействовать продаже музыки сделала его важнейшей движущей силой в формировании современной музыкальной индустрии. Кроме того, он значительно укрепил статус записанной на носитель музыки. Из отображения некоего далекого «живого» события запись превратилась в вещь в себе — главное воплощение песни.

Хотя историки-музыковеды чаще игнорировали фигуру диск-жокея, он не уходил надолго из патентного бюро популярной музыки. Практически каждая радикально новая музыкальная форма за последние пять десятилетий появилась на свет благодаря диджею. Он помог сделать первые шаги ритм-энд-блюзу и рок-н-роллу (популяризовав малоизвестные специфически местные жанры и позволив им смешаться). Развитие регги, как мы покажем, происходило исключительно благодаря потребностям диджея и его саундсистемы. Диджей находился в эпицентре мятежа в индустрии

грамзаписи, начавшегося с приходом диско. Не успокоившись на достигнутом, диджей последние 25 лет трудится не покладая рук. Создав хип-хоп, хаус и целое созвездие второстепенных жанров, он осуществил не что иное, как настоящую музыкальную революцию.

Диджей оказался способен сделать все это благодаря тому, что располагает относительной независимостью. Будучи свободным художником, во имя репутации отвергающим внешний контроль над своими музыкальными вкусами, он, как правило, работает без принуждения. Вплоть до недавнего времени, когда диджей превратился в пригодную для продажи поп-звезду, он оставался одним из немногих влиятельных лиц музыкального бизнеса, неподчиненных звукозаписывающим компаниям. Статус свободного художника и рекламный потенциал позволили ему раздвинуть музыкальные границы, познакомить мир с новыми звуками и создать дотоле неизвестные музыкальные формы.

Влияние диск-жокея не осталось незамеченным для широких масс. Его независимость и способность оказывать существенное воздействие на большую аудиторию регулярно становились причинами конфликта между ним и силами государства. Подтекст борьбы за власть легко прочитывается в истории диджея. Возможно, драматичнее всех пример пропагандиста рок-н-ролла Алана Фрида (*Alan Freed*), затравленного до смерти (в буквальном смысле слова) ФБР якобы за вымогательство взяток за проигрывание определенных пластинок. Настоящая же причина, заставлявшая американских политиков тратить столько энергии на борьбу с ним, скорее состояла в успешном продвижении им «дегенеративной» черной музыки среди их впечатлительных белых сыновей и дочек. Не так давно вращающиеся вокруг фигуры диджея

структуры, такие как пиратское радио и рэйв-движение (в особенности его «передвижническое» нью-эйдж ответвление), навлекли на себя гнев правительственных агентств. Ставки повышаются всякий раз, когда речь заходит о наркотиках — неотъемлемой составляющей большинства музыкальных культур.

Нередко вместо того чтобы попытаться заставить диджея замолчать, истеблишмент ассимилировал его силу для покупки доверия андеграунда или вывода его музыкальных новаций на массовый рынок. Крупные лейблы давно начали скупать прогрессивные независимые таланты. Сходным образом ведущие радиостанции Великобритании (в особенности *Radio 1*) уже много лет пополняют свои обоймы диджеев из среды радиопиратов. В последнее время с ростом коммерческой роли клубной культуры индивидуалистский имидж диджея был превращен в маркетинговый инструмент, а сам он (или она, ведь на этот раз наконец-то некоторую поддержку получили и диджеи женщины) был втиснут в рамки старой доброй модели «рок-звезды», позволяющей легко продавать компакт-диски с компиляциями. Индустрия звукозаписи также с большим успехом использовала продвигаемую диджеем музыку, чтобы впрыснуть новую кровь в идею живой группы. Такие проекты, как *Underworld* или *The Prodigy*, сегодня продаются точно так же, как гитарные команды, которых они должны были вытеснить.

С музыкой — вперед

Несмотря на важность его роли, круги музыкальных критиков по сей день почти ничего не знают о том, кто такой диджей, чем он занимается и почему имеет такое значение. Если у нашей работы есть цель, то она

состоит в том, чтобы показать исследователям популярной музыки, насколько неотъемлемой частью их истории является диджей. Раз уж на их полках есть место для десятков книг о *Beatles*, то, быть может, они удосужатся прочесть и наш труд.

В том, что важность танцевальной музыки так долго преуменьшалась, виноват, вероятно, наш европоцентризм. Подобно тому как законы о правах на интеллектуальную собственность защищают западные идеалы мелодии и лирики, но по большей части игнорируют значимость ритма и баса, история музыки не принимает танцевальную музыку всерьез из-за отсутствия в ней слов и ее телесной — а не интеллектуальной — природы (хип-хоп с его вниманием к вербальной составляющей и техно с навязчивым теоретизированием являются подтверждающими правило исключениями). Удивительно также, что авторы, все-таки рассматривавшие танцевальную музыку, писали о ней так, как будто примерно до 1987 года никто никогда не ходил в клуб просто ради того, чтобы потанцевать.

Вследствие всего перечисленного лежащий перед вами текст долгое время существовал лишь в виде устного предания, создававшегося ее главными героями, обсуждавшегося участниками и обраставшего мифами, но редко выливавшегося на бумагу (а с таким размахом или дотошностью — вообще никогда).

Желание танцевать дано нам от природы и оказывает постоянное воздействие на музыку. Следовательно, диджей всегда находился в центре современной популярной музыки. С момента своего рождения в качестве эфирного продавца широкого профиля и до сегодняшнего положения короля глобализированного попа, диджей остается человеком,двигающим музыку вперед.

2. Истоки (радио)

Танцевальный зал понарошку

Появление в истории музыки радиовещания изменило все формы ее создания и восприятия. Радиотрансляция — своего рода волшебство, а радиоприемник — волшебная шкатулка.

Гельмут Райнхольд (Helmut Reinhold)

I Can't Live Without My Radio^[11]

LL Cool J

Кто был первым диджеем?

Давайте пока оставим в стороне колдунов, дирижеров и прочих достойных прототипов диск-жокея и попробуем выяснить, кто впервые проиграл записанную музыку с целью развлечения группы людей.

Томас Эдисон, изобретший в 1877 году цилиндрический фонограф, вряд ли пытался записать с его помощью музыку, да и в любом случае его машинку едва-едва мог слушать один человек, но не целая компания. Работающий на плоских дисках граммофон, который подарил нам в 1887 году Эмиль Берлиндер, пожалуй, тоже не обеспечил бы необходимой громкости. Десятилетие спустя удалось приручить радиоволны, однако понадобилось еще столько же времени, прежде чем аппараты Маркони стали способны передавать нечто более членораздельное, нежели точки и тире Морзе. Первые кандидаты на

звание диджея появились тогда, когда граммофон и радиосвязь начали использоваться совместно.

В 1907 году американец Ли де Форест, считающийся «отцом радио» за изобретение триода, сделавшего возможным радиовещание, проиграл запись увертюры к опере «Вильгельм Телль» из своей лаборатории в нью-йоркском Паркер-билдинг. «Конечно, в те дни было не так много приемников, но я стал первым диск-жокеем», — заявлял он. Однако де Форест ошибался: у него был предшественник.

В канун рождества 1906 года американский инженер Реджинальд Фессендер, работавший с Эдисоном и намеревавшийся добиться передачи радиоволн между США и Шотландией, послал в эфир незакодированные радиосигналы — музыку и речь — из местечка Брэнт-Рок неподалеку от Бостона, штат Массачусетс, изумив корабельных телеграфистов в Атлантическом океане. Он произнес короткую речь, объяснив суть происходящего, прочитал библейский текст «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» и сыграл несколько соло на скрипке, сопроводив их пением (как он признавался, «не очень благозвучным»). Кроме того, он стал первым в мире диск-жокеем, поскольку отправил по радиоволнам музыкальную запись.

Какую же запись впервые поставил диджей? Это был женский вокал: ларго Генделя в исполнении, по-видимому, Клары Батт (*Clara Butt*)^[12].

Власть диджея

Радио является уникальным средством вещания. Оно способно охватить миллионы людей, но благодаря его близости каждый ощущает себя самым важным слушателем. В отличие от телевидения, наводняющего

дом картинами внешнего мира, радио остается частью того места, в котором его слушают, а передаваемые с его помощью голоса и музыка рождают сильное чувство общности. Социолог Маршалл Мак-Люэн называл его «племенным барабаном». Арнольд Пассман (*Arnold Passman*) в книге *The Deejaays* в 1971 году писал: «Электронная лампа изменила все, вернув человечество к устному общению».

Благодаря уникальной соблазнительной природе радио, диск-жокей быстро обретал популярность, состояние, а также дурную славу. Власть человека, транслирующего записи по волнам, была вскоре замечена, и немедленно встал вопрос о ее правомерности. Музыканты усмотрели в ней угрозу своей занятости. С подозрением к ней отнеслись и те, кто нес ответственность за общественное согласие. Фирмы грамзаписи даже увидели в ней экономическую опасность, полагая, что радио будет препятствовать, а не способствовать продажам их продукции.

Радиодиджей, без сомнения, почти с самого начала приобрел большое влияние. Его высокий рекламный потенциал был важнейшим фактором в становлении современной музыкальной отрасли (равно как и рекламы на радиовещании). Он играл ведущую роль в открытии новых музыкальных жанров, так как соединял ранее никак не связанные друг с другом стилистические направления и вселял чувство гордости и честолюбия в исполнявших их местных народных музыкантов. Сходным образом ранние диск-жокеи помогали наладить взаимопонимание между различными расами и культурами.

Влияние диск-жокея вскоре стало настолько мощным, что вызвало нечто большее, чем просто зависть и подозрение. Американские музыканты, недовольные увеличением количества диджеев, бастовали целый год. Еще на заре развития профессии

радиодиджея правительство США начало его критиковать, допрашивать и даже травить до смерти, в основном потому, что он пользовался слишком большой, как казалось политикам, властью.

Век радио

Считается, что всерьез радио начало функционировать в 1922 году. Прежде лишь ученые и энтузиасты, разбросанные по всему миру, экспериментировали с этим средством связи, пытаясь найти способы применения новой технологии. Фермеры Среднего Запада с помощью радио принимали кодированные прогнозы погоды; в Первую мировую войну оно использовалось для поднятия морального духа солдат в окопах обеих сторон; Томас Кларк в Детройте вещал для судов, курсировавших по озеру Эри. Чарльз «Док» Хэрролд, живший в Сан-Хосе, в 1909 году первым осознал развлекательный потенциал данного средства массовой информации и раздал детекторные приемники всем своим соседям, чтобы те могли слушать передаваемые им интервью и музыку.

В 1911 году в городе Нью-Йорк доктор Элман Мейерс (*Elman B. Meyers*) начал транслировать ежедневную восемнадцатичасовую программу, состоящую почти целиком из музыки. Сибил Тру (*Sybil True*) — первая известная женщина среди диджеев — вышла в эфир в 1914 году с шоу под названием '*The Little Ham Programme*'^[13]. Она брала пластинки на прокат в местном магазине, выбирая музыку, популярную среди молодежи, чтобы привлечь ее интерес к возможностям, которые предоставляло радио. Уже тогда было ясно, насколько мощной была эта сила. Миссис Тру с удовлетворением констатировала, что ее программа оказывает заметный

эффект на продажи пластинок в магазине. «Молодые люди прибегают в магазин, чтобы купить запись той песни, которую услышали накануне вечером по радио».

Рекламный потенциал радио вскоре уже не оставлял места для сомнений, и в конце 1920 года в Питтсбурге начала свое вещание первая имевшая все необходимые лицензии коммерческая радиостанция *KDKA*, немедленно прославившаяся благодаря освещению президентских выборов. Она выросла из экспериментальных передач станции *8XK* доктора Фрэнка Конрада (*Frank Conrad*), который с помощью радиооборудования, оставшегося после войны, выходил в эфир из своего гаража. В том же 1920 году открылась радиостанция *WWJ* в Детройте и *XWA*, принадлежавшая *Marconi Company*, — в Канаде.

История первых лет радио наполнена преимущественно американским содержанием, поскольку в США радио не превратили сразу же в правительственный рычаг. Остальные страны стремились при помощи этого СМИ в первую очередь повышать степень информированности и уровень образованности своего населения, и национализированное в результате такого подхода вещание повсюду было патерналистским и уравновешенным. Однако Америка после недолгих дискуссий приняла радио в качестве средства массовой рекламы. Его форма диктовалась экономическими соображениями, и американское радио, искавшее способы расширения аудитории, прочно заняло позицию популярного средства развлечения. После 1922 года, когда в ходе первой конференции по радиовещанию были представлены формальные предложения об использовании американских радиочастот, процесс распространения шел лавинообразно. В марте этого года было зарегистрировано 60 станций, а в ноябре — уже 564!

В том же 1922 году в эфире Великобритании началось вещание *BBC*, когда 15 ноября Артур Барроуз прочел выпуск новостей. Из-за приверженности высоким идеалам общественного служения, которые разделял основатель компании и ее первый руководитель лорд Рит, лишь в июле 1927 года *BBC* рискнула приложить иглу к пластинке, подарив стране своего первого диджея.

Его звали Кристофер Стоун (*Christopher Stone*), и он с большим трудом убедил руководство компании разрешить ему построить программу на одном лишь проигрывании мелодий. Но, однажды оказавшись в эфире, она завоевала чрезвычайную популярность, а Стоун благодаря своей сдержанной и обезоруживающей манере речи вскоре превратился в одну из первых звезд радио. Хотя это шло вразрез с корпоративными правилами приличия, Стоун произносил вступительные слова экспромтом и развивал в себе непринужденность разговорного стиля, пока баловал слушателей американским (или навеянным таковым) джазом. В 1957 году журнал *Melody Maker* по случаю семидесятипятилетия Стоуна написал: «Каждый житель Британии, который когда-нибудь готовил, выпускал или конферировал эфирную граммофонную программу, должен прочесть молитву или (если это больше соответствует его темпераменту) поднять бокал за здоровье основателя его профессии».

Несмотря на быстрые успехи таких пионеров, как Стоун, радио проделало длинный путь, прежде чем стало напоминать то, к чему мы привыкли. В номере 1969 года, приуроченном к семидесятипятилетнему юбилею издания, *Billboard* описывал вялое состояние этого СМИ, тянувшееся до 1935 года. Вспомнив, что вечерний эфир занимали трансляции из танцевальных залов и с симфонических концертов, журнал переходил к расписанию остальной части дня:

«Дневные программы часто повторялись и наводили тоску. Время от времени раздавалось соло пианиста. Напыщенные дикторы зачитывали новости из дневной прессы. Свой час мог получить певец, которому аккомпанировал неременный пианист. Прогнозы погоды и отчеты о продуктивности скота, цены на сельскохозяйственную продукцию, поэтические чтения и бесконечные лекции скучных местных ученых на культурные и научные темы съедали весь эфир от начала вещания до заката. Звучали, конечно, и музыкальные записи. Все тот же штатный диктор, ранее декламировавший стихи, произносил название каждой пластинки так торжественно, бесстрастно и официально, что мог бы сойти за опытного бальзамиривщика».

Диджей против музыканта

Использование записей на радио почти мгновенно вызвало сопротивление. В США министерство торговли выдавало льготные лицензии станциям, не проигрывавшим музыкальные записи, поскольку считалось, что такая трансляция является второсортной (в основном по причине гораздо более высокого качества звучания музыки в живом исполнении). В 1927 году новый регулятор отрасли — федеральная комиссия по вопросам радио — в очередной раз подчеркнула, что применение фонографа «излишне».

В то время как крупные станции соглашались с этим требованием, транслируя музыку с концертов больших оркестров и из танцевальных залов, мелкие вещатели по-прежнему полагались на граммофон. В период великой депрессии, когда все затягивали пояса,

пластинки стали применяться шире. Вскоре лишь новообразованные крупные сети радиостанций, такие как *NBC* и *CBS*, могли позволить себе передавать исключительно живую музыку.

Музыканты называли трансляцию музыки в записи «главным злодеянием де Фореста». Станции не делали отчислений артистам, чьи пластинки использовали, и отнимали хлеб у профессиональных музыкантов. В 1927 году с выходом звукового фильма «Певец джаза» их перспективы на получение работы стали еще туманнее. Тысячи музыкантов, до сих пор работавших таперами на сеансах немого кино, оказались не у дел. Через несколько лет у них появился еще один конкурент — музыкальный автомат. Неудивительно, что работавшие сдельно музыканты, теснимые со всех сторон новыми технологиями, отчаянно боролись за выживание.

Американская федерация музыкантов (*AFM*) — тесно спаянный закрытый профсоюз — объявила диджея врагом музыканта и начала долгую и упорную борьбу за запрет трансляции мелодий по радио. В этом ей помогала федеральная комиссия по вопросам радио, которая, как пишет Арнольд Пассман, «шла на все, кроме разве публичных казней, чтобы положить конец данной практике».

Первого августа 1942 года американские музыканты даже объявили забастовку по этому поводу. *AFM* разрешила своим членам выпускать пластинки лишь при условии выплаты бóльших авторских гонораров артистам для компенсации их убытков от трансляции записей по радио. Также были предъявлено требование прекращения использования в ночных клубах музыкальных автоматов. Больше года новые пластики практически не выпускались, после чего звукозаписывающие компании сдались.

В Великобритании профсоюз музыкантов и звукозаписывающие компании вели подобную же войну

с диск-жокеем, хотя она велась скорее против публичного проигрывания записей, нежели их присутствия на радио.

Диджей против музыкальных издателей

В союзе с музыкантами выступали издатели музыки, представлявшие тогда наиболее влиятельную часть отрасли. В момент рождения радио ноты были главным музыкальным товаром, а авторы песен — настоящими звездами. Однако когда весь мир вместо нот начал покупать пластинки, власть из рук издателей и песенников перешла к компаниям грамзаписи и сотрудничавшим с ними исполнителям. Издатели изо всех сил противились использованию пластинок на радио, ведь оно могло ускорить этот процесс.

Уже в 1922 году Американское общество композиторов, авторов и издателей (*ASCAP*), собиравшее и до сих пор собирающее авторские отчисления для музыкальной издательской отрасли, пригрозило подать в суд на радиостанции, проигрывавшие лицензированные *ASCAP* песни. В итоге радиостанции согласились выплачивать *ASCAP* ежегодно от 500 до 5000 долларов каждая (в зависимости от размера) за трансляцию принадлежащей *ASCAP* музыки.

Для противостояния *ASCAP* радиостанции в 1923 году образовали Национальную ассоциацию вещателей (*NAB*). Она в 1939 году с целью ослабления монополии *ASCAP* создала собственную фирму для охраны авторских прав — *Broadcast Music Incorporated (BMI)*. В то время как *ASCAP* стремилось отстоять преимущество авторов песен, *BMI* поощряла развитие индустрии пластинок и вещания. Большинство известных артистов были членами *ASCAP*, так что *BMI* пополняла свои ряды

за счет молодых песенников и музыкантов, а также всевозможных народных и «цветных» музыкантов, не имевших права вступать в *ASCAP*. Это должно было серьезно способствовать притоку музыки черных на радио.

В 1941 году *ASCAP* потребовало увеличить размер авторских отчислений почти на 70 %. Радиовещатели ответили отказом, и *ASCAP* организовало забастовку, которая продолжалась с января по октябрь. В течение этого периода песни *ASCAP* не могли звучать на радио.

К концу забастовки *ASCAP* удалось добиться значительного увеличения авторских отчислений. Однако все песни, транслировавшиеся за эти месяцы, были лицензированы *BMI*, причем большинство из них принадлежали подающим надежды артистам, подписавшим контракты с независимыми лейблами, специализировавшихся в записи джаза, блюза, блуграсса и других менее популярных жанров. В результате сформировались крепкие связи между радиовещателями, продавцами пластинок и мелкими звукозаписывающими фирмами, а упомянутые этнические и региональные музыкальные стили получили широкое распространение.

Диджей против фирм грамзаписи

Год за годом ничто не могло убедить звукозаписывающие компании в ценности радио как рекламного двигателя их продукции, так что и те подключились к борьбе с диск-жокеем. Они полагали, что люди не захотят покупать запись, если ее можно бесплатно услышать на радио. Такие опасения основывались на статистических исследованиях эпохи Великой депрессии, показывавших, что в городских районах с популярными радиостанциями наблюдается

спад продаж пластинок (на самом деле падали продажи любых товаров). Крупные фирмы грамзаписи начали предпринимать юридические меры против отдельных радиостанций, добившись нескольких судебных разбирательств. Так, печально известное дело Уоринга даже рассматривалось Верховным судом^[14].

«На каждой пластинке была наклейка с предупреждением о том, что трансляция записанной на ней музыки запрещена, — вспоминал один из первых диджеев Эл Джарвис (*Al Jarvis*) в интервью журналу *Billboard* в упомянутом юбилейном номере в честь семидесятилетия журнала. — Мне приходилось покупать диски на свои деньги и надеяться на то, что в Верховном суде дело Уоринга развалится».

Альтернативой существовавшим тогда грампластинкам был электрически записываемый диск, пользовавшийся популярностью в сороковых годах. Этот гигантский диск диаметром шестнадцать дюймов печатался не из шеллака, как обычные грампластинки со скоростью вращения 78 оборотов в минуту, а на «роскошном легком винилите», то есть на виниле. Он имел новую скорость вращения (33 оборота в минуту), тридцатиминутное время звучания и содержал целую программу с объявлениями номеров и последними хитами в исполнении записанного через микрофоны оркестра. Вся эта информация размещалась на носителе при помощи самых современных технологий электрической звукозаписи. Такие долгоиграющие диски были рассчитаны на мелкие станции и распространялись по подписке. Они снижали зависимость от диктора/диск-жокея и на них не распространялись ограничения звукозаписывающих компаний, так как они предназначались именно для радиотрансляции.

«Большинство радиостанций не могли себе позволить нанимать оркестры и делать шоу так, как это было принято в крупных сетях, — объясняет Бен Селвин (*Ben Selvin*), работавший на ведущую компанию по производству электрически записываемых дисков. — Так что мы предоставляли почти тремстам радиостанциям наши пластинки, часто (хотя и не всегда) с произведениями самых популярных оркестров и певцов».

Селвин пишет, что некоторые из ведущих артистов издавались на таких пластинках под псевдонимами. Они зарабатывали на этом хорошие деньги, но им приходилось обходить заключенные с фирмами грамзаписи контракты. Так Томми Дорси (*Tommy Dorsey*) стал Харви Твидом (*Harvey Tweed*), а Рей Ноубл (*Ray Noble*) и Расс Морган (*Russ Morgan*) — две другие звезды того времени — взяли себе имена Реджинальд Норман (*Reginald Norman*) и Рекс Мельбурн (*Rex Melbourn*) соответственно.

«Безотказное средство расширения аудитории вашей радиостанции! Мощный двигатель рекламы ваших спонсоров!» — под такими лозунгами предлагались долгоиграющие пластинки производства *Tiffany Transcriptions*. Некоторые музыканты еще помнят казавшиеся бесконечными сессии их записи. В книге Дункана Мак-Лина (*Duncan McLean*) '*Lone Star Swing*' Джонни *Drummer Boy* Кувьелло (*Johnny Cuviello*), игравший с суперзвездами западного свинга *Texas Playboys* во главе с Бобом Уиллсом (*Bob Wills*), вспоминает, как они за один день почти без остановок сыграли около сотни песен.

«Мы никогда не репетировали номер. Боб просто называл мелодию, которую все мы знали, и уже через секунду начинал отсчет: «Приготовились, внимание, начали!» Так все и

происходило — один номер за другим прямо в микрофон».

Мак-Лин также рассказывает, на какие хитрости шли мелкие местные станции, чтобы убедить своих слушателей, будто оркестр звучит в прямом эфире и играет где-то неподалеку. «Радиостанции обычно подделывали свои программы, заявляя, что все двенадцать (или сколько их там было) музыкантов *Texas Playboys* сидят в крошечной студии в Слэпауте, штат Оклахома, или еще где-нибудь. Дикторы бросали нарочито небрежные фразы: «Я слышу, что Элдон Шэмблин (*Eldon Shamblin*) стучится в дверь нашей студии, так что попросим Боба и остальных ребят сыграть '*Keep Knockin' But You Can't Come In*'^[15]».

Несмотря на оптимистические прогнозы, вскоре после окончания войны на рынке электрически записываемых дисков наступил спад, что произошло в основном из-за роста популярности настоящих диск-жокеев.

Профессиональный диктор

Впервые словосочетание «диск-жокей» появилось в печати в номере *Variety* от 13 августа 1941 года, в котором можно было прочесть следующее: «...Гилберт — диск-жокей, подпевающий своим записям». Слово *jokey* имеет несколько денотатов. Помимо самого очевидного значения «наездник», оно может обозначать интригана, умело выходящего из любого положения, человека из народа или ловкача. На шотландском диалекте оно, как и слово *jock*, используется в смысле «парень» или «приятель». В Америке *jock* — это еще и «спортсмен», производное от *jockstrap* — «суспензорий» (то есть предмет, защищающий спортсмена). Вероятно, первый раз

термин «диск жокей» был употреблен для произведения уничижительного эффекта. Диджей обманывал своими дисками, умело ими манипулировал, даже жульничал, борясь за место под солнцем.

Юность диджея омрачалась такого рода недоверием и сопротивлением со всех сторон. Музыканты не хотели, чтобы пластинки оставили их без работы; звукозаписывающие компании опасались, что звучание мелодий на радиоволнах отвратит людей от покупки дисков; издательская организация *ASCAP* требовала за трансляцию своих песен все больших и больших денежных отчислений.

В довершение всего диджею долгое время мешала тенденция к бесстрастному ведению программ. С ростом аудитории стиль вещания все сильнее диктовали *CBS*, *NBC* и многие другие сети радиостанций, в соответствии со славными традициями американского капитализма доминировавшие на рынке. Эти сети и их рекламодатели предпочитали шаблонные функциональные объявления, казавшиеся им более профессиональными. Они предоставляли своим филиалам пластинки, содержавшие монотонные выхолощенные вступления, сводившие к минимуму роль местного диктора. Некоторое время казалось, что диджей обречен быть безликим оператором граммофона.

Однако вскоре звезда диск-жокея взошла и засияла. Произошло взрывное расширение рынка, и большинство новых станций пользовались независимостью от консервативных сетей. В них хорошо ощущался дух соперничества, желание угодить местным вкусам, а при выборе музыки они полагались в основном на пластинки. Такой тип вещания, безусловно, требовал диск-жокея. Кроме того, существенную часть рекламных доходов у радио начало отбирать телевидение, а в отсутствие крупных

общенациональных спонсоров реклама на радио приобретала местный характер. В результате возникла потребность в остроумных болтунах, способных продать достоинства табачной жвачки или патентованного тоника для кожи. Талантливые диджеи начали демонстрировать, насколько прибыльными могут быть их шоу.

К пятидесятым годам прошлого века радиовещатели наконец-то урегулировали большинство споров с остальными участниками музыкальной отрасли, юридические препятствия для заполнения эфира музыкой с носителей исчезли. В 1948 году был изобретен транзистор, благодаря которому удалось сделать приемник дешевым и портативным. Примерно в это же время общество обогатилось понятием «тинейджер». Вместе все эти факторы способствовали увеличению числа обаятельных диджеев с хорошо подвешенным языком. Послевоенный мир обещал сильно измениться, и пластинки на радио должны были сыграть в этом огромную роль.

Мартин Блок и танцевальный зал понарошку

Мартин Блок (*Martin Block*) стал первой настоящей звездой среди диск-жокеев, одной из тех успешных личностей, проложивших путь к быстрому послевоенному росту популярности диджеев. Он начинал как продавец, рекламируя всяческие товары (а в паузах включая музыку) с разъезжавшего по Бродвею грузовика с громкоговорителем, пока полиция и владельцы местных магазинов не заткнули ему рот.

В 1934 году он устроился штатным диктором на радиостанцию *WNEW* в Нью-Йорке, где зачитывал бюллетени с «процесса века» — дела о похищении и убийстве ребенка Линдбергов. Во время затянувшегося

перерыва между заседаниями Блок решил поставить какие-нибудь записи, но на радиостанции пластинок не было, так что пришлось купить их за свой счет. Он помчался в располагавшийся за углом магазин *Liberty Music* и вернулся с пятью пластинками Клайда Мак-Коя (*Clyde McCoy*). Блок включал их непосредственно друг за другом, без пауз, так что создавалось впечатление прямой трансляции из танцевального зала, и дополнял музыку словесными вступлениями, из-за чего казалось, будто он в самом деле беседует с Мак-Коем — лидером оркестра из Луизианы.

Отдел продаж радиостанции считал ниже своего достоинства продавать рекламу в «диск-шоу», поэтому Блоку пришлось искать спонсора самому. Так и не выбив живых денег, он согласился рекламировать пилули для похудения *Retardo* и лично заплатил за первый коммерческий ролик. На следующий день после того, как Блок в эфире умолял страдающих ожирением женщин «быть честными со своими мужьями и принимать пилули для похудения», ему пришло шестьсот писем, в каждое из которых был вложен доллар, с заказом упаковки *Retardo*. К концу недели поступило уже 3750 таких заказов.

Блок назвал свое шоу *Make Believe Ballroom*^[16] и сосредоточился на достижении максимального эффекта от проигрывания пластинок. Всего за четыре месяца добродушный импровизационный стиль ведения программы, состоявшей из одной лишь музыки, обеспечил ему четыре миллиона слушателей, а эфирное время шоу увеличилось до двух с половиной часов. Рекламодатели выстраивались в очередь. За годы работы мастерство Блока как продавца только оттачивалось: один универмаг сообщал, что экспромт-объявления Блока помогли продать 300 холодильников во время метели. Когда в военное время Блок попросил

пожертвовать пианино для развлечения военнослужащих, Объединенной службе организации досуга войск (*USO*) было предложено полторы тысячи инструментов. Когда влияние Блока возросло, он провел конкурс на лучшую мелодию для своего шоу, который выиграл оркестр под управлением молодого человека по имени Гленн Миллер (*Glenn Miller*).

Фактически Мартин Блок украл идею шоу и даже его название у Эла Джарвиса — канадского диск-жокея с голливудской *KFWB* (где Блок работал младшим ассистентом). Будучи всего лишь штатным диктором, Джарвис, тем не менее, усердно изучал музыкальный бизнес. Он читал *Billboard* и *Variety*, что не делал никто из его коллег, и мог поведать аудитории кое-что о каждой песне, а его мягкая располагающая манера речи притягивала массу слушателей. С начала тридцатых годов его «танцевальный зал понарошку» транслировался по шесть часов в день и имел большой успех.

Однако Джарвис не мог похвастаться популярностью Блока, который почти четверть века с одним-единственным шоу оставался первым номером на радио. Как это ни странно, Джарвис не держал зла на Блока за бесстыжую кражу его идеи. «У этого способного парня был талант и решимость», — сказал он корреспонденту *Billboard* в 1969 году.

К 1940 году Мартин Блок знал о пластинках все. Если он что-нибудь ставил, это непременно был хит. В 1948 году, когда радиостанция уже заключила многомиллионный контракт с *ABC*, он добился общенациональной трансляции своего шоу. Это принесло ему внушительные два миллиона долларов дохода. Блок хорошо понимал значение своей профессии. В 1942 году он сказал в интервью *Billboard*: «Если пластинка хорошая, то можно считать, что имел место самый эффективный тип прямого маркетинга.

Трансляция пластинки в эфире наверняка отразится на продажах».

Влияние Блока как диск-жокея породило новую фигуру в музыкальной отрасли — промоутера записей. В книге *'The Death of Rhythm and Blues'* Нельсон Джордж (*Nelson George*) вспоминает историю Дейва Кларка (*Dave Clark*), молодого антрепренера, в обязанности которого входила подготовка того или иного города к приезду многочисленных гастрوليрующих ансамблей. В 1938 году Кларк под видом шофера проник в офис *WNEW* (он был чернокожим и не смог бы попасть туда просто так) и доставил пластинку с песней *'St Paul's Walking Through Heaven With You'* в исполнении оркестра Джимми Лансфорда (*Jimmy Lunceford*). Кларк потихоньку сказал Блоку, что запись отправлена владельцем станции, которому захотелось услышать ее в эфире, после чего Блок включил ее прямо у него на глазах.

Лейбл *Capitol Records* формализовал эту идею радиопропаганды в 1942 году в первый год своего существования. В условиях, когда новая компания боролась за выживание и не имела возможности печатать пластинки из-за перебоев с поставками шеллака (судно с большой партией этого материала только что было потоплено), председатель компании Гленн Уолличс (*Glenn E. Wallichs*) обратил свой взор на диджеев, чтобы сохранить музыку лейбла в сознании людей. Был составлен список пятидесяти самых влиятельных «джоков», каждому из которых лично доставили специальный виниловый сборник производства *Capitol Records*. Это был первый пример массового обслуживания диджеев лейблом.

«Эта услуга стала настоящей сенсацией, — сказал Уолличс. — Мы сделали диск-жокея большим человеком, важной персоной в отрасли, VIP. Мы даже издали небольшую газету с их фотографиями и биографиями».

К концу войны радиодиджеи начали пользоваться большим уважением. В пятидесятые и шестидесятые годы диджейство на радио стало вполне приемлемой профессией, неотъемлемой составляющей музыкальной индустрии. Диджей превратился во влиятельного творца хитов, благодаря его покровительству какой-нибудь артист мог наутро проснуться звездой. В 1949 году кливлендский диджей Билл Рэндл (*Bill Randle*), открывший таких музыкантов, как Джонни Рэй (*Johnie Ray*) и Тони Беннетт (*Tony Bennett*), сказал об этом очень просто: «Мне все равно, что это. Я хочу делать хиты».

Черное радио и ритм-энд-блюз

В 1942 году *Billboard* представил музыкальный чарт — список шлягеров — под названием «хит-парад Гарлема». Три года спустя он превратился в «расовые пластинки» (*race records*), под чем разумелся не какой-либо конкретный музыкальный стиль, а произведения чернокожих авторов. В 1945 году Джерри Уэкслер (*Jerry Wexler*), позже ставший партнером *Atlantic Records*, предложил в *Saturday Review of Literature* «термин, лучше подходящий для просвещенных времен». Неологизм Уэкслера, уже употреблявшийся в некоторых кругах, вскоре стал общепризнанным выражением для описания поп-музыки чернокожих. В 1949 году его взял на вооружение и *Billboard*. Этот термин — ритм-энд-блюз (R&B)^[17].

Самый сильный толчок к распространению музыки черных был связан с послевоенной экспансией местного радио. На рынке с обострившейся конкуренцией нормой стали небольшие и независимые от национальных сетей станции. Тогда как тexasский диск-жокей мог ставить *The Crystal Spring Ramblers* и предлагать фермерам корм для животных, в Нью-Йорке его коллега играл *Red*

Prysock и получал доход, рекламируя масло для волос жителям Гарлема. Наряду с музыкальным автоматом, также служившим местным интересам, диджеи и радио придали мощнейший импульс развитию менее мейнстримной музыки и мелких лейблов, на которых она издавалась. В особенности от этого выиграла черная музыка, так как влияние диджеев позволило различным ее течениям слиться в единый поток ритм-энд-блюза.

В 1947 году журнал *Ebony* написал: «Признание того факта, что у голоса нет цвета, открыла неграм новые перспективы на радио». Радиостанции спешно нанимали чернокожих диджеев, стремясь угодить вкусам национального меньшинства. В 1947 году *Ebony* удалось привести имена лишь шестнадцати негров, работавших в США диджеями, а уже к 1955 году их было пятьсот. Как пишет Нельсон Джордж, «именно значение диджеев в качестве законодателей моды и продавцов — продавцов как самих себя, так и музыки — сделало их двигателями прогресса ритм-энд-блюза». Они общались со своей аудиторией на пересыпанном сленговыми выражениями «джайвовом» профессиональном жаргоне, выбирали продукты, нацеленные именно на чернокожего потребителя, и ставили в эфир песни таких артистов, как Льюис Джордан (*Louis Jordan*), Этта Джеймс (*Etta James*) и Джо Тернер (*Joe Turner*).

Не только их музыка была важна. Само их присутствие являлось знаком для негритянского сообщества, важным примером успеха чернокожих в тогда еще совсем белом мире. Ключевой фигурой был Эл Бенсон (*Al Benson*), известный также как *Midnight Gambler*, — один из первых черных диджеев, решивших не перенимать характерную для белых манеру речи. «Не знаю, специально или нет, но Бенсон убил королевский английский, — вспоминает другой диджей-

афроамериканец Эдди О'Джей (*Eddie O'Jay*). — Никто не мог избежать Эла, если хотел продавать на черном рынке Чикаго что бы то ни было: пиво, ковры или крем для волос *Nu Nile*. Он не притворялся белым. Он звучал как черный. Он знал, кто он, и большинство из нас гордились этим». Эдди О'Джей стал чрезвычайно влиятельным диджеем (именно в честь него была названа группа *O'Jays*) благодаря качеству своих шоу и активному участию в общественной жизни.

Хотя к 1950-м годам популярных черных диджеев было уже немало, их предшественникам устроиться на работу было непросто. Хэл Джексон (*Hal Jackson*), начавший вещать в 1939 году (и до сих пор, спустя 60 лет, еженедельно ведущий программу на волнах нью-йоркской *WBLS*), однажды услышал от менеджера столичной *WINX*: «Ни один ниггер не выйдет в эфир в Вашингтоне». Однако Джексон не собирался останавливаться, наткнувшись на банальный расизм. Он купил эфирное время станции через белое рекламное агентство, дождался у дверей студии выделенного промежутка, и использовал его, чтобы взять интервью у двух видных лидеров негритянской общины. Публика откликнулась с такой признательностью, что его немедленно наняли. Через три месяца он одновременно работал еще на двух станциях, в общей сложности по восемнадцать часов в день, и кочевал между округом Колумбия, Балтимором и Аннаполисом, в которых вел шоу. Сегодня он является председателем целой группы американских радиостанций.

С участвовавшими случаями присутствия на радио афроамериканцев обнажилась целая культура, прежде закрытая для белых. Конечно, отчасти дело было в музыке, но и речь многих из этих диджеев также оказала огромное воздействие как на будущих диск-жокеев, так и на музыку в целом.

If you want to hip to the tip and hop to the top, you get some threads that just won't stop^[18], — рифмовал Лавада Дарст (*Lavada Durst*) на остинской KVET. *Not the flower, not the root, but the seed, sometimes called the herb. Not the imitator but the originator, the true living legend — The Rod*^[19], — читал рэпер из Балтимора Морис Хот Род Халберт (*Maurice Hulbert*).

Но заметней всех был Дуглас Хендерсон (*Douglas Henderson*) по прозвищу Джоко, изветный также как *The Ace From Outer Space*^[20], с его знаменитым ритм-обзором *1280 Rocket* — шоу, которое транслировалось в прямом эфире на волнах станции *WOV* из *Palm Café* в Гарлеме. Используя звук старта ракеты для начала программы и предворяя включение мелодий разными шумами работающих ракетных двигателей, а также воплями «выше, выше!!», Джоко вел свое шоу, словно какой-то обезумевший от радости ритмонавт. Он выкрикивал *Great gugga tugga shooga booga* и помногу раз повторял словечко *daddio*.

From way up here in the stratosphere, we gotta holler mighty loud and clear ee-tiddy-o and a ho, and I'm back on the scene with the record machine, saying oo-pap-doo and how do you do!^[21]

Когда Юрий Гагарин в 1961 году совершил первый космический полет, Джоко отправил ему телеграмму. Теперь она хранится в Музее Советской армии в Кремле^[22]. На ней написано:

«Поздравляю. Я рад, что у Вас получилось. Теперь наверху не так одиноко».

Джоко и другие «придурки» доказали, что радиодиджей может быть творцом как таковым: не просто шутником или собеседником, а певцом и поэтом. Новая особенность диджейского ремесла немедленно была подхвачена. На Ямайке диджеи, собиравшие саундсистемы, почти сразу же начали рифмовать стихи в сходной «джайвовой» манере и становились суперзвездными *deejays* в качестве «тостеров» (они же *MC*^[23]). Через двадцать лет в Нью-Йорке появился рэпер — прямой наследник этих двух традиций.

Белые негры

Другим шагом, который предприняли «джайв-рифмоплеты» оказалось изменение цвета. Ритм-энд-блюз был слишком хорош, чтобы долго оставаться в секрете, и на заре пятидесятых некоторые предприимчивые белые диджеи начали включать его в свои плей-листы. К 1956 году четверть американских музыкальных бестселлеров составляли песни в исполнении чернокожих певцов. Эту тенденцию подстегнул неожиданный коммерческий успех некоторых новых негритянских станций, как, например, *WDAI* в Мемфисе, ставшей в 1948 году первой радиостанцией, принадлежавшей негру. Помимо того, что из нее вышли Би-Би Кинг (*BB King*) и Руфус Томас (*Rufus Thomas*) (из *Funky Chicken*), она оказалась необычайно прибыльной.

Перенимая эту подрывную музыку, белые диджеи также брали на вооружение негритянский сленг. Эта «эфирная чернокожесть», как выразился Нельсон Джордж, позволяла им говорить (и рекламировать) как с афроамериканской общиной, так и с белой молодежью. Дьюи Филлипс (*Dewey Phillips*) с радиостанции *WHBG* в Мемфисе добился столь

заметного успеха в объединении своей аудитории, что прозорливый Сэм Филлипс (*Sam Phillips*) из *SunRecords* поручил ему рекламировать первый сингл Элвиса Пресли.

Однако идея «белого негра» все-таки отдавала расизмом. Джордж вспоминает поразительную историю Вернона Уинслоу (*Vernon Winslow*), бывшего университетского преподавателя дизайна с обширными познаниями в области джаза, которому отказали в должности диктора на радиостанции *WJMR* в Новом Орлеане просто потому, что он был негром. После (как могло показаться) удачного интервью, взятого у Уинслоу, у которого, кстати, была довольно светлая кожа, у него спросили: «Между прочим, вы случайно не ниггер?»

Не попавший в эфир из-за расовой дискриминации, Уинслоу был нанят на необычную работу. Ему предстояло научить белого говорить как негр. Уинслоу приходилось пичкать своего белого коллегу (получившего псевдоним Поппа Стоппа [*Poppa Stoppa*]) модным местным сленгом и учить скороговоркам. Шоу пользовалось огромным успехом. Однажды, разочарованный своим закулисным существованием, Уинслоу прокрался к микрофону. Его незамедлительно уволили, но *WJMR* оставила имя Поппа Стоппа и озвучивавшего его белого человека — Клэренса Хэммана (*Clarens Hamman*).

Белый негр в качестве диск-жокея был очень удачным изобретением, благодаря которому мы могли наслаждаться фиглярством таких диджейских звезд, как *Murray The K*, и сотен других эксцентричных болтунов. Возможно, самым знаменитым белым негром был Боб *Wolfman Jack* Смит (*Bob Smith*), но он появился довольно поздно. В числе его предшественников отметились Зенас *Daddy* Сирс (*Zenas Sears*) в Атланте, Джордж *Hound Dog* Лоренц (*George Lorenz*) в Буффало,

Хантер Хэнкок (*Hunter Hancock*) в Лос-Анджелесе, Кен *Jack The Cat* Эллиот (*Ken Elliott*) в Новом Орлеане, Джин Ноублс (*Gene Nobles*), Джон Ричбург (*John Richbourg*) и Хосс Аллен (*Hoss Allen*) в Нэшвилле, а также Алан *Moondog* Фрид в Кливленде.

Алан Фрид и рок-н-ролл

Фрид, остававшийся надменным и самодовольным до самого конца, сознался в получении платежей от компаний *United Artists*, *Roulette* и *Atlantic Records*, а также от дистрибьюторов *Cosnat* и *Superior*. С 1957 по 1959 годы их общая сумма составила около пятидесяти тысяч долларов. Любопытно, что некоторые фирмы даже предоставляли ему фиктивные авторские права (и причитающиеся за них отчисления) на отдельные песни, которые он продвигал. Даже сегодня можно встретить имя Фрида в качестве соавтора 'Maybellene' Чака Берри (*Chuck Berry*). Пока Берри не увидел документов о выплате роялти, он понятия не имел, что Фрид «написал эту песню вместе со мной». Вместе с тем нужно сказать, что Фрид никогда не компрометировал свои шоу недоброкачественной музыкальной продукцией, а взятки, конечно, получал не он один.

«Агентам было раз плюнуть купить диск-жокею машину, холодильник и телевизор, а его подружке — меховое пальто, — вспоминает певец Лу Ролз (*Lou Rawls*). — Так делался бизнес, и этим занимались все, пока не вмешалась полиция и не арестовала Алана Фрида».

Интересно сравнить судьбу Фрида с другим столь же влиятельным диджеем. Дик Кларк (*Dick Clark*) вел телевизионное танцевальное шоу *American Bandstand*^[24] на канале *ABC* и на протяжении нескольких десятилетий оставался самой важной фигурой в

американской поп-музыке. Кларк получал доходы от многих записей, которые ставил в своей программе. Он владел невообразимым множеством взаимосвязанных музыкальных компаний и числил за собой авторские права как минимум на 160 песен. Однако в случае Кларка очевидные конфликты интересов редко становились предметами следствия. Ему почти не предъявляли исков, его никогда не обвиняли. Более того, его заявление под присягой было сформулировано так, чтобы он мог подписать его, не рискуя нарушить клятвы. Многие предполагали, что от критики Кларка спас его гораздо более «светлый» музыкальный вкус. Фрид со своей любовью к негритянской музыке представлялся куда более привлекательной мишенью. Конгресс искал козла отпущения, а возможность одновременно дискредитировать рок-н-ролл пришлась весьма кстати.

Хотя после случившегося Фрид успел отметить еще на нескольких радиостанциях, его карьера пошла под откос. Не удовлетворившись обвинением во взяточничестве, власти решили привлечь его к ответственности еще и за уклонение от уплаты налогов. Из-за бесконечных расследований и злостной клеветы он начал много пить и умер 20 января 1965 года от осложнений, вызванных алкоголизмом. В некрологах говорилось больше о его унижительном падении с пьедестала, нежели о важной роли в развитии популярной музыки.

В 1973 году его главный соперник Дик Кларк признал наконец, что Фрид «был тем человеком, который помог родиться рок-н-роллу», и что «мы все ему многим обязаны». До Алана Фрида ритм-энд-блюз оставался неизвестен абсолютному большинству белого населения. Рок-н-ролл не только повлиял на музыку (в том смысле, что чернокожим артистам больше не приходилось разбавлять свой стиль для достижения

широкой популярности), но также принес глубокие социальные перемены, так как познакомил многих людей с негритянской культурой.

За такое воздействие Фрид заплатил слишком высокую цену. Его пример показал, насколько большую власть может сосредоточить в своих руках диджей, но еще отчетливее он продемонстрировал, как далеко способно зайти государство, чтобы лишить его этой власти.

Топ 40^[25] и радио свободного формата

В долгосрочной перспективе скандалы вокруг взятки почти не подорвали силу радиодиджея. Зато они увеличили значение формата, известного как *Топ 40*. В свете прошедших разбирательств идея научного подхода к отбору записей вместо потакания прихотям какого-то продажного диск-жокея прочно засела в умах владельцев станций и рекламодателей. В 1961 году Мюррей Кауфман (*Murray Kaufman*), также известный как *Murray the K*, хвастался, что всю музыку для его шоу будет выбирать компьютер *Univac*.

«Изобретение» *Топ 40* вызывает много споров (рейтинги продаж существовали еще во времена главенства нот). Согласно самой распространенной версии, как-то раз в 1950 году Тодд Сторц (*Todd Storz*) — владелец радиостанции *KOWH* в Омахе — наблюдал за тем, как клиенты закусочной выбирают пластинки в автомате. Он заметил, что посетители снова и снова слушают лишь самые популярные песни. Памятуя о емкости пластинок музыкального автомата, Сторц назвал свою концепцию *Топ 40* и с огромным успехом применял ее в программировании радио-эфира. В конце 1960 года ее переняла нью-йоркская *WABC*, став к 1962 году первой радиостанцией города.

Американское радио всегда ставило рекламу превыше развлечения (за исключением некоммерческого общественного радио и университетских станций). Главное — рейтинг, поэтому все, что увеличивает данные о количестве слушателей, приветствуется. В результате с шестидесятых годов такие «научные» понятия, как *Top 40*, были доведены до крайности. Плей-листы урезались до двадцати пяти хитов, самые популярные из которых подвергались «частой ротации» и проигрывались едва ли не ежечасно. Радиостанции сводились к «формату», ограничиваясь очень узким жанром, а новые записи добавлялись к плей-листам только после тщательных исследований рынка. Роль диджея в выборе мелодий узурпировал новый функционер — директор программы, зачастую являвшийся не более чем рыночным аналитиком на службе отдела рекламных продаж.

Имела место и непродолжительная реакция против строгого форматирования, выразившаяся в мечте хиппи о радио свободного формата. В США использование частотной модуляции, обеспечивающей высококачественное стереозвучание, было впервые разрешено в 1961 году. Сначала FM-диапазон облюбовали «серьезные» радиостанции, преимущественно транслировавшие научно-познавательные программы из университетов, джаз и классическую музыку. Но приобретающий популярность сложный (или претенциозный) рок также проникал на FM-частоты в обрамлении нового интимного стиля представления, которого придерживались диск-жокеи, самостоятельно выбиравшие музыку и игнорировавшие временные ограничения и расписания ротации.

Пионером в этой области стала станция *KMPX* в Сан-Франциско — один из многочисленных музыкальных проектов владельца местного лейбла и организатора концертов Тома Донахью (*Tom Donahue*). С 1967 года

Донахью начал проигрывать треки, избегая раскрученных хитов и продвигая андеграундные команды из хиппи-движения, включая еще тогда не имевшие названия *Jefferson Airplane* и *Grateful Dead*.

В качестве постскриптума добавим, что британский диджей Джон Пил (*John Peel*) ставил композиции из фальшивого чарта Великобритании, который он самостоятельно фабриковал на станции в Сан-Бернардино. Фактически Пил предложил очень схожий с концепцией Донахью формат по меньшей мере за шесть месяцев до рождения свободного формата в Сан-Франциско, хотя руководство станции его новшество отвергло. Весной 1967 года Пил вернулся в Англию и внедрил те же самые идеи в программе *Perfumed Garden* на пиратском *Radio London*.

Царь мира развлечений

Как заявил Маршалл Мак-Люэн, «радио всколыхнуло электрическим разрядом мир фонографа». Именно в условиях распространения радио диджей одержал свои первые победы. Скромно начав в качестве любителя-экспериментатора, перебивав остроумным рекламным агентом, болтливым битником и белым негром, радиодиджей показал, сколько власти заключено в музыке и голосе. До сих пор некоторых из самых влиятельных фигур следует искать не на телеэкране, а за шкалой радиоприемника. Это *Murray the K*, Гэри Бирд (*Gary Byrd*), Джимми Сэвил (*Jimmy Savile*), Пит Мюррей (*Pete Murray*), Алан Фримен (*Alan Freeman*), Джон Пил, Энни Найтингейл (*Annie Nightingale*), Зоуи Болл (*Zoë Ball*), Крис Эванс (*Chris Evans*), Говард Штерн (*Howard Stern*) и другие.

«Диск-жокей задает тон, — писал *Billboard*. — Он непобедим. Короче говоря, он — царь мира

развлечений. Примите его или поступайте в торговый флот. Так есть и так будет, пока кто-нибудь поумнее не придумает что-нибудь получше».

Однако умный народ уже придумал кое-что получше — клубного диджея.

3. Истоки (клубы)

Ночной поезд

У нас был свой клуб в репетиционной комнате в подвале дома на Жеррар-стрит, и в тех редких случаях, когда субботним вечером мы оказывались в городе, то организовывали рэйвы на целую ночь. Мы с Миком Маллиганом первыми начали этим заниматься. Хотя сегодня кажется странным, чтобы кто-то всю ночь напролет тусовался в битком набитом душном подвале, тогда это было очень увлекательно.

Джордж Мелли

Опиум? Нет! Кокаин? Нет! Сегодня Величайший американский разрушитель мозга — танцевальная музыка!

Portland Oregonian. 1932

Революционная идея танцев под записи, включаемые диджеем, родилась не в Нью-Йорке и даже не в Лондоне или Париже, а в городке Отли, что в Западном Йоркшире. Здесь, в комнате над клубом рабочих, мы обнаруживаем первый образчик клубного диджея.

Именно в Отли эксцентричный молодой предприниматель, страстно любивший американский свинг, проникся желанием проигрывать свою коллекцию пластинок публично. В США диск-жокей не выходил за пределы радиостудии вплоть до

пятидесятых годов, и хотя записи можно было услышать еще в некоторых довоенных клубах Европы, ставили их хозяева заведений, а не диджеи. Все это только подтверждает удивительные претензии человека, являющегося, вероятно, прадедушкой современного диджея. Его имя Джимми Сэвил (*Jimmy Savile*).

Сегодня к Сэвилу относятся как к чудаку, который изредка появляется на экране телевизора с сигарой размером с Кубу и копной волос платинового цвета, вышедшего из моды после окончания Крестовых походов. Он — классический эксцентрический британец. А еще он — диджей-революционер.

Сэвил вырос в мрачных рабочих кварталах Лидса в период кризиса. Когда началась война, его призвали трудиться во имя победы союзников в угольных шахтах, хотя трудно представить, чтобы он мог там хоть чем-то быть полезен. Вскоре произошел подземный взрыв, повредивший Сэвилу спину, и его отправили на пенсию. Именно тогда, в 1943 году, его посетила блестящая идея проигрывать записи вживую, хотя на тот момент он имел в своем распоряжении лишь пачки пластинок на 78 оборотов и самодельную установку.

Агрегат был собран золотыми руками друга из деталей радиоприемников *Marconi*, граммофона, ругательств и молитв. «По сравнению с современными *hi-fi*-системами он был как аппарат братьев Райт по сравнению с *Concorde*, — пишет Сэвил в автобиографии *As It Happens*. — Мне не терпелось осмотреть это творение. Чтобы реализовать его потенциал, мне было достаточно короткой демонстрации. Да, музыка Глена Миллера и Гарри Джеймса (*Harry James*) в эффектном звучании дорогого стоит».

Сэвил устраивал вечера в съемном служебном помещении на верхнем этаже. Первый из них не обошелся без технических накладок. «Установка

оборудования была связана с огромным риском, — рассказывает он. — В нескольких местах соединения представляли собой голые провода. Они лежали на крышке рояля, раскалялись докрасна после пяти минут работы и навсегда испортили лакировку благородного инструмента. К девяти часам вечера сбор составил одиннадцать шиллингов, машина тихо сдохла, потому что в некоторых местах пайка просто расплавилась, но перед смертью успела ударить током своего создателя, заставив его расплакаться на глазах у всех».

Вечер спасла мать Сэвила, сыгравшая несколько мелодий на обуглившемся рояле. Сэвил, тем не менее, был убежден, что создал важную новую форму развлечения. «Даже если этот блин вышел комом, нет никаких сомнений в том, что первая в мире дискотека — как их потом начали называть — состоялась на верхнем этаже отделения Верного Ордена Древних Пастырей^[26], расположенного на Белль-Ву-роуд».

К концу ночи удалось собрать два фунта и десять шиллингов, причем Сэвил был уверен, что это только начало. «Тогда я понял, что стану миллионером. БЕЗ ВОПРОСОВ. Мне оставалось заработать каких-то 999997 фунтов и десять шиллингов. И я знал, что у меня получится. В мечтах я уже купался в золоте».

Технические проблемы не остановили Сэвила, и для очередной попытки он заручился поддержкой другого друга — Дейва Далмура (*Dave Dalmour*), который сконструировал более прочную переносную систему, используя электрофон, громкоговорители диаметром два с половиной дюйма и один проигрыватель.

Новый развлекательный формат живого диджейства оказался настолько успешным, что фирма *Messa Ballrooms*, которой тогда принадлежали многие дансинги Великобритании, наняла его для введения этого новшества по всей стране: сначала в Илфорде, а

затем в Манчестере и Лидсе. Для своего первого выступления в Илфорде Сэвил заказал приличную, хотя и простенькую диско-систему производства *Westrex*. Чтобы убрать паузы между записями, он решил использовать два проигрывателя. Этот фундаментальный технический шаг, на котором основано все современное клубное диджейство, Сэвил сделал в 1946 году.

Другой его инновацией, хотя и не такой долговечной, стала речь в промежутках между музыкой. В те годы, как недавно признался Сэвил, «это был последний писк».

Сэвилу приходилось преодолевать сопротивление разных кругов, не в последнюю очередь — союза музыкантов (*MU*), считавшего идею диск-жокея вторжением на территорию своих членов. В 1934 году группа звукозаписывающих лейблов предъявила иск (который был удовлетворен) к *Cawardine's Tea Rooms* в Бристоле за проигрывание их пластинок. Это привело к созданию общества *PPL (Phonographic Performance Limited)*, продающего лицензии заведениям, использующим записанную на носители музыку. В 1946 году вышло постановление, согласно которому такая лицензия может быть выдана лишь при условии, что «записи не будут использоваться вместо группы или оркестра». Союз музыкантов продолжал бороться против внедрения пластинок в заведения с живой музыкой, даже выпустив довольно изящные наклейки с призывом «сохраните музыку живой», часто мелькавшие на футлярах для гитар по всей стране. Сэвил ловко обошел правила *MU* того времени, просто платя некоторым музыкантам за то, чтобы они не играли. Как он сам говорит: «Я давал группе все причитающиеся деньги, а в придачу — пять выходных в неделю».

Сэвил продолжал карьеру диск-жокея. Помимо этого он восемь лет профессионально занимался борьбой, но к шестидесятым годам стал повсеместно известен в Великобритании как диджей *Radio Luxembourg*, а затем — как ведущий телевизионной программы *Top of the Pops*, первый выпуск которой вышел в 1964 году. Писатель Ник Кон (*Nick Cohn*) назвал его «нашим лучшим диск-жокеем. По-моему, если уж на то пошло, он был нашим единственным диск-жокеем». Джимми Сэвил был первым диджеем-суперзвездой Великобритании.

Итак, как это ни удивительно, за идеи проигрывания грамзаписей в клубе и одновременного использования двух проигрывателей мы должны низко поклониться сэру Джеймсу Сэвилу, кавалеру ордена Британской империи. Диск-жокеи давно прижились на радио, но потребовался квантовый скачок воображения, чтобы совместить эту идею с живым форматом.

Как писал сам Сэвил: «Считавшиеся дикими и глупыми идеи бедняка вдруг кажутся всему миру блестящими и гениальными, как только их автор начинает зарабатывать деньги. Вот и идея, за которую раньше меня наверняка бы уволили, теперь была принята с восторгом».

Каково, а?

Музыкальный автомат

Вероятно, Сэвил был первым в мире клубным диджеем, однако люди танцевали под записи задолго до его экспериментальных вечеров. По иронии судьбы, профессия диджея была автоматизирована еще до ее возникновения. Самый явный его предшественник существовал с 1889 года в лице машины под названием джукбокс.

Слово *juking* восходит к диалекту гулла^[27], на котором говорили привезенные из-за моря рабы Южной Каролины и Джорджии. Первоначально оно означало «беспорядочный» или «дурной», но в разговорной речи негров часто употреблялось в значении «секс». Как и термин «рок-н-ролл», родившийся из эвфемизмов полового акта, глагол *juke* стал использоваться в смысле «танцевать».

Итак, уже само название подсказывает, сколь важным был танец для этих хромированных монстров. Однако производителей название *jukebox* не слишком вдохновляло, ведь его происхождение было откровенно негритянским и непристойным. Многие операторы предпочитали называть их фонографами, а на американском юге расхожим стал синоним «пикколо».

Джукбокс запатентовал житель Сан-Франциско Льюис Гласс в 1889 году, то есть всего через пару лет после изобретения звукозаписи. Первый аппарат с прорезями для монет и похожими на стетоскоп ушными трубками установили в *Palais Royal Saloon* в родном городе Гласса. Он напоминал стойки для прослушивания компакт-дисков в современных музыкальных магазинах, правда, по размерам был ближе скорее к небольшому ядерному реактору. Эдисон изготовил несколько подобных машин и демонстрировал их на национальных выставках, где с десяток любопытствующих людей подключались к ним и стояли, ухмыляясь друг другу. Однако эти примитивные штуковины не стали востребованы.

Только с появлением усилителей музыкальным автоматам нашлось применение, а в двадцатые годы — с развитием технологии звукозаписи — они распространились довольно широко. К 1927 году примерно двенадцать тысяч таких устройств работало в барах, салунах, подпольных кабаках («сухой закон», не

забудьте!), придорожных закусовых и кафе по всей Америке. На сельском юге негры отдыхали в «джук-джойнтах» — лачугах, где выпивка и музыка позволяли им на время забыть о тяжелой работе исполщиков.

Джукбоксы идеально вписались в условия Америки эпохи Великой депрессии. Владельцам баров они обходились гораздо дешевле оркестров, а царившее вокруг настроение отлично соответствовало тому дешевому пути бегства от действительности, который они могли предложить. И правда, в то время как продажи пластинок резко упали из-за кризиса, музыкальный автомат не дал отрасли разориться окончательно. В 1939 году около 60 % продаж записей приходилось на те мелодии, которыми заряжались музыкальные автоматы.

После отмены «сухого закона» в 1933 году музыкальные автоматы появлялись повсюду как грибы, ведь вместо каждого нелегального кабака открылось с полдюжины баров, таверн или салунов, причем в большинстве из них стоял джукбокс. В 1936 году одна только фирма *Decca* обслуживала 150 тысяч экземпляров, а к концу Второй мировой войны их было уже почти полмиллиона.

Джукбокс стал важным инструментом маркетинга, поскольку давал представление о предпочтениях публики. Сосчитав число раз, которые играла каждая песня, можно было делать выводы о ее популярности. Этот факт вдохновил создателей чартов: *Top 40* получил именно это название, потому что стандартный джукбокс вмещал сорок пластинок. Одно из первых основанных на чартах радиошоу называлось *Jukebox Saturday Night*.

Вдобавок к этому джукбокс позволял владельцам заведений полностью контролировать музыкальный репертуар. Благодаря ему становились известными записи местных авторов, что значительно

способствовало коммерческому успеху ритм-энд-блюза и народной музыки. А еще джукбокс поощрял грубые музыкальные стили. Грязный блюз, совершенно неприемлемый для радиовещания, находил приют в музыкальных автоматах.

По-настоящему важную роль музыкальные автоматы заиграли после войны, когда их стали устанавливать не только в барах и клубах, но также в недорогих ресторанах и аптеках-закусочных, где часто собирались юноши и девушки. К музыке для танцев, некогда неразрывно связанной с употреблением алкоголя, теперь могли приобщиться подростки. Наряду с распространением радио, джукбокс спровоцировал музыкальный взрыв ритм-энд-блюза и рок-н-ролла. Он снизил зависимость от живой музыки и подготовил поле деятельности для диджея.

Сок-хоп

В США первыми мероприятиями с живыми диджеями стали танцы, известные в пятидесятые года как «граммофонные вечеринки», или сок-хоп. Диджей собственной персоной вышел из студии и взял на себя роль джукбокса. Эти танцы проводились в школьных спортзалах (где нужно было снимать обувь, чтобы не портить половое покрытие — отсюда и название *sock hop*^[28]) и были своего рода рекламой того или иного радиошоу. Именно они стали основой для телевизионной программы *American Bandstand*, сделавшей диджея Дика Кларка национальным достоянием. *Bandstand* транслировалась на всю страну с 1957 по 1963 годы и оставалась непревзойденной рекламной площадкой вплоть до расцвета *MTV* в середине восьмидесятых годов.

Эту идею почти мгновенно подхватили диджеи-любители. Боб Кейси (*Bob Casey*), впоследствии работавший диджеем в вооруженных силах во Вьетнаме и звукоинженером на нью-йоркской диско-сцене, стал ведущим танцев с момента окончания средней школы в 1957 году.

«И вот появлялся парень, которого спонсировала компания *7Up*, так что нужно было повесить несколько плакатов *7Up* и обещать подавать этот напиток на танцах, — вспоминает Кейси. — Он приносил с собой небольшой автомат для смены пластинок на 45 оборотов и коробку с пятьюдесятью дисками. Он использовал установленные в спортзале школьные громкоговорители, ставил микрофон перед своей маленькой колонкой, еще один брал в руки и говорил в него: «Что-ж, это была Бренда Ли (*Brenda Lee*) с песней '*I'm Sorry*', а теперь — Элвис Пресли!» А пока менялась пластинка, он говорил: «Давайте, ребята, пейте *7Up*»».

Когда Боб начал играть на танцах, то внедрил важное новшество — двойной проигрыватель, собранный его отцом-звукоинженером в 1955 году. «У меня под рукой было два регулятора громкости и переключатель, потому что мне хотелось больше музыки. Я желал иметь возможность сделать так, чтобы одна пластинка звучала непосредственно за другой без паузы, а еще — чтобы можно было уменьшать громкость и говорить одновременно с музыкой, а затем снова врубать музыку на всю катушку».

Париж

Французы создали не только кухню, но и дискотеку, что подсказывает само название. Слово было придумано по аналогии с «библиотекой» и означало буквально «хранилище дисков». Именно это она собой и

представляла (по крайней мере, первоначально). Корни дискотеки следует искать в средиземноморском порту Марсель, где моряки, уходя в плавание, оставляли свои коллекции пластинок в кладовых кафе. Во время увольнения на берег они приходили в заведение послушать свои любимые фонограммы.

Впервые слово «дискотека» было использовано в названии крошечного бара *La Discothèque* на улице Юшетт в оккупированном Париже. Так как шла война, никакие живые оркестры днем с огнем было не сыскать. Поэтому в баре ставили джаз — музыку, созвучную духу французского Сопротивления, ведь ее исполняли негры, к которым нацисты испытывали еще меньше симпатии, чем к евреям. Словом, отличная музыка для повстанцев.

В подвальчиках и подпольных кабачках хозяева включали примитивную технику, служившую для информирования населения, и потчевали клиентов лучшей музыкой Сопротивления во всем ее синкопированном величии. Проводить дискотеку в Париже военного времени значило проявлять гражданское неповиновение. Это было очень кстати. Устойчивая репутация дискотеки как преступного сборища поддерживалась в прокуренных подвалах на всей оккупированной территории.

Носители английского языка любят французские слова, и хотя первоначально слово *discothèque* вполне могло символизировать Сопротивление и борьбу, его французский оттенок стал намекать на утонченность, стильность и пылкость. В таком месте полагалось щеголять в праздничной одежде, курить сигары и потягивать коктейли из изящных фужеров.

После войны первую дискотеку с описанной атмосферой открыл в 1947 году в Париже Поль Пасин (*Paul Racine*), назвав ее *Whiskey-A-Go-Go*. Пасин питал слабость к шотландскому виски, который в стране, предпочитавшей виноград зерну, считался

экзотическим напитком. Он декорировал клетчатым шотландским рисунком все стены, кроме мест, украшенных эмблемами разных марок виски: *Ballantines*, *Johnny Walker*, *Dewar's*, *Cutty Sark*, *Haig & Haig* и других. Музыкальное меню было столь же узким: у Пасина играл исключительно джаз.

Вскоре в Париже появилось другое подобное местечко. *Chez Castel* располагалось на улице Принцессы в Сен-Жермен-де-Пре и открывало свои двери только перед приглашенными. Это тайное прибежище представителей модных кругов с неброской табличкой над дверью было не так-то просто найти. *Chez Castel* любили посещать экзистенциалисты. Туда частенько заходили Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар. Как правило, вечер начинался с киносеанса или шоу, после которого гости собирались в подвале-дискотеке, чтобы потанцевать щека к щеке на полу в медно-стальную клетку.

В 1960 году Жан Кастель (*Jean Castel*) обнаружил, что у него появился конкурент в лице рыжеволосой светской девушки Режины Зильберберг (*Régine Zylberberg*), открывшей *Chez Régine*. Режина родилась в семье польско-еврейских беженцев и начинала свою карьеру в качестве официантки в заведении своего отца — *Lumière de Belleville*, а затем работала в женской уборной в *Whiskey-A-Go-Go*.

Когда интерес к *Whiskey-A-Go-Go* ослабел, Пасин, усмотрев в своей ясноглазой подчиненной деловые способности, предложил ей средства на создание собственного ночного клуба. Режина знала, как важен ажиотаж. Весь первый месяц работы *Chez Régine* она с сознанием дела открывала двери в 10:30 вечера и тут же вывешивала табличку «мест нет». Четыре недели подряд людей разворачивали под звуки какофонии, доносившейся эхом из пустого клуба. В день, когда

заведение открылось по-настоящему, оно оказалось набитым до отказа.

Экзистенциалисты ей были без надобности. Ее клуб посещали Жан-Поль Бельмондо, Ален Делон и представители «новой волны». Жан Кастель вспоминал Режину как «женщину с легким характером, компанейскую душу, добрую и веселую». Если поначалу дискотеки не считались фешенебельными местами для выхода в свет, то теперь они ими точно стали.

Лондон

В послевоенном Лондоне было почти невозможно купить две унции говядины или корзинку апельсинов, но нехватки джаза или свинга не наблюдалось. В подвалах, прокуренных подсобках и нелегальных кабаках наскоро устраивались клубы, на которых солдаты и хипстеры^[29] танцевали под музыку в исполнении Криса Барбера (*Chris Barber*), Мика Маллигана (*Mick Mulligan*) и джазового сюрреалиста Джорджа Мелли (*George Melly*). Вообще, именно в этот период в клубе *Cy Laurie's Jazz Club* в Сохо проходили первые британские вечеринки до утра.

Обстановка была дикой даже по современным стандартам. Африканские и китайские моряки долгие годы завозили в Великобританию наркотики — в основном опиум и марихуану — для употребления в своих кругах. Торговля этими веществами легко распространилась на клубы. В 1950 году произошла первая в стране облава в притоне наркоманов — джазовом клубе, которым владели Джонни Дэнкуорт (*Johnny Dankworth*) и Ронни Скотт (*Ronnie Scott*). Лондонские «бобби», совершавшие 15 апреля 1950 года налет на *Club Eleven* по адресу Карнаби-стрит, 50, пришли в ужас. «В здании было от 200 до 250

человек, — написал в рапорте детектив Скотланд-Ярда сержант Джордж Лайл, — цветных и белых, мужчин и женщин, большинство в возрасте от 17 до 30 лет. Всех их обыскали». Из «сладостей» удалось обнаружить сигареты с гашишем, кокаин и ампулы с морфием. Оказавшись замешан в дело с наркотиками, величайший тенор-саксофонист Великобритании Ронни Скотт не смог сделать карьеру в Америке.

Огромные вечеринки традиционного джаза проходили в *Alexandra Palace*, где тысячи ребят появлялись разодетыми в «прикид для рэйва». Парни ходили в котелках (часто с надписью *Acker* в честь джазового кларнетиста Акера Билка [*Acker Bilk*]), джинсах и без обуви, а девушки носили мужские рубашки навыпуск поверх черных шерстяных колготок и часто такие же котелки. Танцы трэдстеров^[30] нужно было видеть, чтобы в них поверить. Это были анти-танцы — реакция на плавные движения модернистов. «Приемлемый способ танца под трэд-музыку заключается в том, чтобы тяжело прыгать с ноги на ногу, как медведь, желательно *не попадая* в ритм», — писал Джордж Мелли. Трэд-музыканты прозвали таких неуклюжих молодых юнцов «липниками»^[31].

Разраставшаяся община лондонских эмигрантов также оказывала определенное влияние. Уроженцы Вест-Индии, не знавшие, что в десять вечера нужно лежать в постели с кружкой *Horlicks* и слушать *Light Programme*, отрывались всю ночь напролет в местах вроде *Roaring Twenties*. Диск-жокеем здесь подвизался хипповый ямайский чувак по имени Каунт Сакл (*Count Suckle*), познакомивший столицу с блюбитом (стилем, получившим свое название в честь лейбла Зигги Джексона [*Ziggy Jackson*] *Blue Beat*). Еще до появления в *Twenties* Сакл заработал репутацию в негритянских кругах своими вечеринками с использованием

саундсистем (которые обычно проводились по праздникам) в *Porchester Hall, Kilburn Gaumont State* и других местах в западном и северо-западном Лондоне. Он принес с собой еще одно ямайское новшество — кавер-ап^[32] (это когда у пластинки сдирается наклейка, чтобы невозможно было определить автора записи). Мик Ив (*Mick Eve*), музыкант, работавший в лондонских ночных заведениях, вспоминает, как Сакл держал над паром новенькую пластинку Нины Симон (*Nina Simone*) с песней '*My Baby Just Cares For Me*'.

Нью-Йорк

В Нью-Йорке джазовые клубы также пользовались большой популярностью. Странствующие джазмены даже называли этот город «Большим яблоком», считая его наиболее привлекательным для выступлений^[33]. Свинг больших оркестров звучал в громадных танцевальных залах, но когда выделился бибоп, признание получили маленькие клубы. Первый нью-йоркский бибоп-клуб *Royal Roost* вырос из *Topsy's Chicken Roost* на Бродвее. В начале 1948 года радиодиджей Симфони Кид (*Symphony Kid*) и предприниматель Монти Кей (*Monte Key*) устроили там джазовый концерт. Его успех воодушевил владельцев, и вскоре в этом заведении играли Майлс Дэвис (*Miles Davis*), Чарли Паркер (*Charlie Parker*) и Декстер Гордон (*Dexter Gordon*).

Вечеринки рекламировал пробивной еврейский делец Моррис Леви. В историю танцевальной музыки он вошел как личность не только масштабная, но и темная, поскольку впоследствии Леви признали виновным в заговоре с целью вымогательства (он умер, так и не выйдя на свободу).

По приглашению Монти Кея Леви основал новый клуб на перекрестке 52-й улицы и Бродвея, отдав должное крестному отцу бибоба Чарли Паркеру. *Birdland*^[34] начал работать 15 декабря 1949 года. Его успех оказался таким оглушительным, что в пятидесятых годах Леви открывал клубы чуть ли не каждую неделю. Ему принадлежали *Embers*, *Round Table* (излюбленное заведение его компании), *Down Beat* и *Blue Note*.

Когда в город приехал Алан Фрид, чтобы вести радиошоу на *WINS*, Леви стал менеджером деятельного диджея и занялся рекламой фонограммных вечеринок Фрида в *Brooklyn Paramount* и *Fabian-Fox*. Двенадцатого апреля 1955 года Фрид организовал недельное мероприятие под названием *Rock-n-Roll Easter Jubilee*. К выходным его посетили 97 тысяч человек, заплативших за билеты 107000 долларов, благодаря чему был побит продержавшийся 25 лет рекорд кассовых сборов, принадлежавший *Paramount*.

Однако мероприятия Фрида были скорее гастрольями, нежели клубными вечеринками, а в бибоп-заведениях играла живая музыка. Первым нью-йоркским местечком со всеми элементами современного ночного клуба стал *Le Club*. Учитывая французские корни дискотеки, кажется естественным то, что его открыл француз.

Семья Оливье Кокелена (*Oliver Coquelin*) владела несколькими отелями, в том числе *Meurice* и *George V* в Париже. Во время войны в Корее он получил медаль «Пурпурное сердце» и стал американским гражданином. Вдоволь отдохнув на горнолыжных курортах, он примчался в Нью-Йорк, причем как раз вовремя. Высший свет старых денег и титулов тускнел на ярком фоне эгалитарных шестидесятых, уступая

место новым лидерам — так называемой «реактивной публике», шедшей на посадку в Нью-Йорке.

Кокелен знал нужных людей и подыскал отличное место — гараж под квартирой фотографа нижнего белья на Саттон-плейс в доме 416Е на 55-й улице. Необходимые средства ему ссудили его партнеры Игорь Кассини, Майкл Батлер, герцог Бедфордский и какой-то производитель автомобилей по имени Генри Форд. Кокелен приказал отделать клуб на манер охотничьего домика: обитые бельгийской декоративной тканью стены, обшитый деревянными панелями бар, витиеватые украшения из цветов, свечи в стеклянных абажурах, крахмаленные скатерти. У одной из стен пылал мраморный камин. Две акустические системы замаскировали так аккуратно, что их было почти невозможно заметить. Вступительный взнос в 150 долларов и ежегодный взнос в 35 долларов гарантировали клубу эксклюзивность.

Кокелен попросил Слима Хайетта (*Slim Hyatt*) — руководителя оркестра обеспеченных любителей — найти ему диджея, что тот и сделал. Так диджеем первой нью-йоркской дискотеки стал дворецкий Хайетта — симпатичный узколицый чернокожий парень по имени Питер Дачин (*Peter Duchin*). Кокелен обучил его искусству французского диджейства. *Le Club* открылся в канун нового 1960 года. Наступили шестидесятые.

Твист

В начале шестидесятых годов произошла танцевальная революция. Ее результат чрезвычайно сильно повлиял на молодежную культуру. Критики и комментаторы осуждали родившийся танец, называя его бесстыдным, похотливым и непристойным, но он,

тем не менее, захватил воображение молодых людей и многое сделал для уничтожения расовых и сексуальных предрассудков. Он навсегда изменил танцевальные залы, вытеснив из них все, что там процветало прежде. Это был твист.

Советский поэт Евгений Евтушенко так описал свой визит в лондонский ночной клуб:

«Пары танцевали в душном переполненном зале, в клубах сигаретного дыма. Бородатые юнцы и девушки в облегающих черных брючках извивались и крутились. Зрелище не было особенно эстетичным, однако промеж твистеров с поразительной легкостью и грацией танцевала молодая негритянская пара. Их белозубые улыбки сверкали в полутьме. Они танцевали радостно, как будто привыкли к этому с самого детства. Внезапно я понял, почему твист танцуют так, как его танцуют.

Твист рекламируют как чудо атомного века, но я вспомнил о джунглях Ганы, где был пару лет назад и наблюдал за племенными африканскими плясками. Они существуют тысячи лет. Это ритуальные танцы, еще не называвшиеся твистом. Так вот, это чудо атомного века не более чем модернистская версия древнейшего изобретения».

Твист оказался революционен благодаря своей простоте. Для него не требовалось ни партнера, ни формальностей, ни ритуалов, ни подготовки. Достаточно было иметь подходящую музыкальную запись и гибкие суставы. Он словно призывал ступить на танцпол и делать то, что хочется. Поскольку твист не являлся парным танцем, он способствовал установлению равенства полов, избавив девушек от

необходимости стоять у стенки в ожидании приглашения (интересное совпадение: противозачаточные таблетки и твист появились с разницей в несколько месяцев). А важнее всего, пожалуй, то, что он сплотил танцоров. Танцуя твист, вы больше не концентрировали внимание на одном только своем партнере, но веселились со всеми остальными.

Как таковой, этот танец не представлял собой ничего принципиально нового. Можно вспомнить множество его древних разновидностей. Так, канкан, популярный во Франции XIX века, включал, помимо задирания ног, часть, известную как французский твист. В английской музыкальной комедии 1933 года «Кавалькада» есть номер, очень напоминающий твист. Рабы из Конго привезли с собой в Америку сходный танец, основанный на свободных движениях таза (комик Гручо Маркс даже подражал им в нескольких фильмах). А в начале XX века в негритянской среде существовало немало других модных примеров, таких как месс-эраунд^[35] и блэк-боттом^[36], послуживших прообразом твиста. Песня 1920 года '*Fat Funny Stomp*' даже призывала девушек «немного покрутиться»^[37]. Как и все хорошие танцы, твист был очередной танцевальной имитацией секса.

Современный твист, вероятно, родился в 1960 году в Балтиморе, когда Хэнк Бэллард, увидев по местному телевидению танцы чернокожих ребят в программе *Buddy Dean Show*, записал первую (и лучшую) версию песни '*The Twist*'. С пластинкой Бэлларда мода донеслась до Филадельфии, а затем охватила всю страну благодаря *American Bandstand* Дика Кларка — самому важному в то время телевизионному поп-шоу Америки.

Кларк лишил твист его сексуального подтекста, присущей ему *черноты*, сделав его безопасным для

белых подростков из пригорода. Новую версию песни записал довольно светлокожий для негра Чабби Чекер (*Chubby Checker*) (звучит насмешкой над именем Фэтса Домино [*Fats Domino*]^[38]), сделал он это на лейбле *Cameo-Parkway*, в котором имел долю Дик Кларк. Тот включил этот вариант *The Twist* в один из выпусков *Bandstand*, в котором Чекер объяснил зрителям, что нужно делать: «Просто представьте, что вытираете салфеткой зад и одновременно обеими ногами давите окурки». Белые танцоры, приписавшие себе авторство, продемонстрировали, как следует танцевать, и вскоре Чекер занял первую строку в чарте *Hot 100*.

Несмотря на успех пластинки Чекера, к концу 1960-х годов твист почти вымер. А затем произошла странная вещь: маленький убогий бар в центре Манхэттена, вмещавший максимум 178 человек, добился того, чего не удалось сделать общенациональному шоу Кларка — превращения этого танца во всемирную манию.

Сложно представить, что нью-йоркская элита удостоила своим вниманием бар *Peppermint Lounge*, находившийся в доме 128W на 45-й улице. Он примыкал к отелю *Knickerbocker* неподалеку от Таймс-сквер и был, в сущности, местом сборищ проституток-гомосексуалов, часто посещаемым моряками, уличными хулиганами в кожаных куртках и прочими подонками. Там была длинная барная стойка из красного дерева, много зеркал и крошечный танцпол у дальней от входа стены.

Музыку исполняла группа из Нью-Джерси *Starlites* во главе с Джоуи Ди (*Joey Dee*) (в которой одно время играл на гитаре актер Джо Пеши). Здесь танцевали твист все модные любители острых ощущений Манхэттена. Особенной популярностью это местечко пользовалось у актеров — здесь были отмечены Мэрлин Монро, Таллула Бэнкхед, Шелли Уинтерс, Джуди Гарленд и Ноэль Ковард. «Они начали там твистовать,

поэтому знаменитости прямо-таки наводнили это место, — вспоминает профессиональный танцор клуба Терри Ноэль (*Terry Noel*), будущий диджей. — Оно стало считаться шикарным».

Реакция прессы была в основном недоброжелательной. Для осуждения модного танца в статьях часто использовался едва завуалированный расизм. Джон Мак-Клейн (*John McClain*) из *Journal-American* написал, что *Peppermint Lounge* предлагает «очарование, шум, аромат и беспорядок переполненного зоопарка», а журналист *New York Times* Артур Гельб (*Arthur Gelb*) высказался еще более резко: «Каждую ночь с 22:30 до 3:00 в *Peppermint Lounge* и его окрестностях можно наблюдать нелепейшую картину. Прожигатели жизни не рвались с таким энтузиазмом в дешевые кабаки со времен набегов на Гарлем в двадцатые годы. Их соблазняет крошечный танцпол, который ходит ходуном под ногами твистующих пар, извивающихся в безрадостном неистовстве».

Твист преодолел Атлантику несколькими путями. В один из вечеров осенью 1961 года совершавшая турне труппа мюзикла «Вестсайдская история» зашла в парижский клуб *Chez Régine*. С собой актеры привезли пачку американских пластинок, среди которых оказалась песня '*The Twist*' в исполнении Чабби Чекера. В то время последним словом танцевальной моды в Париже была разновидность рокабилли — так называемый «йогурт». Исполнявшая его группа *Ses Chats Sauvages* во главе с Диком Риверсом (*Dick Rivers*) поспешно записала номер '*Twist à Saint Tropez*'. Твист стал невероятно популярен во Франции. Перед ним не устоял даже симпатизировавший в свое время нацистам бывший английский король Эдуард VIII, проживавший там. «Это весело, хотя и немного изнурительно», — поделился он своими впечатлениями.

Попав в Лондон, твист вызвал бурю гнева. Молодого стилиста Джефа Декстера (*Jeff Dexter*), выставили из танцевального зала *Lyceum* за то, что он танцевал твист с парой девушек. Но уже через несколько недель в прессе появились статьи о докатившемся из Америки увлечении, и Декстер стал звездой. Смеясь, он рассказывает: «Меня сняли на пленку, кадры из которой включили в документальный сюжет, демонстрировавшийся в кинотеатрах. То самое *бесстыдство*, за которое меня выгнали, стало популярным, а в результате мне предложили работать в *Lyceum*. Работать танцором!»

Даже *BBC* не обошла твист стороной. В программе *Television Dancing Club* оркестр Виктора Сильвестра (*Victor Sylvester*) представил благопристойный выхолощенный вариант твиста, переработав классическую мелодию '*Fascinating Rhythm*' Гершвина в '*Fascinating Rhythm Twist*'. Но даже подвергнутый цензуре вариант привел в ярость обывателей, населявших пригороды. Встревоженный учитель танцев мистер Стетсон пожаловался репортерам *BBC*: «Колени и таз используются так, что танцор производит очень неприличные движения. Также я решительно возражаю против непарности такого танца. Девушке не пристало выходить на танцплощадку без партнера и демонстрировать себя совершенно недостойным для британских танцевальных залов образом».

До взлета твиста Европа оставалась невосприимчивой к различным танцевальным причудам, будоражившим Америку предыдущие десятилетия, таким как мэдисон, боп и стролл. В Великобритании только джайв (и его менее популярный и более противоречивый вариант джиттербаг^[39], известный также как линди-хоп), завезенный американскими

солдатами во время Второй мировой войны, был знаком всякому уважающему себя танцору.

Не стесняемый отныне обязательными фигурами и необходимостью в партнере, танцор мог свободно творить что-нибудь новое. Танец вернулся к своим негритянским корням, из которых выросло большинство европейских танцев. Теперь можно было всецело руководствоваться собственным воображением.

Популярность твиста породила множество сходных танцев свободной формы, таких, например, как фруг, «картофельное пюре», пони, хали-гали, манки. В течение нескольких лет танцполы изливали из себя безумие эры «детей-цветов». Твист водородной бомбой взорвал танцевальный консерватизм и стер строгие ритуалы танцпола. Таким образом, он подготовил почву для возникновения танцевального клуба нового рода. Дискотека достигла своего совершеннолетия.

Иэн Сэмвелл в Лусеум

Почувствовав вкус к доступному наслаждению твистом, элита тут же устремилась в новоиспеченные дискотеки, выроставшие в Нью-Йорке, Лондоне и Париже как грибы после дождя. Традиция привлекать танцевальные оркестры, вокруг которых строилась вечеринка, постепенно размывалась под натиском винила. До этого момента диджей был лишь мелким функционером вечерних мероприятий. Хозяева нанимали его, чтобы он занимал публику, пока очередная группа готовит инструменты и оборудование. Но вскоре именно он станет гвоздем программы.

Сначала это произошло в Великобритании. Английская клубная культура почти всегда далеко опережала американскую, даже если порой уступала в

музыкальном отношении. Данный факт объясняется главным образом разницей каналов доставки музыки потребителю. В США музыка обитает скорее на радио, нежели в клубах. Относительная свобода американских радиоканалов позволяла практически любому человеку с передатчиком и тугим кошельком транслировать музыку. Слушателям оставалось только покрутить ручку, чтобы настроиться на нужную частоту и наслаждаться любимыми песнями. А в Соединенном Королевстве, где радио все еще считалось важным рычагом правительственной социальной политики, приходилось выходить из дома, чтобы услышать волнующие мелодии с другого берега Атлантики.

В лондонском *Lyceum* диджеем-резидентом был Иэн *Sammy* Сэмвелл (*Ian Samwell*) — красавец-сердцеед с непременной челкой и богатым рок-н-рольным прошлым. Сэмвелл вошел в музыкальный бизнес как гитарист и автор песен, сотрудничавший с Клиффом Ричардом (*Cliff Richard*) и группой *Drifters* (но затем вместо него взяли Джета Харриса [*Jet Harris*]). Именно Сэмвелл сочинил первую заслуживающую внимания британскую рок-н-рольную песню *'Move It'*, которую исполнял Клифф, а также помог впервые записаться Джорджи Фейму (*Georgie Fame*) и Джону Мэйоллу (*John Mayall*). (Позже Сэмвелл написал и спродюсировал песню *'Watcha Gonna Do About It'* группы *Small Faces*.)

Как песенник, работавший по контракту с филиалом американского издателя, Сэмвелл регулярно летал в Нью-Йорк. Назад он привозил долгожданные сорокапятки с ритм-энд-блюзом лейблов *Atlantic*, *Chess* и *Anna* (принадлежавшего Берри Горди [*Berry Gordy*] еще до лейбла *Motown*), например, *'Money'* Баррэтта Стронга (*Barratt Strong*).

В 1961 году его пригласили по вторникам крутить пластинки на дневных танцах в барочном эдвардианском мюзик-холле *Lyceum*. В то время статус

диск-жокея был таков, что диски поручали ставить электрику. Вскоре Сэмвелла попросили поработать в пятничной программе. «Коллекция записей в *Lyceum* была довольно жалкой, — рассказывает Иэн. — Я начал приносить свои пластинки и играл много из того, что не звучало на *BBC*, в основном ритм-энд-блюз, потому что он считался модным и под него клево было танцевать». Первые три часа он ставил композиции, а затем играл в перерывах между выступлениями квартета Мика Мортимера (*Mick Mortimer*) и оркестра Сайрила Степлтона (*Cyril Stapleton*), появлявшихся на огромной вращающейся сцене.

Хотя Сэмвелл не осознавал полностью всю важность своей деятельности, отобранная им с пристрастием знатока музыка сыграла роль последнего кусочка мозаики. В *Lyceum* впервые соединились все узнаваемые элементы современного клуба: свет, авангардные танцевальные записи, диск-жокей и танцпол. Дэйв Годин (*Dave Godin*), впоследствии придумавший термин «северный соул», уверен, что это заведение заслуживает отдельной строки в истории: «Значение *Lyceum* трудно переоценить, потому что во многих отношениях он стал первым местом, достойным называться дискотекой».

«Он за какие-то три минуты изменил всю мою жизнь», — говорит о своем первом визите в клуб Джеф Декстер, твистер-нонконформист из *Lyceum*. Он прошел через фойе, миновал статую Иэна Сэмвелла в полный рост с надписью ЛОНДОНСКИЙ ДИДЖЕЙ № 1, поднялся на балкон, заглянул в один из гигантских туалетов и был крайне впечатленным всем увиденным: «Звук в таком огромном помещении просто сбивал меня с ног. Это было здорово».

Модернисты и жизнелюбивый Лондон

Французы в очередной раз сыграли ключевую роль в знакомстве Лондона с концепцией дискотеки. Подобно вирусу распространяясь из южной части Франции и Парижа, дискотеки заразили и Лондон через французских студентов и многочисленных *au pair*^[40], подрабатывавших в столице Альбиона. Несколько первых клубов (например, *Saddle Room* мадам Корде) были открыты французами с прицелом как раз на таких молодых клиентов. Однако то, что позволило дискотекам прижиться в Англии, отнюдь не имело ничего общего с Францией, но было тесно связано с одной из множества субкультур, порожденных послевоенной Британией. Представители этой субкультуры звались *модами*.

«Моды ходят в дансинги, такие как *Hammersmith Palais, Marquee*, на разные «дискотеки» — клубы, в которых играют граммофонные пластинки», — писали Чарльз Хэмблетт (*Charles Hamblett*) и Джейн Деверсон (*Jane Deverson*) в вышедшей в 1964 году книге '*Generation X*'. На протяжении шестидесятых годов клубная культура Англии приводилась в движение этой уникальной британской субкультурой. «Моды были пропастью между полной занятостью и несбывшимися надеждами, недостающим звеном между разбомбленными кварталами и рекламой *Bacardi*», — писала Джули Берчилл (*Julie Burchill*) в *Damaged Gods*.

Моды появились в результате наметившегося в пятидесятые годы раскола между любителями традиционного джаза (в основном представителями среднего класса) и модернистами, предпочитавшими современный джаз Чарльза Мингуса (*Charles Mingus*) и экзистенциальную философию Жан-Поля Сартра. Этих последних поставляли еврейские семьи, Ист-Энд и рабочий класс. По мере того как культ выходил за пределы эстетствующих кругов, характерными

признаками модов становились одержимость модой и пристрастие к амфетаминам. Кроме того, они любили танцевать под ямайскую и афроамериканскую музыку.

Lucyem явился предтечей, но в 1963 году для модов, любивших негритянскую музыку, первым пунктом назначения был клуб *Scene*, которым владел неугомонный ирландец Ронан О'Рэхилли (*Ronan O'Rahilly*). Прежде это местечко в Сохо было джазовым клубом (*Cy Laurie's Jazz Club*). Как и в *Picadilly*, здесь когда-то выступала еще никому не известная группа *The Rolling Stones*.

Scene представлял собой сырую душную комнату в подвале, настолько маленькую, что посетителям не оставалось ничего другого, кроме как танцевать. Еврейский юноша по имени Марк Фельд (*Marc Feld*) был одной из «звездочек» клуба. (Под псевдонимом Марк Болан [*Marc Bolan*] он позже стал поп-звездой.) Хотя официально алкоголь там не продавали, купить колу с виски не составляло большого труда. Также, конечно, там можно было достать амфетамины, что ребята обычно и делали.

Однако большинство людей приходили в *Scene* вовсе не для того, чтобы хлопнуть виски или проглотить пару таблеток. Они хотели послушать диджея. Его звали Гай Стивенс (*Guy Stevens*). Если Иэн Сэмвелл в *Lucyem* был случайным участником революции в британской клубной культуре, то Гай Стивенс может считаться ее Лениным, убежденным в революционной силе диск-жокея. Этот кудрявый маньяк постоянно кипел энтузиазмом, а его сеты максимального ритм-энд-блюза стали столь же легендарными, сколь и его пристрастие к наркотикам. Гай Стивенс любил «алые сердечки»^[41] не меньше своих слушателей.

«Гай ставил все эти классные пластинки с ритм-энд-блюзом, и мы оттягивались всю ночь. Конечно, почти

все принимали таблетки. Иначе нельзя, если вы танцуете ночь напролет. Сейчас точно с той же целью употребляют экстази», — объяснил репортеру *Evening Standard* Джонни Моук (*Johnny Moke*), слывающий лицом шестидесятых.

«Все приходили, чтобы послушать Гая. *The Rolling Stones*, *The Beatles*, Эрик Клэптон — все яркие звезды. Народ съезжался со всей страны, а также из Франции и Голландии, даже в понедельник — настолько это было хорошо», — говорит Ронан О'Рэхилли. Сеты, которые Стивенс ставил в *Scene*, служили сырым материалом для *The Who* и *Small Faces*, переработавших многие сыгранные им записи.

О'Рэхилли вспоминает: «Стивенс носил свои пластинки в огромном чемодане и так за них боялся, что сидел на нем все время во время работы. Я даже видел, как он на нем спал! Для него это было религией, ей-богу».

Он часто проводил дни, бродя по музыкальным магазинам в поисках желанных раритетов. Каждую пятницу с утра Стивенс направлялся в подвал одной лавки на Лайсл-стрит в китайском квартале, где горячий поклонник ритм-энд-блюза распродал только что привезенные сорокапятки из небольшой коробки, стоявшей на столе. К обеду все пластинки разбирались, а продавец растворялся в толпе.

Стивенс принадлежал к растущему сообществу любителей соула и переписывался с такими людьми, как Роджер Игл (*Roger Eagle*) — диджей-резидент манчестерского *Twisted Wheel*. «Гай был славным парнем, присылал мне пластинки», — вспоминал о нем Игл незадолго до своей смерти в мае 1999 года.

Стивенс также работал на лейбл *Sue* — филиал *Island Records* — и продвигал песни *Ike & Tina Turner*, Бетти Эверетт (*Betty Everett*) и Руфуса Томаса. Он сыграл важную роль в карьерах групп *Free*, *Traffic*, *Bad*

Company, *Mott the Hoople* и *Spooky Tooth* и сильно повлиял на британский звукозаписывающий бизнес в целом. Кроме того, он был преданным фанатом рок-н-ролла, души не чаял в Джерри Ли Льюисе (Jerry Lee Lewis) и основал фан-клуб Чака Берри.

К сожалению, его бьющая ключом жизнь оборвалась слишком рано. Он умер 28 августа 1981 года от передозировки лекарств, которые ему прописали для лечения алкоголизма. Его трагический уход произошел как раз после того, как он спродюсировал свою лучшую запись — *London Calling* в исполнении *The Clash*.

Scene не был единственным клубом в подобном роде. Кроме него работали *Flamingo*, *Purley Orchid*, *La Discothèque*, *Roaring Twenties* и *Crazy Elephant* (где свое мастерство показывал другой чернокожий диджей Эл Нидлз [*Al Needles*]), а также модные гнездышки, облюбованные быстро растущей лондонской поп-аристократией: *Ad Lib*, *Cromwellian* и *Scotch of St James*. Лондонские геи предпочитали отдыхать в *Sombrero* в Кенсингтоне.

Джефф Декстер присоединился к Иэну Сэмвеллу в качестве диск-жокея, и их дуэт крутил пластинки во многих из этих мест, включая модный *Flamingo*, конкурировавший со *Scene*. Эта забегаловка, также работавшая без лицензии на продажу спиртных напитков, располагалась на Уорддор-стрит в Сохо, под баром *Whiskey-A-Go-Go* (имевшем лицензию), который ныне называется *WAG*. По пятницам и субботам она была открыта всю ночь.

Flamingo привлекал разношерстную толпу, в том числе постоянных клиентов с американских военных баз в Хиллингдоне и Руислипе, а также недавно присоединившихся к ним негров из западной и южной частей Лондона. Такая культурная смесь добавляла и музыкальной энергии. «Это был наш лучший гиг^[42],

потому что публика была либо очень хипповой, либо вест-индийской, — вспоминает Иэн Сэмвелл. — Я не играл ничего, кроме ритм-энд-блюза и блубита».

Еще был *Tiles* — наркоманский Диснейленд. Очутившись внутри, вы словно попадали в перекрытый переулок с чем-то вроде торгового пассажа, включая обувной магазин *Ravel*, киоск с напитками и салон красоты под названием *Face Place*. Довершала иллюзию пребывания на неизвестной лондонской аллее табличка с надписью *Tiles Street*. Каждый день в обеденное время *Tiles* оккупировали секретарши с накрашенными бледной помадой губами, сачкующие клерки, молодые моряки с торговых судов в увольнении и моды, которые, казалось, вообще никогда не работали. Все они собирались среди бела дня, чтобы потанцевать под соул или блубит. Писатель Том Вулф назвал эту странную субкультуру «полуденным андеграундом».

Среди прочих *Tiles* поддерживал владелец компании *Marshall PA* Джим Маршалл, поэтому там стояла приличная аппаратура (что нельзя было сказать о других клубах Лондона). К середине шестидесятых там успели поработать несколько диджеев, в частности, дерзкий ливерпулец Кенни Эверетт (*Kenny Everett*), Майк Куинн (*Mike Quinn*), Клем Дэлтон (*Clem Dalton*), Иэн Сэмвелл и Джефф Декстер с собственной вечеринкой *Record & Light Show*.

Клуб стал настолько известным «таблеточным дворцом», что полиция наведывалась в него едва ли не чаще модов. В итоге его закрыли и переоборудовали в аквариум. Джон Пил, вернувшийся после семи лет диджейства на американском радио, играл там в последнюю ночь. Его встретили холодно. «Разгневанные клиенты волнами набегали к рампе, чтобы убедить меня поставить то, что им хотелось. И они явно не имели в виду *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane* или *Country Joe and the Fish*. Я им совсем не глянулся».

Лондонская культура ночных танцев быстро распространилась, снискав особую популярность в центральных графствах Англии и на севере страны. Тогда как танцевальные клубы юга прогибались под господствовавшими ветрами движения «детей цветов», работяги севера упорно продолжали требовать негритянскую музыку. Через несколько лет этому причудливому субкультурному миру предстояло трансформироваться в северный соул.

Терри Ноэль в Arthur

Теперь, когда британская клубная культура расцвела, жителям Нового Света тоже захотелось действия. Заряженные твистом, любимцы нью-йоркского общества открывали фантастические, театральные клубы, каждый из которых был шикарнее предыдущего. Об одном из них заговорила вся Америка. Назывался он просто — *Arthur* — и для элиты шестидесятых был чем-то вроде *Studio 54*. Диджеем там работал расфуфыренный херувимчик Терри Ноэль (*Terry Noel*).

Он первым из диджеев начал микшировать записи.

Когда актер Ричард Бёртон ушел от жены Сибил к Элизабет Тейлор, Сибил с полученными в результате развода деньгами сбежала в Нью-Йорк, чтобы предаться веселью. В мае 1965 года благодаря мощной общественной поддержке и восьмидесяти пожертвованиям своих друзей (каждый скинулся по тыщонке баксов) она основала клуб *Arthur*, заимствовав название из реплики насчет стрижки Джорджа Харрисона из фильма «Вечер трудного дня». Клуб мгновенно произвел сенсацию. На следующий день после открытия несколько газет напечатали фотографию танцующих вместе Сибил Бёртон и

Рудольфа Нуриева. Так родилась «артуровская» легенда.

Терри Ноэль — некогда учащийся художественной школы в Сиракузах — работал профессиональным твистером в *Peppermint Lounge*. Когда Сибил Бёртон искала таланты для своего нового клуба, она предпочла Ноэлю группу его соседа по квартире — *The WildOnes*. Зеленый от зависти Ноэль без приглашения проник на открытие *Arthur* и недвусмысленно дал Сибил понять, что клуб отличный, но музыка никуда не годится. Вероятно, он ее убедил, потому что на следующий день стал диджеем-резидентом в *Arthur*.

Бёртон перенесла идею клуба *Ad Lib* за три с половиной тысячи миль (из Лондона) в дом 154E на 54-й улице. Влияние веселящегося Лондона легко заметить в призыве Бёртон к клуберам «одеваться легкомысленно». К ее просьбе прислушались. На фоне удачного декора в духе Мондриана^[43] танцоры неистово кружились в пестром вихре праздничных нарядов: пластиковых пиджаков, нейлоновых рубашек, платьев кольчужного плетения, виниловых костюмов и шортиков из искусственного меха. «Новый дикий и ослепительный дискотечный бедлам!» — протрубил журнал *Life*. Посреди этой контролируемой сумятицы стоял Ноэль — отчасти шоумен, отчасти шаман.

Хотя людей в *Arthur*, возможно, влекла слава Сибил Бёртон, на танцполе их удерживал Ноэль. Он управлял всем. Через шесть месяцев после дебюта он реконструировал акустические системы и взял на себя заботу о свете. Звукоинженеру Чипу Монку (*Chip Monk*) было поручено создать громкоговорители, которые бы работали независимо друг от друга и имели отдельные эквалайзеры. Это позволило Ноэлю перемещать песни по залу в управляемом круговороте звука. Ноэль подарил им шоу.

«Я хотел потрясать! — восклицает Ноэль, вспоминая свои диджейские дни. — Хотел, чтобы они чувствовали себя как никогда прежде. Я читал по губам людей на танцполе: «Вау! Что это было?» А было это подобно тому, как в современных кинотеатрах вы слышите пальбу сзади. Только я делал это еще в шестидесятые годы».

А еще Ноэль микшировал записи. Используя примитивные приспособления — только регуляторы громкости на каждой деке, — он вычленял отдельные элементы из трека и дразнил ими толпу: то вспышка гитарного аккорда Джимми Хендрикса здесь, то пение *а капелла* с диска *Chambers Brothers* там — неопределенные шепоты, едва различимые фрагменты. Иногда он словно пропускал песню через мясорубку. «Люди подходили ко мне со словами: «Только что слушал *Mamas and Papas*, а сейчас — *The Rolling Stones*, и даже не заметил перехода. Как так?» Я проделывал поистине дикие переходы, не сбиваясь с ритма». Репутация Ноэля взлетела до таких высот, что продюсеры приносили ему пробные пластинки с самыми свежими сочинениями. У него до сих пор хранится металлический пробный диск с песней *Marvelettes 'Don't Mess With Bill'*, который ему подарили Смоки Робинсон (*Smokey Robinson*) и Берри Горди.

Знаменитости осаждали клуб. Всем хотелось познакомиться с легендой, так что вход оградил символическим бархатным канатом, чтобы удерживать нежелательных лиц на расстоянии. Гостей впускал Микки Динс (*Mickey Deans*), который повстречал в *Arthur* Джуди Гарленд и женился на ней за три месяца до ее смерти. Бёртон стремилась создать идеальную смесь — отменный коктейль, все ингредиенты которого прекрасно дополняют друг друга. Она выделяла так называемых *PYP* (*Pretty Young People*^[44]) — пока не

успевших разбогатеть «приятного вида работающих девушек, окруженных множеством ухажеров, скажем, моделей или помощниц редакторов журналов». Она даже придумала словечко для такого фатально нехиппового народа, который все-таки танцевал твист: миппи.

Ноэль относился к дуракам не слишком снисходительно. Он рассказывает об одном эпизоде: «Джон Уэйн попросил меня поставить *Yellow Rose of Texas*. Я ответил: «Надо же, у меня она есть». А потом — бац! — кидаю ее на танцпол: «Ой, сломалась». А он мне: «Ах ты педик!» У него даже накладка с головы сползла. Прямо за его спиной сидела Сибил, а рядом с ней — Джуди Гарленд и Лорен Бэколл. Они как закричат: «Тэ-э-эр-р-ри!» Им понравилось, потому что они его терпеть не могли».

Вскоре такое сборище знаменитостей уже не было уникальным. В отеле *Drake* открылся клуб *Shepherd's*, оформленный в духе имперского Египта; появился *L'Ondine*, куда из *Arthur* перебрался Терри Ноэль (и где недолго работал помощником официанта юный Джимми Хендрикс); Джеффри Лидс (*Geoffrey Leeds*) создал *L'Interdit* в отеле *Gotham*; в центре города немало шуму наделал Труд Хеллер (*Trude Heller*). На Западном побережье первым возник *Whiskey Disque* в Лос-Анджелесе, сразу за которым в Сан-Франциско засветился элитарный *Le Disque Alexis* Мими Лондон (*Mimi London*).

Что касается Терри Ноэля, то он в конце концов оставил музыкальную карьеру, занялся живописью и сейчас пишет картины в своей студии в центре города. Однако уже после *Arthur* он долгое время диджействовал сначала в *L'Ondine*, а затем в новомодном *Salvation* в Гринвич-Виллидж, где продолжил свои эксперименты и даже микшировал с трех дек.

«В *Salvation* пластинки стояли превыше всего, — говорит он. — Именно тогда я начал использовать три проигрывателя и увлекся по-настоящему. Играл, конечно же, соул. *'Time' Chambers Brothers* стала для *Salvation* вроде лейтмотива. Я постепенно подходил к ней, и все знали, что она вот-вот зазвучит. Я выключал свет, и начиналось: бух-бух-бух».

Он старался контролировать по возможности все. «У нас был такой шар, светивший узкими лучами, а к нему была привязана веревочка. Иногда я дергал за нее, чтобы пятна света прыгали по танцполу. Представьте: звучит песня *'Time Has Come Today'*, я управляю светом, дергаю за ниточки. Прямо как волшебник из Страны Оз.

Это постановка, а диджей — ее режиссер. Это очень драматично. Во всяком случае, так должно быть. И никакое автоматическое программирование не поможет, потому что каждую ночь и даже с каждой новой пластинкой все меняется».

Для последующих диджеев пример Терри Ноэля служил инструкцией. Шедшие по его стопам обогатили свое ремесло изрядной долей артистизма и остроты, но прототипом современного диджея является именно Ноэль. В отличие от своих более поздних коллег, раскапывавших самые бескомпромиссные танцевальные треки, он предпочитал поп, а его любовь к славе и знаменитостям не позволяла ему жертвовать всем ради танцпола. Но с точки зрения мастерства и того, что касается создания шоу, Терри Ноэль может считаться основоположником.

Всякий диджей должен быть благодарен ему за навязчивое стремление контролировать музыкальные впечатления и умение ловко манипулировать толпой. Кроме того, мы не можем игнорировать тот факт, что он впервые начал микшировать записи. Возможно, по сегодняшним меркам его миксы были примитивны, но

именно Терри Ноэль воплотил в жизнь идею о том, что две песни можно связать воедино.

Кислота

Как известно, на каком-то этапе в ночных клубах произошли впечатляющие перемены: они стали потусторонними местами с огромными пульсирующими системами звука и света, способными выбить из вашего тела то, что называется реальностью. Клубберы превратились из зрителей и слушателей в активно реагирующих участников, оказавшись важными компонентами трансцендентного музыкального ритуала. Некоторое время, пока клубный опыт развивался вслед за технологиями, музыкальными экспериментами и социальными обычаями, эти изменения протекали медленно. Но затем внезапно появилась... кислота!

«Кому нужен джаз или даже пиво, когда можно присесть на бордюр, проглотить таблетку и часами слышать фантастическую музыку в своей голове? — вопрошал Хантер Томпсон в статье *New York Times*. — Капсула хорошей кислоты стоит пять долларов, и за эти деньги вы можете насладиться «Вселенской симфонией», в которой Бог Отец будет петь соло, а Святой Дух — играть на ударных».

LSD замаячил на клубной сцене в начале шестидесятых. Прежние клубные наркотики в основном добавляли энергии, а *LSD* воздействовал непосредственно на органы чувств, предложив альтернативу параноидальному бешенству кокаина или опасной амфетаминовой выносливости. Большинству людей хватало одного кислотного трипа, чтобы превратиться в миссионеров, распространяющих благу

весть о *LSD*. Или в совершенно неменяемых психов. Или в тех и других разом.

Этот наркотик резко изменил характер происходящего в ночных клубах. В Лондон ворвались психоделические корабли *UFO* и *Middle Earth* и вымели ключья грез стилизьеого соула. В Нью-Йорке поджаривающие мозги эксперименты *Electric Circus* скомкали элитарность клуба *Arthur* и выбросили ее в мусорное ведро. Но раньше всех эти эффекты заметили жители Сан-Франциско.

Хотя клубная сцена Сан-Франциско вовсе не возглавлялась диджеем (его роль в действительности была незначительной), многое из происходившего на ней имело отношение к танцам, а также к усилению зрительной и слуховой стимуляции, которая благодаря новому химическому соединению подтолкнула создание невероятных световых представлений и могучего звукового оборудования. Распустившаяся в конце восьмидесятых культура эйсид-хауса и рэйва звенела отголосками психоделических шестидесятых, напоминая их как чувством единения и масштабом событий, так и верой в то, что сочетание наркотиков и музыки поможет... ну честное слово, поможет... если только попытаться... изменить мир.

Сан-Франциско и кислотные тесты

С *LSD* Сан-Франциско познакомил романист Кен Кизи. Он открыл для себя диэтиламид лизергиновой кислоты после добровольного участия в профинансированных правительством экспериментах в Пало-Альто, что в 30 милях к югу от Сан-Франциско — в госпитале Менло-Парк для ветеранов. В 1965 году Кизи со своими «Веселыми проказниками» (*Merry Pranksters* — открытая компания чудаков, хиппи и бывших битников)

начал устраивать вечеринки под названием *Acid Test*. Кислоту поставлял очень одаренный химик с безумным взглядом в очках — Огастус Оусли Стэнли III, чей продукт был так хорош, что сам Джимми Хендрикс заказал аж 100 тысяч таблеток для личного пользования. Позже какой-то правительственный чиновник сказал, что Оусли сделал для *LSD* то, что Форд — для автомобиля. Его первая партия кислоты нашла своих покупателей 5 марта 1965 года.

«Кислотные тесты» представляли собой серию «событий» свободной формы, участники которых пили *Kool-Aid* с добавкой от Оусли. Музыка ревела, огни и слайды проецировались на стены, а люди танцевались, пока не иссякали силы или наркотики. Первый *Acid Test* состоялся после выступления *The Rolling Stones* в государственном концертном зале города Сан-Хосе 4 декабря 1965 года. Заместитель главного «проказника» Кен Бэббз (*Ken Babbs*) раздавал флайеры с надписью: «А Ты готов пройти кислотный тест?» Около трехсот смельчаков явились, врубались и подверглись сумасшедшей бомбардировке органов чувств.

В тот день *Warlocks* играли гремучую смесь блуграсса, кантри и ритм-энд-блюза. Специально ради этого мероприятия группа поменяла свое название. Рассмотрев различные варианты, в том числе *Mythical Ethical Icicle Tricycle* и *Nonreality Sandwich*, они остановились на *Grateful Dead*.

Grateful Dead сделали для рока то, что диско-диджеи позже сделали для танцевальной музыки, а именно исказили его до неузнаваемости. Как написал Том Вулф в книге «Электропрохладительный кислотный тест», «им предстояло вырасти не психоделическими дилетантами, рисующими милые картинки, а настоящими исследователями». Их «песни» стали спасательными жилетами, мастерившимися тут же специально для нужд танцоров, чьи тела (часто вместе

с одеждой) пускались в плавание по волнам счастливых воспоминаний. «В *Avalon* или *Fillmore* музыканты *Grateful Dead* играли до тех пор, пока им было хорошо, пока люди танцевали, а когда большая часть публики от чего-то торчит, это может продолжаться очень долго», — писал Джоэл Селвин (*Joel Selvin*) в книге '*Summer of Love*'.

Пусть там не было ни диск-жокея, ни вертушек, но зато был радикально новый подход к музыке, который наверняка покажется знакомым нынешним диджеям.

На одном из «кислотных тестов» в центре помещения башней высилось во мраке нагромождение лесов. Восседавший на них в окружении прожекторов и звуковой аппаратуры Кизи гелем писал послания на прожекторе. Затем он выливал воду на свое творение и наблюдал за тем, как слова расплываются в бессмысленные каракули. Труппа игравших на конга^[45] барабанщиков вбивала гипнотические полиритмы в головы плясавших внизу танцоров. Посреди этого хаоса босоногие личности считали пальцы на ногах или разговаривали со строительными лесами.

Оусли взял «Мертвецов» под свое крыло и начал экспериментировать с электронным оборудованием, которое они могли использовать в своих шоу: лупами^[46] пленок, звукозаписывающими устройствами, даже простейшей видео-аппаратурой. «Кислотные тесты» становились все более странными. «Немой от изумления Аллен Гинзберг бродил в белом больничном халате, — писал Чарльз Перри (*Charles Perry*) в журнале *Rolling Stone*. — Там были все эти... безумные... люди... в античном платье, ситцевых шалях, скафандрах, с краской на лицах и перьями в волосах, и все они танцевали».

Acid Tests проводились в разных местах вокруг Сан-Франциско, а затем и в Лос-Анджелесе. Последний

состоялся 2 октября 1966 года. Движение, призывавшее к миру и любви начало тонуть в героиновом болоте. Через несколько дней, 6 октября, власти штата Калифорния признали *LSD* незаконным веществом.

Психоделический Лондон

Связь между Лондоном и расширяющейся сценой деятельности «проказников» в США была тесной, так что кислота довольно быстро начала проникать в плотную тусовку модов. (Интересно, что главный лондонский поставщик Майкл Холлингсхед познакомил с *LSD* Тимоти Лири). Лондонские клубы вскоре скрылись в марихуановом дыму за психоделической радугой.

Группа из Лэдброук-Гроув под названием *London Free School* основала клуб 23 декабря 1966 года. *LFS* был неформальным сборищем хиппи из Ноттинг-Хилла, местного рабочего класса и чернокожих активистов, таких как Майкл Экс. Среди них оказался и талантливый молодой продюсер Джо Бойд (*Joe Boyd*), впоследствии сотрудничавший с *Pink Floyd*, *Fairport Convention* и *Toots & the Maytals*. Клуб называли *UFO* (произносится как «юфо»).

Расположенный в ветхом здании ирландского дансинга *Blarney Club* на Тоттенхэм-Корт-Роуд 31, *UFO* ни в каком смысле слова не мог считаться танцевальным клубом. Вместо диджея там работал американский электронный кудесник Джек Генри Мур (*Jack Henry Moore*), ставивший кассеты с записями *Grateful Dead* или катушки с электронной музыкой. *Pink Floyd* и *Soft Machine* служили клубу двумя тотемами. Там играли и живые группы, например *Purple Gang*, чья песня '*Granny Takes A Trip*', спродюсированная Джо Бойдом, стала гимном андеграунда. Дав там концерт,

их лидер Питер *Lucifer* Уокер (*Peter Walker*) распустил команду, чтобы стать колдуном. Такой вот был клуб.

«К нам приезжали *Acid Tests*, — вспоминает Джефф Декстер. — Съезжались все андеграундные поэты. Клуб *UFO* являлся зеркалом того времени. В нем не было никакой структуры, плата за вход не взималась. Все происходило само собой. Лично я, выйдя из обычного мира танцзального бизнеса, словно попал в неведомый мир».

Декстер, устроившийся резидентом в *Tiles*, где его *Record & Light Show* свело воедино оба мира, приносил Муру свои пластинки. В ответ Мур познакомил Декстера с записями, которые тот охарактеризовал как «чудную американскую фигню». Внутри этого психоделического кокона люди уходили в трип, читали книги, танцевали или просто глядели на преломляющиеся цветочные узоры на стене. Клуб регулярно посещал Джон Пил. «Я целенаправленно принимал кислоту только в *UFO*, потому что чувствовал себя там в безопасности, — говорит он. — В те времена клуббинг был не таким, как сейчас: большее время вы не танцевали (хотя некоторые, конечно, танцевали, причем совершенно по-идиотски), а лежали на полу в отключке [задорно смеется]. Звучит смешно, правда?»

UFO заинтересовал полицию Тоттенхэм-Корт-Роуд. Копы тянули жребий на сломанной пластиковой ложке, чтобы решить, кто рискнет туда отправиться. «Главная опасность исходила от спятивших на кислоте «Ангелов ада». В порядке пропаганды любви и мира во имя хиппового секса они старались поцеловать в засос каждого попадавшего им на глаза полисмена», — писал журнал *NME*.

В Ковент-Гарден появился клуб *Middle Earth*, созданный по образцу *UFO*, но в большей степени для жителей пригорода. Там диджействовали как Джон Пил, так и Джефф Декстер. Хоть Декстера и пленил

этот дивный новый мир, он все же прекрасно осознавал, что цель диск-жокея в ночном клубе — заставить людей танцевать.

«Джон ненавидел ска и блубит и большинство тех записей, без которых я жить не мог, — жалуется Декстер. — Он считал их ужасными. Мне нравилось то, чем он занимался, а вот он не понимал того, что делаю я. Дело в том, что всем хотелось танцевать, а под многие психоделические темы танцевать было просто невозможно. Поэтому мне приходилось их немного микшировать, чтобы расшевелить народ».

Нью-Йорк

Нью-йоркская элита не стала исключением. Вскоре она тоже не устояла перед соблазнами *LSD*.

В 1966 году уроженец Бруклина Джерри Брандт (*Jerry Brandt*) купил обветшавший актовй зал на Сент-Маркс-Плейс в Ист-Виллидж. Сам он не был хиппи, но не упускал выгодных возможностей. Свое новое заведение он назвал *Electric Circus*.

Незадолго перед продажей на потенциал этого места обратил внимание еще один творец-оппортунист. Энди Уорхол арендовал его на апрель 1966 года, придумав название *Exploding Plastic Inevitable* и представив там своих тогдашних протее — *Velvet Underground*. По его замыслу, Нико исполняла '*I'll Be Your Mirror*', а Уорхол показывал за ее спиной фильмы. Пока она пела, серебристый шар гонял по помещению солнечные зайчики, напоминавшие осколки стекла.

«Вы пробирались по лестнице в помещение, провонявшее мочой, — писал в книге '*What's Welsh For Zen*' Джон Кейл (*John Cale*). — Там было грязно и темно, но Энди взялся за него и переделал до неузнаваемости. Никто раньше не видел и не слышал ничего подобного.

Он превратил страшную дыру в чертовски интересное место, где жизнь была ключом».

Джерри Брандт сохранил подход Уорхола, когда организовал *Electric Circus*. Он провернул смелую схему и получил 250 тысяч долларов от Ассоциации производителей кофе, которым было обещано сделать их продукцию основным напитком клуба, а затем нанял дизайнера Ивана Чермаеффа, спроектировавшего американский павильон для всемирной выставки. Дизайнер трансформировал *Electric Circus* в гигантский психоделический бедуинский шатер, сшитый из белой эластичной ткани, на поверхности которой мерцали кадры любительских фильмов, переливались огни и перетекали вязкие цветные пятна. Мощнейшая звуковая система ошеломляла раскатами рока участников, заставляя их исполнять пляски святого Витта.

Electric Circus хвастал эпитетом «максимальное законное переживание», хотя вовсе не являлся таковым. Наркотики там употребляли на каждом шагу. Газета *Village Voice* сравнила его с Римом времен упадка. «Алкоголь там не подавали, — признавался Брандт. — Мне было страшно, потому что все принимали *LSD*». *Electric Circus* увековечили под названием *Pigeon-Toed Orange Peel Club* в фильме «Блеф Кугана», в котором Клинт Иствуд загоняет сбежавшего хиппи-арестанта в это логово порока. Вскоре тот впадает в оцепенение под пульсирующими вспышками света вокруг него.

У *Electric Circus* появился конкурент, старавшийся урвать свой кусок психоделического пирога, — *Cheetah*^[47]. По иронии судьбы, его открыл степенный француз Оливье Кокелен, известный нам по *Le Club*. Расположенный на месте *Arcadia Ballroom* вблизи театрального района Бродвея, *Cheetah* открыл двери

для посетителей 28 мая 1966 года. В его пещеристом пространстве имелся танцпол с серебристыми круглыми подиумами, хаотично разбросанными на манер узора в нестандартно большой горошек. На каждом из них извивалась в танце девушка. Наверху нежно помаргивали три тысячи разноцветных ламп, а в укывшемся в глубине помещения бутике продавались наимоднейшие наряды с Карнаби-стрит. Все было обито гладким черным бархатом, кроме бара, отделанного искусственным мехом.

В подвале находилась комната с телевизором, а на втором этаже — кинозал, где демонстрировались самые свежие, странные, авангардистские фильмы. *Variety* с большим энтузиазмом отнесся к этому новому *boîte*^[48], озаглавив статью «Готамский^[49] «Гепард» — королевский размер и внушительность Форт-Нокса».

В модный клуб рискнула отправиться и эффектная юная пуэрториканка Ивон Лейболд из испаноговорящей части Гарлема, специально одевшая ради такого случая шортики и колготки «рыбацкая сеть». «*Cheetah* был первым настоящим диско-клубом, в котором я побывала, — вспоминает она. — Отлично повеселилась! Там была очень разнородная атмосфера. Я впервые оказалась в месте с настоящим светом и атмосферой, а не в какой-нибудь старомодной дыре».

Конец начала

Психоделическая эра, начавшись с танцев, со временем избавилась от ритма в ритм-энд-блюзе. Рок после несчетного количества трипов покинул танцпол и стал *серьезной* музыкой для головы, а не для тела.

Когда мечта хиппи затрещала по швам, похожая участь, казалось, начала грозить и дискотеке. *Electric Circus* объявил себя банкротом, а *Arthur* последний раз

принял гостей 21 июня 1969 года. Под заголовком «Молодежь ищет новых удовольствий и звуков, а дискотеки предаются забвению» *Variety* предрекал финал клубного бума. «Заккрытие *Arthur* указывает на то, что дискотеке фактически пришел конец», — утверждал журнал.

На самом деле, все только начиналось.

«Путешествие», совершенное хиппи, открыло глаза клубным промоутерам, показав им, сколь многого можно добиться в рамках клубного опыта. Эта краткая эпоха также сыграла роль мощной животворящей идеи в судьбе таких мечтателей, как пионер диско Дэвид Манкузо (и на раннем этапе диско действительно было исполнено братской любви, которую, по-видимому, разожгла в шестидесятых годах кислота). Характерные для времени стили, художественные произведения, декоративное искусство и *психоделия* эхом отдавались в ударных волнах эйсид-хауса двадцать лет спустя. Происходившие тогда события пополнили арсенал диджея, пусть даже он еще не вышел на ведущие роли.

Как только диск-жокей спустился из радиостудии на танцевальную арену, его ремесло радикальным образом изменилось. Теперь он был уже не просто отборщиком пластинок и законодателем вкусов, а сталкивался с непосредственным откликом аудитории. Как только между музыкой и слушателями установилась интерактивная связь, публика стала частью происходящего (а в известном смысле, именно она и была происходящим), а диджей — отзывчивым оператором ее удовольствия.

К концу шестидесятых годов идея дискотеки проделала длинный путь. Она стала поддерживаться сравнительно сложными приборами, некоторыми очень изобретательными диск-жокеями и обширной сетью связанных танцем и музыкой культур. Менее чем через четверть века танцы под пластинки, проигрываемые

каким-то человеком, развились из причудливого эксперимента в йоркширском рабочем клубе в многообразный мир ночных заведений, диджеев, наркотиков и музыки.

Этот мир быстрее зрел в Соединенном Королевстве, чем в США, потому, возможно, что Альбион прилагает гораздо больше усилий к развитию молодежной культуры, которая охотнее принимает зарубежные веяния, а с точки зрения социального состава в ней обычно энергетически преобладают низшие слои населения. В то время как в нью-йоркском *Peppermint Lounge* твист танцевала элита, в *Luceum* тем же самым занимались начинающие клерки, молодые рабочие и продавщицы. Быть может, молодежь Великобритании так сильно старается вырваться из оков реальной жизни из-за того, что эта основанная на чувстве долга нация является страной подданных, а не граждан, однако именно в ней создавалась клубная культура, пусть даже на пластинках, привозимых с другого побережья Атлантики. История диджея покажет: Британия построила для него дом, в то время как Америка подарила ему музыку.

Связь между двумя этими странами всегда была очень тесной, причем особенно сильный резонанс вызывает страстная любовь британской рабочей молодежи к американской музыке чернокожих. Возможно, ее причина кроется в физическом труде, а возможно — в нежелании откладывать удовольствия на потом. Американские негры пели о дне полочки и ждали, когда же прилетит орел на долларовой банкноте, а британские рабочие просто говорили: «На старт! Внимание!! Марш!!! Выходные начинаются!»

Часть II. КАК ДИДЖЕЙ ИЗМЕНИЛ МУЗЫКУ

4. Северный соул

*После сегодняшней ночи всему конец
Для меня северный соул был восьмым
чудом света. Если взглянуть на
пораженный кризисом север Англии, то
там нет почти ничего, кроме
сталелитейных заводов и угольных шахт.
Тамошние жители всю неделю
занимались скучным однообразным
трудом, причем трудом тяжелым. Но зато
в выходные они хотели развлечься по-
настоящему. Просто посидеть до
одиннадцати вечера в местном пабе и
отправиться дрыхнуть — такая
перспектива их явно не прельщала.*

*Когда взлетело ракетой рэйв-
движение, это напомнило времена
северного соула двадцать лет назад.
Снова люди, танцующие до потери
сознания под быструю музыку, и та же
атмосфера любви. Хаус — это северный
соул нынешнего поколения. А что
касается северного соула, он был таким
революционным, поскольку не имел
прецедента.*

*Иэн Девирст (Ian Dewhirst), он же
«Фрэнк», диджей северного соула*

*Северный соул — захватывающий
пример преимущественно пролетарской,
подпитываемой наркотиками молодежной
культуры, которая (в отличие от хауса)*

никогда не контролировалась музыкальной отраслью, потому что последняя ее просто не понимала. Северный соул был настоящим и почти идеальным андеграундным явлением.

Джон Мак-Креди (John McCready) в журнале *The Face*

Представьте: вы живете в захолустном городке где-то на севере Англии. Бесконечные ряды фабрик закрывают горизонт изрыгающими темно-серый дым трубами. Пять дней в неделю с 9 до 17 часов вы вкалываете на одной из таких фабрик: стоите у конвейера, подметаете двор, выгребаете мусор. Это неблагодарный труд, но он приносит средства к существованию. Хотя важнее то, что он приносит средства для танцев.

Ибо, хотя фабрика — ваша работа, она уж точно не вся ваша жизнь. Каждые выходные вы едете в другие заштатные северные города, наряжаетесь, закидываетесь таблетками и танцуете под быстрые малоизвестные соул-записи, грезя о певцах из невозможно шикарных мест вроде Детройта, Чикаго или Филадельфии.

Ваша экипировка немодна, но очень практична. Все, что вы носите — от белой тенниски марки *Fred Perry* до туфель *Ravel* на кожаной подошве — сшито ради удобства и скорости. Наркотики, которые вы принимает, также практичны: горы амфетаминов глотаете с целью продержаться на танцполе до утра.

Вы танцуете под пластинки неизвестных артистов, выпущенных лейблами, о которых никто никогда не слышал, и поют они песни, которые знают немногие. Однако именно такие пластинки вы цените, как

сокровища, и тратите на них десятки, а то и сотни фунтов из своего скромного жалованья.

Ваши друзья, все еще сидящие на прогрессив-роке или, возможно, открывающие блестящие популярные формы глэм-рока и слушающие Дэвида Боуи (*David Bowie*), посмеиваются над вами. Им не доступен ваш тайный мир. Они не понимают ни вашей одежды, ни музыки, ни ритуалов вашего андеграундного существования. Ведь вы — член закрытого ордена и принадлежите к самому честному и незапятнанному из музыкальных движений — северному соулу.

Первая рэйв-культура

За целых пятнадцать лет до рождения рэйв-культуры северный соул подготовил для нее почти законченную программу развития. Появились тусовки, проходившие в малоизвестных местах, куда, порой издалека, приезжали толпы ребят из рабочего класса, чтобы торчать и танцевать под музыку, до которой никому больше не было дела. В этом окружении духовное единство и сплоченность ценились превыше всего. Снобы из числа музыкальных журналистов и лондонские клубберы долго игнорировали эту культуру или относились к ней с презрением, что позволяло ей развиваться изолированно и спокойно. Подобно рэйв-движению («ядро»^[50] которого отделилось от остального, более конформистского, течения, чтобы сохранить оригинальный дух музыки), северный соул в итоге пережил глубокий раскол, когда традиционалисты выступили решительно против непредвзятой музыкальной политики прогрессивных диджеев.

Многие сбрасывали северный соул со счетов как тупиковую ветвь, хотя в действительности он был

жизненно важным шагом в создании сегодняшней клубной культуры и в эволюции диджея. Многие из первых записей клубной музыки, вонзившихся в британские поп-чарты, генетически относились к северному соулу. Игравшие его диджеи привнесли в это ремесло многие стилистические новшества, и не случайно первые из них, которым хватило дальновидности и смелости, чтобы начать играть в Великобритании хаус, вышли из среды северного соула. В самом деле, до появления в Нью-Йорке диско британская диджейская культура далеко обгоняла американскую благодаря северному соулу и таким клубам, как *Catacombs* и *Twisted Wheel*.

Северный соул дал диджеям *одержимость*. Поскольку в его среде особенным почетом пользовались музыкальные раритеты, он сделал их страстным коллекционером винила. Он дал ему понять, как важно ставить пластинки, которых нет ни у кого больше, и тратить месяцы, годы и сотни фунтов в поиске той самой неизвестной песни, которая бы поставила публику на колени. Он заставлял диджея преодолевать океаны, чтобы найти на каком-нибудь пыльном складе или в крошечном сельском домике малоизвестную классическую пластинку, которой не могло быть у конкурентов. Северный соул научил диджея превращать винил в золотой песок.

Жанр, построенный из неудач

Можно сказать, что северный соул делали сотни певцов и групп, копировавших детройтское звучание стиля мотаун-поп^[51] шестидесятых годов. Большая его часть в свое время представляла собой полное фиаско: это была музыка артистов-неудачников, грошовых лейблов и мелких городов, затерянная где-то в

механизмах американской машины развлечений. Однако в северной Англии ее воскресили и перевозносили с конца шестидесятых годов вплоть до ее полного расцвета в середине семидесятых.

Название жанр получил от того места, где им наслаждались, а не от того, где он возник (хотя это тоже имело бы смысл). Слово «северный» относится не к Детройту, а к Уигану, не к Чикаго, а к Манчестеру, Блэкпулу и Клитхорпсу.

Основать жанр на любви к давно забытой остальным миром музыке — это примерно как позвать в гости друзей и говорить с ними на латыни, но именно так все и произошло в клубах, разбросанных по индустриальному северу Британии. Не исключено, что пристрастие здешней молодежи к наркотикам требовало определенного типа музыки, или что этот быстрый эскапистский стиль, рожденный в городе моторов Детройте, подходил к их механистическому существованию. А может быть, им просто не хотелось наблюдать гибель любимого жанра, надоевшего остальным. Так или иначе, молодежь из рабочего класса (почти полностью белая) Северной Англии стала носиться с записями, которые первоначально подноостью провалились. Культ таких мелодий перерос в цветущее андеграундное движение.

Долгие годы это движение благодаря своей независимости оставалось очень чистым. Северный соул как исключительно клубная музыка не нуждался ни в одобрении, ни в кроссовер-хитах^[52]. А ввиду его ретро-ориентации отпадала необходимость в новых группах или ярких молодых звездах. Честно говоря, поскольку всем использовавшимся пластинкам стукнуло немало лет, ему вообще ничего не требовалось от музыкальной индустрии.

Что ему требовалось, так это армия преданных коллекционеров-энтузиастов, готовых откопать достаточное количество хороших записей, чтобы поддержать движение. Без «новых» пластинок, которые отыскивались и проигрывались, он бы быстро выродился в нечто столь же динамичное, как и дом престарелых. К счастью, стимулов для открытий хватало.

Северный соул особенно сильно приягивал коллекционеров, так как состоял почти целиком из раритетов. Пластинка должна была оказаться не просто хорошей, но чертовски редкой. Если трек звучал так, будто его записали в каком-нибудь детройтском гараже — тем лучше. (Тем более, что, вероятно, именно так и происходило.) Соблазна добавлял тот факт, что коллекция северного соула могла (хотя бы теоретически) стать полной, поскольку в нее годились лишь песни определенного типа и периода, так что количество вожаемых объектов было строго ограниченным. Словом, работай с упорством маньяка — и однажды соберешь все.

Кроме того, вследствие такого винилового фетишизма неизвестные записи резко поднимали престиж их владельца. В этом замкнутом мире человек, обнаруживший песню вроде *'There's A Ghost In My House'* Дина Тейлора (*R. Dean Taylor*) или *'Tainted Love'* Глории Джоунс (*Gloria Jones*) мог рассчитывать на море апплодисментов или даже на всеобщее поклонение. Аудитория диджея, имевшего эксклюзивную мелодию, быстро расширялась, а его статус рос как на дрожжах. Соответственно взлетала и стоимость пластинок.

«Найти неизвестную пластинку — все равно что увидеть внезапно повзрослевшего ребенка, — размышляет один из главных северных диджеев Иэн Девирст. — Ты слушаешь

ее дома и гадаешь, сработает ли. А затем наблюдаешь, как твоя мечта становится реальностью. Раз! — и твоя мелодия гвоздь программы. Ее ценность поднимается от нуля до заоблачных высот. Почти как на фондовой бирже».

В клубах танцоры впадали в экстаз от свежих сокровищ из Америки. Постеры рекламировали не только диджеев, но также раритетные записи, которые они собирались ставить. Учитывая эту беспрецедентную дискофилию, охота за редким звуком часто оказывалась комически-героической. Хотя финансовый итог обычно оказывался плачевным, находилось множество отважных исследователей, на последние деньги отправлявшихся в Новый Свет с уверенностью, что вернутся не с коробкой давно забытых и пыльных семидюймовых синглов, а со шкатулкой бесценных жемчужин.

Twisted Wheel и корни северного соула

Когда в 1965 году Эдди Холланд (*Eddie Holland*), Ламонт Дозьер (*Lamont Dozier*) и Брайен Холланд (*Brian Holland*) сочинили довесок к исполненной группой *Four Tops* бомбе '*Ask The Lonely*', они и не подозревали, насколько важным он станет для странной секты одержимых соулом диджеев северной Англии. Песня называлась '*I Can't Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch)*'. Во всех своих элементах — от начального залпа ударных, баса и фортепьяно до головокружительного орнамента струнных, двойных ударов малого барабана и ритмичных вкраплений вибратона, оттенявших поднимающийся по спирали вокал Леви Страббса (*Levi Strubbs*) — она стала эталоном северного соула.

У песни *'I Can't Help Myself* было как раз такое звучание, которое любили в *Twisted Wheel*. В этот спартанского вида подвал рядом с центром Манчестера каждую субботу набивалось около шестисот человек, танцевавших под самые редкие записи в стране до половины восьмого утра.

Ночной клуб *Twisted Wheel* открылся в ноябре 1963 года на Брейзнууз-стрит, 26 (18 сентября 1965 года он переехал на Уитворт-стрит, 6). Там играла смесь блюза, раннего соула, блубита и джаза. Мода на ночные танцевальные вечеринки появилась несколько раньше, но уже через пару лет, когда очертания клубной среды существенно изменились, «Колесо»^[53] стало редким оазисом такого рода музыки.

В Лондоне и на юге стал доминировать андеграундный рок. На северных клубах эта тенденция никак не отразилась. Возможно, причина заключалась в том, что неизменно пролетарский север не хотел порывать с эскапизмом ночных соул-сессий. А может быть, это объяснялось тем, что тогда поп-культура развивалась гораздо медленнее, чем сейчас. Связь между Лондоном и остальной частью страны была, несомненно, менее интенсивной, а крупные музыкальные издания ограничивались темами рока и популярной музыки. Так что «колесники», блаженно не сознававшие своей отсталости, продолжали плясать под быстрые ритмы любимых записей в стиле соул.

Звучавшие в *Twisted Wheel* песни не случайно отличались быстрым темпом. Клиенты клуба плотно сидели на самых разных «спидах»^[54] — от «черных бомбардировщиков» и «алых сердечек» до «прелли» и «декси» (дринамил, прелюдин и декседрин), которые покупались у дилеров в клубе или воровались из аптек. На пути в соул-клуб тусовщики нередко грабили фармацевтов, чтобы добыть «пропитание» на вечер.

«Плохие парни, наверное, разведывали все пути в Уиган, примечая не особенно охраняемые аптеки, — говорит Иэн Девирст. — Можно было биться об заклад, что они непременно ограбят аптеку».

Подкрепившись продававшимися только по рецептам амфетаминами, они в довольно-таки гимнастической манере танцевали под композиции строго определенного рода. Темп был важнее всего. Чтобы поспевать за «свистящими» танцорами (а значит — произвести впечатление в *Twisted Wheel*), запись должна была обладать достаточной энергетикой: требовался неумолимый пульсирующий мотаунский ритм, щедро сдобренный духовыми и струнными и приправленный мелодраматическим негритянским вокалом. Эта музыка не была «фанковой», но зато точно отличалась быстротой. В текстах речь шла не о сексе, а о любви. Сентиментальные мелодии помогали уйти от однообразной заводской действительности.

«*Twisted Wheel* представлял собой необычно маленькое заведение с пятью комнатами и каменными полами, — вспоминает Дэйв Эвисон (*Dave Evison*), впоследствии крутивший диски в *Wigan Casino*. — Повсюду виднелись велосипедные колеса. Лишь через четыре недели я понял, где находится диджей: он спрятался за грудой металлолома! Танцуя, парни заскакивали на стены, соревнуясь в том, кто сможет выше прыгнуть. Все было очень свежо и остро. Там уважали диск-жокея и его выбор. Славное было местечко».

Поражает мобильность посещавших его клубберов. Ревнителю соула преодолевали многие мили, чтобы добраться в *Twisted Wheel*. Если вы считаете, будто до рэйв-эпохи никто ради танцев не покидал родных городов, то ошибаетесь: те ребята делали это не в 1989, а уже в 1969 году.

«Путь туда тоже доставлял удовольствие, — считает Карл Вудрофф (*Carl Woodroffe*), ставший одним из первых диджеев клуба под псевдонимом Фармер Карл Дин (*Farmer Carl Dean*). — Шоссе тогда были проложены еще не всюду. Например, автострада М6 на Манчестер начиналась только к северу от Кэннока».

В повседневной одежде завсегда таи «Колеса» вроде Дина доезжали до Манчестера, где облачались в чистые отглаженные мохеровые костюмы, накрахмаленные белые сорочки и узкие галстуки. Этот универсальный для *Twisted Wheel* стиль клабберы унаследовали от модов начала шестидесятых. Даже если стояла невыносимая жара, они не снимали своего прикида. «С нас пот катился градом, но из клуба мы выходили в костюмах, — смеется Дин. — Зато костюм помогал понравиться женщинам. В нем меня принимали на ура».

В первом «Колесе» на Брейзнууз-стрит зародилось звучание северного соула. Его диджей-резидент Роджер Игл, отличавшийся вкусом к негритянской музыке, ставил смелые блюзы Литтла Уолтера (*Little Walter*), современный джаз с тяжелым ритмом Арта Блейки (*Art Blakey*), микшируя все это с Соломоном Бёрком (*Solomon Burke*) и ранними вещами от лейбла *Motown*. Хотя в Великобритании шестидесятых импорт являлся редкостью, он зарабатывал деньги, привозя из Америки пластинки лейбла *Chess and Checker*, которые начал играть с самой первой вечеринки в *Twisted Wheel*.

Однако «ускоренные» танцоры все сильнее диктовали Иглу свои предпочтения. Со временем он разочаровался в наркоманском «Колесе», потому что его первоначально весьма эклектичный плей-лист был приведен к единому знаменателю быстрого темпа.

«Хоть я и родоначальник северного соула, но нахожу эту музыку очень ограниченной. На раннем этапе я мог поставить запись Чарли Мингуса, затем —

какой-нибудь блубит, мелодию Букера Ти (*Booker T*), пластинку Мадди Уотерса (*Muddy Waters*) или Бо Дидли (*Bo Diddley*). Постепенно все было приведено к одному усредненному типу звучания. Я мог играть что угодно, когда начинал диджействовать, но спустя три года мне приходилось поддерживать единый темп, присущий северному соулу», — рассказывает Игл.

Можно с уверенностью утверждать, что когда «Колесо» перекатилось на Уитворт-стрит, его музыкальный диапазон существенно сузился. Новые резиденты клуба — Фил Сакс (*Phil Saxe*), Лес Кокелл (*Les Cokell*), Роб Белларс (*Rob Bellars*), Брайен Филлипс (*Brian Phillips*) и Пол Дэвис (*Paul Davies*) — сосредоточились на темпе. К тому моменту люди мечтали сыграть в «Колесе». «О, если вы крутили пластинки в *Twisted Wheel*, то вам чуть ли не поклонялись, — смеется Белларс. — Некоторые просто умоляли допустить их к вертушкам!»

Хотя существовало широкое разнообразие стилей и темпов, эти диджеи включали только соул. «Мы ставили преимущественно то, что вы назвали бы ритм-энд-блюзом, но включали и новые релизы от *Incredibles*, Сэнди Шелдон (*Sandy Sheldon*) и вообще все классные вещи из США, например, *'Agent Double-O Soul'* Эдвина Старра (*Edwin Starr*). Мы играли темы с лейблов *Revilot* и *Ric-Tic*. Все, что выпускалось *Okeh*, тоже звучало в «Колесе». Те записи не обязательно отличались бешеной скоростью, но являлись предтечей того, что стало известно как северный соул».

Белларс опровергает слухи об игравшей в клубе музыке: «Говорили, будто в *Twisted Wheel* звучали только британские релизы, но это полная чушь». На самом деле, он вместе со своей когортой охотился за пластинками повсюду: от популярного в Лондоне *Records Corner* и разных местечек в центральных

графствах до американских магазинов вроде *Randy's Records* в Теннесси.

Чем неизвестнее, тем лучше

Причина, по которой «джокам» от северного соула приходилось метаться в поисках раритетов, была довольно простой: к началу семидесятых годов в США почти прекратили выпускать необходимые пластинки. Черная Америка отошла от мотаунского энергичного поп-соула, а его продюсеры (наряду с влиятельными Джеймсом Брауном и *Sly And The Family Stone*) начали экспериментировать с другими ритмами и звучаниями. Соул породил фанк, и акцент с целеустремленных мелодий сместился на томные жирные ритмы. Манчестер это совершенно не устраивало. Конечно, это была отличная негритянская музыка, но уж слишком фанковая и медленная для взбудораженной таблетками толпы. Ей требовалось нечто более стремительное, чем *'Say It Loud, I'm Black And I'm Proud'*, поэтому диджеи начали выискивать старые пластинки с необходимым битом и теперь уже *de rigueur*^[55] струнными.

Иэн Левин (*Ian Levine*), позже ставший одним из самых влиятельных диджеев северного соула, впервые посетил *Twisted Wheel* на закате его восьмилетней истории. Он вспоминает, какая перемена произошла с началом охоты за малоизвестными старыми пластинками.

«Всем надоело слушать одни и те же песни, вроде *'You're Ready Now'* Фрэнки Вэлли (*Frankie Valli*) или *'Six By Six'* Эрла Ван Дайка (*Earl Van Dyke*), звучавшие в *Twisted Wheel* уже много лет. На ночные пати собиралась голодная, торчащая на амфетаминах толпа, которой хотелось танцевать под быстрые темы в мотаун-стиле, — говорит Левин. — Роб Белларс обнаружил, что

благодаря труднодоступным пластинкам движение расцвело».

В результате этой охоты удалось открыть множество ранее неизвестных пластинок негритянского соула (а также некоторое количество довольно мерзких белых записей). Они оказались достаточно быстрыми, чтобы пронять скрипящую зубами молодежь, а иногда даже годились для «перекрещивания» и становились поп-хитами.

Эти диджеи не только тратили немалые усилия на поиск подходящих для танцпола песен, но также учились работать с толпой, предваряя тот изощренный подход, который вскоре проявился в далеком Нью-Йорке. Никакой болтовни между песнями — только чистый соул со влетами и падениями, приводившими пучеглазых танцоров в восторг. «Многие диджеи ставили треки в определенном порядке, зависевшем от того, как танцевали люди, — вспоминает Белларс, описывая, как он проиграл три пластинки Бобби Фримана (*Bobby Freeman*) — *'The Duck'*, *'C'mon And Swim'* и *'The Swim'* — именно в такой последовательности из-за ускоряющегося ритма. — Вы постепенно наращивали темп, а затем ставили, скажем, пять быстрых мелодий подряд, после чего сбавляли обороты, потому что происходящее становилось уже слишком безумным».

Посетителей *Twisted Wheel* ошеломляло виденное. «Танцы здесь, без сомнения, лучшие из тех, что я наблюдал за пределами США, — писал Дейв Годин, чернокожий музыкальный обозреватель из *Blues & Soul*, запустивший британские операции лейбла *Tamla Motown*. — Каждый умел вовремя хлопнуть в ладоши с четким, резким звуком, добавляя соулу чуточку привлекательности. Не ощущалось никакого скрытого напряжения или агрессии, иногда свойственных лондонским клубам, напротив, царила теплая атмосфера доброжелательности и товарищества».

Отметив силу соул-движения на севере, лондонец Годин дал ему имя. Вдохновленный своим первым паломничеством в *Twisted Wheel*, он употребил термин «северный соул» в своей колонке в *Blues & Soul* в 1970 году.

Годин являлся совладельцем музыкального магазина *Soul City* на Монмаут-стрит в Сохо. Он впервые высказался о разнице в музыкальных предпочтениях севера и юга, когда приехавшие на футбольный матч северяне спрашивали записи с определенным звучанием. «Я заметил, что жители севера не покупали то, что впоследствии назвали фанком, — говорит Годин. — Поэтому я стал использовать термин северный соул, имея в виду, что когда в нашем магазине полно северян, нам следует ставить для них только северный соул. Так этот термин и прижился».

Манчестерский *Twisted Wheel* послужил фундаментом для последующих процессов. Он не только помог придумать название движения, но и отправил диджея в бесконечную погоню за неизвестными раритетами, подарив ему круг преданных (и музыкально образованных) клубберов, а также выбил первую искру страстной любви белой рабочей молодежи севера к афроамериканской музыке соул.

Кроме того, он укрепил лидерство Великобритании в сфере клубной культуры. В тот же самый период Нью-Йорк мог похвастать шикарнейшими ночными клубами, разодетыми клиентами и такими звуковыми системами, которым наши в подметки не годились. Но все это не имело значения. С культурной и музыкальной точек зрения движение на севере Англии сильно опережало свое время.

По примеру *Twisted Wheel* повсюду вырастали соул-клубы, обслуживавшие растущую сеть диджеев, любителей и коллекционеров. В Лестере возник *Oodly Boodly* (позднее переименованный в *Night Owl*), в

Шеффилде — *Mojo* (где диджеем подвизался молодой Питер Стрингфеллоу [*Peter Stringfellow*]), в Ноттингеме — *Dungeon*, в Маркет-Харборо — *Lantern*, а в Дерби — *Blue Orchid*. В Бирмингеме устраивались ночные сейшены в *Whiskey-A-Go-Go* — неформально известном под названием *Laura Dixon Dance Studios*^[56]. Но ни один из них не мог сравниться по значимости с *Twisted Wheel*. Именно здесь, в манчестерском темном подвале, поколение коллекционеров, клубберов и диджеев влюбилось в музыку соул.

К сожалению, дурная слава «Колеса» как наркопритона привела к его закрытию манчестерским городским советом в 1971 году. В последнее время перед концом клуб вообще открывался только в присутствии отряда по борьбе с наркотиками, чего требовала местная полиция.

В последнюю ночь всех обуревали эмоции. «Мы давно знали, что его закроют, но люди все равно плакали», — говорит Роб Белларс. Оглядываясь на наследие *Twisted Wheel*, один поклонник соула в июне 1974 года сказал в интервью *Black Music*: «Что-то изменилось, когда *Twisted Wheel* закрыли. Знаете, отношения «все ради музыки» теперь уже не встретить».

Catacombs и Фармер Карл

Одним из клубов, имевшим с *Twisted Wheel* довольно запутанные связи, был *Catacombs* на Темпл-стрит в Вулверхэмптоне. Хотя режим работы (он закрывался в полночь) ограничивал его возможности непосредственного влияния, именно здесь на раннем этапе составлялось музыкальное меню северного соула. Работавший в *Catacombs* диджей Фармер Карл Дин сделал, пожалуй, больше кого бы то ни было другого,

чтобы подготовить почву для этого музыкального направления. Он был, наверное, первым диджеем движения, приступившем к розыску редких песен, и одним из первых, кто понял, что приобретение большего по сравнению с конкурентами количества пластинок может являться творческим аспектом диджейства. Давая свои диски напрокат диджеям *Twisted Wheel*, он приложил руку к созданию многих ранних гимнов северного соула.

Настоящее имя Фармера Карла Дина (фермером его прозвали за характерную шляпу, а псевдоним Дин он выбрал за его «звездное» звучание) — Карл Вудрофф. Будучи клаббером, он знакомился с соулом сначала в *Whiskey-A-Go-Go* родного Бирмингема, затем в шеффилдском *Mojo* и, наконец, в самом *Twisted Wheel*.

«Я думаю, это оттого, что соул нигде больше не звучал, — говорит он. — Он был уникален. Его нельзя было услышать по радио или в рядовом ночном клубе. Приходилось идти в какое-то определенное место, а таких было немного». Превратившись в страстного коллекционера, он начал диджействовать в бирмингемском *Le Metro*, работал в *Chateau Impney* в Дройтвиче, а прославился в клубе *Catacombs*.

У Фармера Карла имелись не только хорошие, но и *редкие* записи, которых, казалось, ни у кого больше не было. Вместо того чтобы ставить популярные версии песен, он находил и продвигал более сырые, незнакомые интерпретации. Примером может служить песня с показательным названием *'I'm Not Going To Work Today'*^[57], которую сочинили Бут Хог Пефферли (*Boot Hog Pefferley*) и группа *Loafers*. Она пользовалась некоторым успехом в исполнении Клайда Мак-Фэттера (*Clyde McPhatter*), однако Карл предпочел малоизвестный вариант. Свой экземпляр он приобрел у Роджера Игла. «Меня она по-настоящему пробрала, —

вспоминает он. — Я не устоял и купил ее за 1 фунт и 10 шиллингов — большие по тем временам деньги!»

«Он выискивал винилы, которые затем крутились в *Twisted Wheel*, — рассказывает Иэн Левин, один из целого ряда диджеев, считающих Фармера Карла своим наставником. — Он где-то раскопал песню '*That Beating Rhythm*' Ричарда Темпла (*Richard Temple*), выпущенную *Mirwood Records*. Никто даже не верил в ее существование. Нужно было прийти в *Catacombs*, чтобы ее услышать». Дин также представил на суд публики '*Tired Of Being Lonely*' группы *Sharpees*, песню Джина Чендлера (*Gene Chandler*) и Барбары Аклин (*Barbara Acklin*) '*From The Teacher To The Preacher*' и классику Дорис Трой (*Doris Troy*) '*I'll Do Anything*' (бэк-вокал Трой можно слышать на '*Dark Side Of The Moon*' *Pink Floyd*). «Фармер Карл был для них божеством», — заявляет Левин.

Были и другие фигуры, определявшие состав плейлистов, например, знаменитый коллекционер из Глостера, известный под кличкой Докер. Он забавлял фанатов соула в «Колесе» тем, что носил пластинки в запирающемся кейсе. Одной из жемчужин коллекции, хранившейся в этом сейфе, был единственный в стране экземпляр песни Леона Хейвуда (*Leon Haywood*) '*Baby Reconsider*', ныне считающейся «колесной» классикой.

Хотя движение еще только формировалось, оно уже оказывало воздействие на музыкальную индустрию. Именно бурное северное течение впервые принесло в чарты хиты не с радио, а из клубов. Когда песня '*Just A Little Misunderstanding*' группы *Contours 45* (сочиненная в соавторстве со Стиви Уандером [*Stevie Wonder*] и впервые записанная в 1965 году) проникла в чарты в январе 1970 года, она возвестила о наступлении в США новой эры танцевальной музыки. В мае 1971 года четвертого места в британском чарте достигла композиция Тэми Линн (*Tami Lynn*) '*I'm Gonna Run From*

You', выпущенная принадлежавшим Джону Эбби (*John Abbey*) лейблом *Mojo Records* и распространявшаяся фирмой *Polydor*. Эбби, основатель и владелец *Blues & Soul*, имел преимущество, так как видел потенциал этой музыки.

Новый феномен в очередной раз подтвердился, когда в июле 1971 года в Великобритании песней № 1 стала *'Hey Girl Don't Bother Me'* группы *Tams*. Этот рекорд был установлен во многом благодаря Фармеру Карлу Дину.

«Все, особенно девушки, сходили от нее с ума, — говорит он. — Компания сделала новый тираж, а Питер Пауэлл (*Peter Powell*) из Стаутбриджа, что неподалеку от *Chateau* в Дройтвиче, услышал ее и, узнав, сколько она наделала шума, принес на радио».

Torch и рождение северного соула

Если *Twisted Wheel* служил литейным цехом для выплавки северного соула, а *Catacombs* — кузницей, где ему придали форму, то *Torch*^[58] в сонном городке Танстолл неподалеку от Сток-он-Трента стал полировочным станком, на котором этот стиль довели до блеска нержавеющей стали. «Колесо» и «Катакомбы» создали увлечение; «Факел» превратил его в фетиш. Хотя клуб просуществовал всего лишь год (большую часть 1972 и до закрытия в марте 1973 года), впечатления о нем до сих пор свежи в памяти бывавших там людей.

Предтеча «Факела» — *Golden Torch* — в шестидесятые годы был любимым прибежищем модов, желавших принять «дозу» ритм-энд-блюза (там также выступали *Graham Bond Organization* и Джонни Джонсон [*Johnny Johnson*] со своим *Bandwagon*). Попасть туда удавалось лишь тем, кто хорошо ориентировался на

местности — до ближайшей железнодорожной ветки Лонгпорт было не меньше мили. Снаружи он напоминал дом культуры и отдыха, затесавшийся промеж стандартных однообразных домиков (на самом деле, раньше в его здании располагался кинотеатр), изнутри походил на жилище скотовода, а когда в него набивалась куча народу, там становилось жарко, как в бане.

«Там все было пронизано ожиданием, — говорит Иэн Девирст о своем первом ночном бдении в *Torch*. Через некоторое время под псевдонимом Фрэнк (в честь футболиста команды Хаддерсфилд Фрэнка Уортингтона) он стал одним из важнейших северных диджеев. — Мне казалось, что сбылась моя мечта. Я вдруг почувствовал себя как дома. Отовсюду съехались другие энтузиасты, все эти неудачники и придурки. Это была такая действительно маленькая, элитарная и очень крепкая площадка».

Саундтрек *Torch* состоял почти целиком из импортного американского соула, значительная часть которого была заимствована из плей-листа *Twisted Wheel*. Все резиденты клуба — Алан Дэй (*Alan Day*), Колин Кёртис (*Colin Curtis*), Кит Миншалл (*Keith Minshull*), Тони Джебб (*Tony Jebb*), Мартин Эллис (*Martyn Ellis*) и, позднее, Иэн Левин — приезжали с северо-запада.

Кев Робертс (*Kev Roberts*), впоследствии резидент *Wigan Casino*, вспоминает свой первый визит с восторгом: «Я просто полюбил его. Я жил именно ради этого клуба. Никогда прежде мне не попадалось столько незнакомых пластинок. И каждая — динамит. В *Torch* очень важной считалась песенная составляющая, которым обладала каждая вещь. Но вокал всегда был быстрым, яростным. Девичьи группы, старые лейблы, редкости от *OKeh* — все самое классное».

Бывшие посетители *Torch* долго не забудут ночь, когда заведение оказалось битком забитым

жаждавшими послушать чикагского певца Мейджора Лэнса (*Major Lance*), пик популярности которого к тому моменту давно миновал. Живой концерт Мейджора Лэнса в *Torch*, увековеченный в записи, стал самым легендарным выступлением в истории северного движения.

Поскольку тусовка воскрешала забытый американский соул, не удивительно, что кто-то однажды решил привести живого певца. Представьте: вы, Мейджор Лэнс, упали со звездного небосклона своей страны. Вдруг, ни с того ни с сего, вам звонит какой-то ненормальный англичанин и со смешным акцентом, захлебываясь от восторга, расхваливает записи, которые вы сами-то уже успели забыть. Примерно так все и произошло. В результате такие исполнители, как Джеки Уилсон (*Jackie Wilson*), Бренда Холлоуэй (*Brenda Holloway*) и Эдвин Старр испытали нежданное карьерное возрождение.

«В Штатах у меня не было такой возможности, — говорила Бренда Холлоуэй в программе канала *Granada TV*, посвященной двадцатипятилетию *Wigan Casino*. — Это как второй шанс. Когда я приезжаю сюда, то вновь становлюсь звездой».

Мейджор Лэнс исполнял многие замечательные песни, изданные *Okeh* (большинство из них сочинил Кёртис Мэйфилд [*Curtis Mayfield*]), которые с треском провалились в Великобритании везде, кроме клубов вроде *Twisted Wheel* (в США он шесть раз попадал в *Top 40*). В Соединенном Королевстве лишь одна его песня — *'Um Um Um Um Um Um'* — стала скромным шлягером еще в 1964 году. Промоутер из *Torch* Крис Бёртон (*Chris Burton*) совершил настоящий подвиг, отыскав Лэнса в Чикаго и организовав его концерт в клубе. Несмотря на слабый аккомпанемент, выступление Лэнса сорвало бурные аплодисменты.

«С ним играла худшая группа, которую я когда-либо слышал. Это была какая-то британская банда, не имевшая ни малейшего представления о северном соуле, — вспоминает Иэн Левин. — Но та вечеринка, кстати, первая, на которой я диджействовал в *Torch*, остается самой потрясающей за мою карьеру». Заметно повышая голос, он добавляет: «В клуб не удалось бы впихнуть больше ни единого человека. Народ даже на стропила залез. Температура стояла, наверное, градусов под пятьдесят. Было так жарко и тесно, что пол испарялся с людских тел, конденсировался и капал на них обратно с потолка».

Соул-войны: Wigan Casino против Blackpool Месса

Северный соул являлся движением для посвященных и потому не мог превратиться в мейнстрим. Его характерной чертой была исключительная редкость. Никто не мог зайти в *Woolies* и купить пластинку северного соула. Приходилось доказывать свою любовь к нему, отдавая недельное жалованье за какой-то жалкий диск или ухитрившись слетать в США и облазить там комиссионные магазины и распродажи. Но прежде следовало пройти длительное обучение и запомнить названия всех ценных пластинок и их истории: кто их записал, чем они замечательны, как их нашли, кто их первым поставил и так далее.

Конечно, в известной мере этот стиль пересекался с другими. Когда крупные лейблы переиздавали некоторые вещи, они могли попасть в чарты; новые команды пытались воссоздать «то самое» звучание северного соула. Но в целом это ретро-увлечение не поддавалось коммерциализации, поскольку вращалось вокруг коллекционеров, а не потребителей. К

сожалению, у этого факта имелась и обратная сторона. Движение, основанное на поиске «новых» раритетов, должно было, по определению, рано или поздно исчерпать запасы свежей музыки.

В золотой век северного соула особенно отметились два клуба. В Уигане, графство Ланкашир, находилось «Казино», а в часе езды от него, в Блэкпуле, на побережье Ирландского моря расположилась «Мекка» (а точнее — *Mecca's Highland Rooms*). Эти два храма соула состязались друг с другом, привлекая аудиторию самыми редкими и свежими пластинками. Тысячи ребят пересекали страну, чтобы послушать, как тамошние диджеи-резиденты подливают в огонь любимых вещей масло невероятных новинок. По сей день клубберы до хрипоты спорят о том, какое из двух заведений признать лучшим. Их впечатления сплетены из чудесных, хотя и несколько смутных, воспоминаний о музыке, людях, эмоциях и наркотиках.

Эти же два клуба присутствовали при закате движения. По прошествии славных дней северного соула конкуренция между *Wigan Casino* и *Blackpool Mecca* переросла в войну за душу стиля, сопровождавшуюся жестким кризисом идентичности и спором о выборе пути на фоне истощения запасов великих забытых мелодий.

Но на протяжении многих лет до этого они оставались замечательными местечками. И «Мекка», и «Казино» до сих пор вызывают в умах целого поколения северных клубберов теплые воспоминания о том, как они с замиранием сердца заходили внутрь, как танцевали до седьмого пота, как зажигали на танцполах дикие парни и девчонки, прыгавшие и кружившиеся под звуки неутомимых барабанов и проникновенных голосов.

В 1978 году *Billboard* назвал *Wigan Casino* лучшей дискотеккой в мире (спустя лишь год после того, как

такой же чести удостоился нью-йоркский клуб *Paradise Garage*). Для многих словосочетание *Wigan Casino* является синонимом северного соула. «Казино» работало с 1973 по 1981 годы и в пору своего расцвета являлось крупнейшим и наиболее успешным в стране примером цельной региональной площадки. Многие знающие люди считают его образцовым примером.

Такой статус клуба обеспечивался в основном впечатляющим количеством его членов (доходившим до ста тысяч) и тем фактом, что он каждую неделю притягивал наибольшее число тусовщиков. Без сомнения, он пользовался популярностью. Однако следует скептически относиться к утверждению, будто он был *лучшим* из всех заведений, где звучал северный соул. *Wigan Casino* не был ни самым влиятельным, ни самым передовым клубом, а ближе к своему закату, вследствие злоупотребления записями порой откровенно смехотворного качества, чье единственное достоинство заключалось в энергичном ритме, он уже не мог всерьез претендовать на северную корону. Писатель Джон Мак-Креди сравнил его с современным *Ministry of Sound*, настаивая на том, что историки не должны преувеличивать значение *Wigan Casino* только потому, что в него набивалось столько народу. Тем не менее, клуб занимает особое место в памяти тысяч людей, а для многих до сих пор олицетворяет подлинный северный соул-клуб — сердце соула.

Если тусовщики выбирали «Казино», то знатоки предпочитали «Мекку». Именно здесь еженедельно встречались увлеченные танцоры, коллекционеры и диск-жокеи, чтобы заценить нарытые мелодии.

Резидент «Мекки» Иэн Левин обладал важным преимуществом над прочими собирателями соула и диск-жокеями того времени. У него были богатые родители (они владели развлекательным комплексом *Lemon Tree* на «золотой миле» города, в котором

располагались казино, дискотека и ночной клуб), и с 1970 года он регулярно путешествовал в США (его предкам также принадлежала квартира в Майями) и добывал там редкие пластинки. Среди первых крупных открытий Левина можно назвать *'Our Love Is In The Pocket'* Джей-Джей Барнса (*JJ Barnes*) и несколько других раритетов от *Ric-Tic*. «Я нашел их в сувенирной лавке в Новом Орлеане, где стояла сорокаградусная жара», — смеется Иэн — крупный, громкоголосый и волевой человек, ныне сочиняющий музыку и продюсирующий поп-коллективы вроде бой-групп *Take That* и *Bad Boys Inc.*

Левин начал диджействовать в *Blackpool Mecca* в 1971 году, затем в 1973 году крутил винил в *Torch* на закате его существования, пока, наконец, не вернулся в свою резиденцию в Блэкпуле. Здесь он вместе с Колином Кёртисом царил до конца десятилетия. В Блэкпуле были и другие видные диджеи, в том числе Тони Джебб и Кит Миншалл, а даже еще один соул-клуб — *Blackpool Casino* (сходство названия с *Wigan Casino* случайно), но именно Левин и Кёртис заводили толпу наибольшим количеством соул-находок благодаря тугому кошельку и музыкальной эрудиции Левина.

Пропускать выходные в «Мекке» стало грешно. «Если вы хотели считаться серьезным коллекционером, то ваш путь лежал в *Blackpool Mecca*, — считает Иэн Девирст. — Там играл Левин, а он был законодателем вкусов. У него под рукой всегда имелся самый захватывающий набор пластинок. Вы необязательно их знали, но могли быть уверены в том, что они хороши. А еще он *рисковал*. Скажем, вы бы никогда не услышали *'Seven Day Lover'* Джеймса Фонтейна (*James Fountain*) в Уигане. Отдадим ему должное, хотя он так часто везде светится, что уже глаза мозолит».

Строительство здания *Wigan Casino* началось в 1912 году. Тогда оно называлось *Empress Ballroom*. Из-за

войны работы завершились лишь 1 ноября 1916 года, когда состоялось официальное открытие в присутствии мэра города. «Эмп», как его называли местные жители, служил разным целям. Так, какое-то время в нем располагался бильярдный зал, но как только 22 сентября 1973 года Расс Уинстэнли (*Russ Winstanley*) приложил иглу к пластинке 'Put Your Lovin' Arms Around Me' группы *Sherrys* на первой ночной вечеринке *Wigan Casino*, здание обрело новую жизнь. Такова первая глава клубной истории, со временем ставшей больше напоминать сборник мифов.

По правде говоря, не многих знатоков впечатлило то, что они увидели в первый вечер. У Расса Уинстэнли нашлись приличные записи, но среди них не хватало раритетов, а его подручный Иэн Фишвик (*Ian Fishwick*) оказался не более чем местным поп-диджеем, которому просто повезло. Кев Робертс заглянул на ту вечеринку по пути из «Мекки». «Я отчетливо ее помню, — говорит он. — Там играло не так много диджеев, звучали не совсем уж дерьмовые, но легко доступные пластинки, почти все из которых были мне известны». После «Мекки», где Робертс наверняка слышал отсутствовавшие в его коллекции редкие вещи, он, вероятно, испытал разочарование.

Друзья Робертса были настолько неудовлетворены, что уговорили Уинстэнли отдать ему место диджея, мотивировав это тем, что его коллекция намного лучше. В тот же вечер он получил шанс доказать это.

«В течение часа я ставил свои лучшие пластинки, и они вызвали бурю восторга, — хихикает Робертс. — Народу понравилось. Я стоял, в полном ошеломлении оглядывая громадный зал. Ко мне подошел Расс и сказал: «Классно. Хочешь играть здесь каждую неделю? За десять фунтов?»»

Привлечение еще одного диджея, Ричарда Сёрлинга (*Richard Searling*) из болтонского *Va Va*, помогло

утвердить репутацию уиганского заведения как лучшего на тот момент места. Преимущество над *Blackpool Месса* ему давал и тот факт, что «Мекка» закрывалась в два часа ночи, когда «Казино» только-только начинало работать. Многие любители соула регулярно посещали оба клуба, не особо задумываясь о различиях их репертуаров. Когда «Мекка» закрывалась, они отправлялись в Уиган, чтобы танцевать всю оставшуюся ночь.

«Хоть я и уважаю *Blackpool Месса*, должен сказать, что к рождеству 1973 года мы оставили его позади, — заявляет Кев Робертс. — В «Казино» каждую ночь собиралось по две тысячи человек. Пусть Иэн Левин в «Мекке» был творцом и новатором и располагал лучшими пластинками, это ровным счетом ничего не меняло. Расс, я, а с января 1974 года и Ричард Сёрлинг могли ставить что угодно и все равно собирали больше людей на танцполе». Даже сам Левин, размышляя об их соперничестве, спокойно соглашается с тем, что «Кев, Расс и Ричард подняли Уиган до заоблачных высот».

Характер атмосферы (безалкогольного) «Казино» хорошо известен. Она была наэлектризованной. Гигантский танцпол из клена дрожал как живой, пока одноцветные пятна дервишей исполняли сложные ритуалы из падений, обратных сальто, хлопков и вращений. Танцоры с ног до головы были одеты в наряд для соула: плиссированные брюки с высоким поясом и широкими развевающимися штанинами типа «брамми бэгз»^[59], рубашки для боулинга, майки или рубахи *Ben Shermans*, белые носки, туфли на плоской кожаной подошве и спортивные сумки *Adidas* или *Gola*, набитые необходимыми для вечеринки предметами. Среди них непременно присутствовали тальк, чтобы посыпать танцпол, сменная одежда, несколько сорокапятков для продажи или обмена и, разумеется, наркотики.

Из-за испарявшейся с танцоров влаги в комнате стояла матовая дымка. Создавалось впечатление, будто смотришь сквозь тюлевые занавески. Хотя «Эмп» за долгие годы утратил часть своего великолепия, с его духом все было в порядке. Возможно, там звучала не самая лучшая музыка, зато нигде больше не было так весело.

Не подлежит сомнению и влияние, которым пользовались оба клуба. «Можете думать что угодно, — говорит Джонатан Вудлифф (*Jonathan Woodliffe*), авторитетный коллекционер соула и хаус-диджей, — но оба места отличались потрясающей атмосферой и были главными игроками на арене того времени».

Переиздания и коммерциализация

Некоторые проницательные и предприимчивые люди скоро осознали, что хотя диджеев и коллекционеров интересуют лишь редкие и малодоступные пластинки, деньги вполне можно заработать на переиздании некоторых громких песен.

Старый соул-диджей Дэйв Мак-Алир (*Dave McAleer*), одновременно являвшийся экспертом британского лейбла *Pye* по артистам и репертуару, однажды посетил *Wigan Casino* и понял, что коммерческий потенциал северного соула растет. На это указывал успех *Tams* и Тами Линн, а также две других вершины, достигнутых «Меккой» и «Факелом»: *'Here I Go Again'* Арчи Белла (*Archie Bell*) и группы *The Drells* и холодный как лед северный монстр *'Love On A Mountain Top'* Роберта Найта (*Robert Knight*). Специально для продажи северного соула Мак-Алир основал лейбл *Disco Demand*. Другие пошли по его стопам.

К середине семидесятых коммерческие успехи случались почти еженедельно: *'Where Is the Love'* Бетти

Райт (*Betty Wright*), 'What A Difference A Day Makes' Эстер Филлипс (*Esther Phillips*), 'Supership' Джорджа Бенсона (*George Benson*) и 'The Snake' Эла Уилсона (*Al Wilson*) ворвались в чарты.

Однако чаще популярными становились не переиздания, а имитации. Несмотря на то, что издательству *Pye* принадлежали лицензионные права на некоторые дефицитные лейблы, такие как *Scepter* и *Roulette*, первым поп-хитом оказалась песня 'Footsee' команды *Wigan's Chosen Few* — малодобоваримая бурда, сперва появившаяся на оборотной стороне пластинки в стиле сёрф. (Приставку *Wigan* добавили, чтобы избежать претензий от компании *Island Records*, среди клиентов которой была группа *Chosen Few*.)

Хотя сингл 'Footsee' и был сдобрен достойной песней 'Seven Days Is Too Long' от соул-плакальщика Чака Вуда (*Chuck Wood*), истинным северным соулом она и не пахла. Тем не менее, в феврале 1975 года она прозвучала в тепрограмме *Top of the Pops*, на которую пригласили молодых танцоров из «Казино». Молодежь страны, наверное, восхитилась странным квазибалетным танцем, который они исполняли: отчасти джаз, отчасти фристайл с элементами еще не родившегося брейк-данса. Как сказал Расс Уинстэнли, на их фоне *Pan's People* выглядели старомодными чечеточниками.

Затем настал черед *Wigan's Ovation*. Этот белый поп-проект, ранее называвшийся *Sparkle*, был несколько не лучше 'Footsee', но его кавер-версия песни 'Skiing In The Snow' группы *Invitations* (оригинал встречается чрезвычайно редко) через два месяца пробилась в первую двадцатку.

Знатоки и настоящие фанаты плевались от отвращения. «Все эти жуткие поп-новинки выдавались за северный соул, — возмущается Левин. — Тысячи зрителей увидели этих танцоров в *Top of the Pops*, и на

Уиган обрушилась толпа, больше всего напоминая зевак и туристов, узнавших о северном соуле из телевизора».

Справедливости ради надо сказать, что «Казино» добавляло к уиганскому канону и приличные произведения, такие как *'The Night'* Фрэнки Вэлли и группы *Four Seasons* или *'Sexy Sugar Plum'* Роджера Коллинза (*Roger Collins*). Кроме того, нельзя отрицать тот факт, что это заведение покорило воображение многих тысяч клубберов. В этом смысле *Wigan Casino* был, пожалуй, первым действительно общенациональным клубом, привлекавшим танцоров со всех уголков Британских островов.

Борьба за душу соула

«Был лишь один золотой век северного соула и лишь один окончательный плей-лист, — считает Кев Робертс. — Можно спорить о том, из скольких песен он состоял, но если считать только стопроцентные бомбы танцпола, такие как *'Landslide'*, *'There's A Ghost In My House'* или *'Tainted Love'*, то их наберется не больше двухсот».

С ним солидарен Дейв Годин: «Когда движение северного соула достигло пика, начался энергичный поиск малоизвестных вещей, в результате которого выплыло много классных пластинок. Но постепенно шансы на обнаружение старого шедевра уменьшаются. Все шедевры оказались на поверхности».

С такой проблемой северный соул столкнулся к середине семидесятых годов. В каком направлении он мог развиваться, если старые записи иссякли?

В Уигане диджеи оставались верны тому, что знали, поддерживая традиционное звучание за счет старья, чье качество быстро падало. Сохранение любимых

танцевальных стилей выливалось в суровую диету из «стомперов» (термин, придуманный для описания старых записей соула безумного детройтского стиля^[60]) — песен, попадавших в категорию северного соула независимо от их грубости или примитивности.

Левин выбрал гораздо более противоречивый путь, обратившись к звукам настоящего. Он включал в музыкальное меню современные соул-мелодии, двенадцатидюймовые пластинки с диско и джаз-фанком. По мнению многих, это было издевательством над стилем. И не удивительно, ведь его поборники фетишизировали все старое, пыльное и неизвестное. Диджей, рискнувший исказить стомп-звучание и ставивший совершенно новые (и часто встречающиеся) вещи, нарушал правила северного соула. По мере того как Левин демонстрировал широту своих вкусов, он расширял глубокую трещину, прошедшую через эту некогда прочную сцену.

Хотя Левин отказался от музыкальных ограничителей, он не отрекся от северного звучания, на котором заработал свою репутацию. Из очередной поездки в Америку (Левин утверждает, что это было еще в 1971 году) он вернулся с еще одним раритетом. Невероятно, но он был выпущен лейблом *Motown* — настолько успешным (и доступным), что издававшиеся им пластинки обычно не пользовались большим спросом у «северян».

Иэн Девирст вспоминает: «Левин приезжает из Штатов, и я, конечно, сажусь на телефон — дело было в субботу днем. Он говорит: «Я достал величайшую пластинку северного соула». (Он, впрочем, всегда так говорил.) «Это *'There's A Ghost In My House'* Дина Тейлора». В ту ночь он ставил ее раз шесть, и к третьему разу все поняли, что да, это действительно величайшая пластинка».

На следующий день эта запись стала самой желанной в стране. Поползли слухи. Левин вновь сделал это. Как только лейбл *Tamla Motown* ее переиздал, она заняла третье место в британском чарте. Ныне Левин несколько охладел к песне белого Тейлора.

«Дин Тейлор, если честно, — это скверная белая поп-пластинка, — огорошивает нас Левин. — Пожалуй, мне следует ее стыдиться».

Несмотря на добычу подобных самородков, Левин продолжал вводить новшества. Вместе с Кёртисом он внедрял записи, которые, будучи свежими релизами, оставались сравнительно редкими. Некоторые из таковых принимались, но лишь в том случае, если их звучание соответствовало шаблону соула (пример — неожиданный северный хит джазового барабанщика Пола Хамфри [*Paul Humphrey*] '*Cochise*'). Однако в «Мекке» этот шаблон демонстративно игнорировался.

Со временем раскол становился все глубже и неприятнее. Консерваторы страшились подрыва традиций; реформаторы полагали, что Левин дарит движению новую жизнь. Также бурно обсуждался переход Боба Дилана (*Bob Dylan*) на электрогитару в 1965 году, что подтверждает, какое огромное значение представляет для людей их любимая музыка.

Иэн Левин вспоминает время, когда тусовщики из Блэкпула и Уигана собрались вместе под крышей манчестерского клуба *Ritz* на круглосуточный сейшен, устроенный промоутером Нилом Раштоном (*Neil Rushton*). Клубберы из «Мекки» явились, чтобы послушать Левина и Кёртиса, а танцоры из «Казино» приехали ради Ричарда Сёрлинга. Уиганцы дали ясно понять, что они думали о Левине.

«Сошлись будто две толпы футбольных фанатов: одна болеет за «Манчестер Сити», другая — за «Манчестер Юнайтед». Ничего хорошего, — говорит

Левин. — Мы тогда играли всякое современное диско: *Doctor Buzzard's Original Savannah Band, Tavares*, песни 'Car Wash' и 'Jaws' Лало Шифрина (*Lalo Schifrin*). А они крутили разные пластинки со стомп-ритмом. Уиганцы в своих майках и широких штанах орали: «Чё за херня! Вали отсюда! Ставь стомперы!»».

Началась кампания против Левина. Фанаты «Казино» накололи значки с надписью «ЛЕВИН, УХОДИ!». В одну из суббот двое из них прошествовали по «Мекке», неся внушительного размера плакат с тем же лозунгом.

Сегодня даже сам Левин кое о чем сожалеет. «Можете записать мои слова: мы зашли слишком далеко, — решительно заявляет он. — Движение северного соула было очень особенным. Мы начали с *Carstairs* и Марвина Холмса (*Marvin Holmes*) — столь же редких, но более современных. Затем ставили *Tavares* и *Crown Heights Affair*, даже *Kool & the Gang*. В итоге получилось так, что мы уже не могли предложить ничего эксклюзивного. Нам следовало вовремя остановиться, ведь своими действиями мы раскололи сцену надвое».

Большую долю вдохновения Левин черпал из частых визитов в нью-йоркские андеграундные гей-клубы. В таких местах, как *Infinity* и *12 West*, он обнаружил, что ранние диско-мелодии способны передать танцполу не меньше энергии, чем любой северный стомпер.

Помимо особой чуткости Левина (который позднее сделал вторую карьеру как родоначальник хай-энерджи — быстрого варианта диско с явными чертами северного соула), упомянутому расколу способствовали и другие факторы. Поскольку «Казино» работало всю ночь, можно с уверенностью предположить, что его танцоры пьянели сильнее посетителей «Мекки». Кроме того, уиганский зал был значительно больше. Как объясняет Кев Робертс, размер заведения играл очень

важную роль: «Для такого просторного танцпола годились только пластинки со зверским темпом». Как часто случается в мире танцевальной музыки, Уиган подчинялся желаниям танцующих, пробуждаемых наркотиками.

Когда музыка изменилась, посетители «Мекки» перешли к заметно более урбанистическому стилю одежды и оказались ближе к моде, чем их уиганские товарищи. Как отметил клуббер и диджей Норман Джей (*Norman Jay*), побывавший там в конце семидесятых, их прикид выглядел бы вполне уместным в Лондоне.

Между прочим, можно провести интересные параллели между расколом северного соула и эволюцией джангла/драм-н-бэйса, происходившей много лет спустя. В начале девяностых, когда массы двинулись в клубы, способствуя распространению в них не столь неистовой музыки, «крепкие орешки» рэйв-сцены продолжали отрываться в собственном, практически никому другому не интересном мире. Рэйв-музыка, подобно уиганским стомперам, становилась все быстрее и жестче, а иногда даже казалась пародией на саму себя (без сомнения, такое ускорение поддерживалось изменением наркотических пристрастий). Ирония заключается в том, что благодаря такой крайней «охранительской» позиции родился джангл, а затем — драм-н-бэйс.

В случае с северным соулом добрые плоды принесли прогрессисты, а не традиционалисты. Сегодня в это трудно поверить, но многие считали Кёртиса и Левина еретиками и париями. И все же именно они подарили северному соулу будущее, не дав превратиться в окаменелость.

Новое звучание, зревшее в *Blackpool Месса*, сначала определялось такими песнями, как *'It Really Hurts Me Girl'* группы *Carstairs*, в которой, по словам Левина, сохранялось «чувство северного соула, но в сочетании с

легким шаффл-ритмом»^[61]. Но по-настоящему четко перемены обозначились, когда на вертушки попала другая пластинка.

«Мне кажется, что *'I Love Music'* от группы *O'Jays* действительно открыла двери новым синглам, — считает Кев Робертс. — Она подготовила почву для таких вещей, как *'Heaven Must Be Missing An Angel'*, настоящего монстра северного соула, и *'Young Hearts Run Free'*, тоже отлично подошедшей северной тусовке».

Пластинку *O'Jays* Левину дал Робертс, который к тому времени покинул *Wigan Casino* из-за ссоры с Рассом Уинстэнли и благоразумно отправился в Нью-Йорк на крыльях компании *Sir Freddy Lakers' Skytrain*^[62] (всего 59 фунтов в один конец!), чтобы поохотиться за дисками. Каким-то образом он умудрился заполучить пробный экземпляр из рук нью-йоркского «джока» Тони Джои (*Tony Gioe*), который, в свою очередь, раздобыл его непосредственно у продюсера Кенни Гэмбла (*Kenny Gamble*).

Успех этого диско-урагана от лейбла *Philly* на танцполе «Мекки» убедил Левина окончательно расстаться с оставшимися традициями.

«В тот момент, когда публика приняла *'I Love Music'*, Иэн поставил крест на северном соуле, — подтверждает Робертс. — Он с головой погрузился в диско. В некоторых кругах слушателей оно сработало, и он привлек новую аудиторию. Но часть напористых тем, которые он ставил, была встречена любителями северного соула холодно».

Пока «Мекка» решительно двигалась вперед, смешивая самые разные ингредиенты — от *Philly International* до *Funkadelic*, — Уиган отчаянно крутил все более жуткие поп-стомперы, например, *'Theme From Joe 90'* в исполнении оркестра Рона Грэйнера (*Ron Grainer*) и

'*Hawaii 5-0*' группы *Ventures*. Ричард Сёрлинг делал все возможное, чтобы сохранить хоть какое-то достоинство при отборе музыки, но один в поле не воин. Казалось, что северный соул пародирует сам себя. Наблюдать это было горько.

Клитхорпс

В 1976 году на арене появился третий игрок из линкольнширского прибрежного города Клитхорпс, где тоже звучал соул золотого века. Супружеская пара родом из Сканторпа — Колин и Мэри Чэпмен (*Champman*) — открыла заведение на некогда популярном восточном побережном курорте, где устраивались самые разные мероприятия: от концертов Лео Сэйера (*Leo Sayer*) до летних шоу сестер Нолан (*Nolan*). При сильном ветре клуб *Pier*^[63]звучно скрипел. Когда же в него набивалось несколько сот танцоров северного соула, он скрипел еще громче. Хозяева наняли команду в основном из местных диск-жокеев, таких как Поук (*Poke*) и Крис Скотт (*Chris Scott*), а также из нескольких ветеранов, в том числе Иэна Девирста, которые вместе выковали звучание, явившееся, по сути, сплавом того, что было характерно для «Казино» и «Мекки».

«Это, наверное, один из лучших и самых загадочных клубов, — полагает Девирст. — Я обычно приходил в «Причал» около четырех утра, и примерно мили за полторы слышал звук: *стопп, стопп, стопп*. Народ танцевал. Это было что-то невероятное. Подходишь к этому месту над морем и слышишь только ТОПОТ, грохочущий в тысячу раз сильнее, чем обычно».

Очень помог Дэйв Годин. Иэн Левин был вне себя от злости. «Успех пришел к Клитхорпсу благодаря вниманию Дейва Година, — говорит он. — Хотя музыка там была получше, чем в Уигане».

Джонатан Вудлифф рассказывает о своем путешествии туда во времена соула. Выдалась ледяная зимняя ночь. Ветер мел снег с Северного моря почти параллельно земле. «Я помню, как вдалеке открылась дверь, — говорит он, — и из помещения повалил пар, пахнувший тальком *Brut*. Внутри звучала *'So Is The Sun'* группы *World Column*. Всякий раз, когда я слышу эту песню, вспоминаю тот момент и тот запах». Быть может, не случайно в наши дни в «Причале» время от времени проходят дикие хардкор-рэйвы.

Рождение трейнспоттера [\[64\]](#)

Самым важным вкладом северного соула в диджейское ремесло следует признать идею вкуса, то есть умения разбираться в тонкостях стиля. Раньше это оставалось прерогативой коллекционеров классической музыки, а также некоторых любителей джаза и блюза. До расцвета соула танцевальная музыка в основном сводилась к исполнению текущих хитов. Поскольку северный соул питался раритетами, он привнес в профессию диджея элемент археологии. Перед диджеем открылся новый творческий путь, ведь он стал музыкальным исследователем, проповедником безвестности, словом — «трейнспоттером»!

В клубах *Catacombs* и *Twisted Wheel* диджей начал осознавать, что раритетность его личных пластинок — дополнительное средство придать выступлению индивидуальности.

Сегодня понятие раритета подразумевает не столько старинные драгоценности, сколько сокровища помешанных на техно зануд, собирающих демозаписи двенадцатилетних гениев или мелких лейблов, частенько располагающихся в каком-нибудь канадском гараже, однако престиж малодоступности, поднятый на

щит северным соулом, навсегда пропитал танцевальную музыку.

Клабберы с готовностью отправлялись за сотни миль, мечтая услышать диковинный диск. На плакатах печатались списки малоизвестных вещей, попавших в музыкальное меню той или иной вечеринки, а диджей мог внезапно прославиться, раздобыв и поставив одну единственную, но зато желанную сорокапятку.

«Чем больше пластинок, выпущенных крошечными лос-анджелесскими, детройтскими или чикагскими лейблами, приобретали диджеи, тем больше людей съезжалось из Глостера, Шотландии и Йоркшира, чтобы их послушать, ведь другой возможности для этого у них не было», — объясняет Левин.

Иэну Девирсту удача улыбнулась, когда он случайно наткнулся на экземпляр песни *Carstairs 'It Really Hurts Me Girl'*, валявшийся на дне коробки одного лондонского продавца соула. Хотя пластинка была новой, она считалась исключительно редкой, так как не пошла в тираж по причине разрыва дистрибьютерского соглашения между владевшим правами на нее лейблом *Red Coach* и чикагским *Chess*. Чудом сохранились лишь выпущенные для радио промозаписи.

«Я все прочесал и вдруг вижу оставшиеся две пластинки — *'It Really Hurts Me Girl'* группы *Carstairs* и *'If You Ever Walk Out Of My Life'* Дены Барнс (*Dena Barnes*), — вспоминает Девирст. — Подумать только, две ценнейших пластинки в этой стране лежат у него на дне коробки в бумажных конвертах!» Девирст отдал пятнадцать фунтов за *Carstairs* (на вторую жемчужину денег ему не хватило).

«Боже мой, если хочешь получить все сразу в одной песне, то вот она, — восторгается Иэн. — Самый страстный вокал, блестящий ритм, яркие струнные и продюсер Джин Редд (*Gene Redd*) — хренов архидиакон северного соула! Я почти неделю не мог наглядеться на

этикетку». Его популярность подскочила за одно выступление.

Кев Робертс рассказывает не менее волнующую историю. Не глядя обменяв несколько британских релизов на целый мешок американских пластинок, он к своему изумлению обнаружил две потрясающих диковины: *'Pain Stain'* Пэтти Остин (*Patti Austin*) и *'World Without Sunshine'* Сандры Филлипс (*Sandra Phillips*). «Я оказался первым, — сияя, говорит он. — Даже у Левина их не было. Ну, я начал их ставить, и моя репутация взлетела! Предложения так и посыпались отовсюду. Честное слово, моя репутация была создана буквально за месяц».

Слухи на севере распространялись так быстро, что уже к обеду все узнавали о горячей новинке, прогремевшей предыдущим вечером в «Мекке» или «Казино». Подходящий пример — легенда о том, как Левин откопал *'There's A Ghost In My House'*. Как только запись прозвучала, дилеров послали прочесывать Америку. Совершались звонки, обшаривались магазины. Тщетно. «Затем случилась странная штука, — говорит Иэн Девирст. — Какие-то люди по пути из *Wigan Casino* заглянули на станцию техобслуживания, один из них нагнулся, чтобы поднять воскресную газету. Рядом лежала стопка старых дешевых пластинок из серии *Music For Pleasure*^[65], а в ней — сборник вещей Дина Тейлора *'Indiana Wants Me'*. Третьей дорожкой на стороне Б значилась *'There's A Ghost In My House'*. Получается, что она продавалась в любом музыкальном магазине страны, а мы все ее проглядели!»

Редчайшая пластинка в мире

Запись Фрэнка Уилсона (*Frank Wilson*) *'Do I Love You?'* — абсолютный чемпион премьер-лиги раритетов

северного соула. Долгое время было известно о существовании лишь одного экземпляра этой пластинки. Уилсон сотрудничал с *Motown* и добился некоторого успеха как продюсер громкого хита соул-сцены — *'Double Cookin''* группы *Checkerboard Squares*.

'Do I Love You?' содержала все компоненты настоящей бомбы танцпола, в том числе качественное продюсирование, энергичную подачу вокала и мгновенно запоминающуюся мелодию. Однако после того как Уилсон ее записал (и даже после штамповки дисков) босс *Motown* Берри Горди каким-то образом убедил его не выпускать пластинку в свет. «Зачем тебе эта головная боль? Занимайся продюсерством», — посоветовал ему Горди. В результате все копии, кроме одной или двух, были уничтожены.

Пластинка восстала из небытия благодаря Саймону Суссану (*Simon Soussan*) — портному из Бёртона, влюбившемуся в северный соул в *Twisted Wheel* в 1969 году. Он первым отправился в Америку и начал делать небольшой бизнес на продаже найденных там диких вещей. Он раскопал такие замечательные вещи, как *'My Sugar Baby'* Конни Кларк (*Connie Clark*), *'With You I'll Let It Be You Babe'* Луизы Льюис (*Louise Lewis*) и *'Dirty Hearts'* Бенни Кёртиса (*Benny Curtis*).

Во время визита в Лос-Анджелес в руки Суссану попала *'Do I Love You?'*. Известны разные версии случившегося. Одни считают, что он обнаружил ее в хранилище фирмы *Motown* в Лос-Анджелесе, другие утверждают, будто он взял ее на время у Тома де Пьерро (*Tom dePierro*) — служащего *Motown* и бывшего диджея.

Суссан сразу же понял, что пластинка станет сенсацией, и заказал с нее ацетатную копию, которую отправил Рассу Уинстэнли в *Wigan Casino*. Тот хранил в тайне ее происхождение, говоря всем, будто это запись некоего Эдди Фостера (претензии Уинстэнли

относительно прав собственности на саму пластинку, высказанные в его книге *Soul Survivors*, совершенно беспочвенны). Песня немедленно стала хитом.

Оригинал в итоге вернулся в Великобританию, когда торговец танцевальной музыкой Лес Мак-Катчен (*Les McCutcheon*) (позже открывший группу *Shakatak*) приобрел коллекцию Суссана. Джонатан Вудлифф договорился с Мак-Катченом о ее покупке за 500 фунтов — сумму по тем временам настолько большую, что он выплачивал ее частями. «Это как скачек цен на рынке футбольных трансферов. Тогда никто не платил за пластинку 500 фунтов», — говорит Вудлифф.

Можно смело утверждать, что пластинка стала легендарной. Все хотели ее увидеть, потрогать, даже сфотографироваться с ней. «Когда я приходил выступать, люди просили меня достать эту пластинку из коробки, чтобы ее сфотографировать», — смеется Вудлифф.

Вудлифф, в свою очередь, продал ее Кеву Робертсу, у которого она хранилась десять лет, пока Тим Браун (*Tim Brown*) — партнер Робертса по занимавшемуся переизданиями лейблу *Goldmine* — не заплатил ему за нее 5000 фунтов в 1991 году. Интрига стала еще сложнее, когда в 1993 году другой коллекционер — Мартин Коппель (*Martin Koppel*) — умудрился откопать второй экземпляр, который летом 1998 года перепродал шотландскому коллекционеру за несусветную цену — 15000 фунтов. В 1980 году трек был переиздан компанией *Tamla Motown UK*, и копия из этого выпуска сейчас продается дороже 40 фунтов.

Кавер-ап — первые белые «яблоки»

Конкуренция между диджеями неуклонно росла, и чтобы защитить свои свежие открытия, они закрывали

наклейки на пластинках и придумывали им ложные названия. Такую маскировку можно считать предвестником современных эксклюзивных диджейских «белых яблок» или привычки диджеев хип-хопа отдирать этикетки с драгоценнейших брейков. Эту практику ввел вест-индский диджей Каунт Сакл в начале шестидесятых: так делали на Ямайке. Он поступал так в лондонском клубе *Roaring Twenties* с такими пластинками, как, например, *'My Baby Just Cares For Me'* Нины Симон. Однако широко использовать белые «яблоки» соул-жокеи, стремившиеся сохранить жемчужины своих коллекций и сбить со следа охотников за дисками.

«Сейчас делают примерно то же самое, когда играют с ацетатных копий», — считает Джонатан Вудлифф.

А вот Дейв Годин ненавидел такой обычай. «Если где-то диджей ставил эксклюзивный кавер-ап с известной мне музыкой, я обязательно писал об этом в статье. Какого черта! Они считали себя выше певца, композитора и всех остальных. Этого я не мог терпеть».

Фармер Карл Дин, первый северный диджей, использовавший кавер-ап, вырезал яблоко ненужной пластинки и клал его поверх крутившегося на вертушке диска. Он проделывал это с *'Darkest Days'* Джеки Ли (*Jackie Lee*), *'She Blew A Good Thing'* Дональда Хайта (*Donald Height*) и другими песнями. Роб Белларс из *Twisted Wheel* впервые начал не только маскировать, но и переименовывать записи. Так пластинка Бобби Патерсона (*Bobby Paterson*) *'What A Wonderful Night For Love'* превратилась в *'What A Wonderful Night'* Бенни Харпера. Эта мода распространялась, словно вирус. *'Double Cookin''* от *Checkerboard Squares* стала известна под нелепым названием *'Strings-A-Go-Go'* и приписывалась группе *Bob Wilson Sound*, а *'Crazy Baby'*

группы *Coasters* мутировало в *'My Hearts Wide Open'* Фредди Джонса.

Завсегдатай «Казино» Ади Кроусделл (*Ady Croasdel*) (позже организовавший ночные вечеринки в *10 °Club* и возглавивший *Kent Records*), передал диджею Киту Миншаллу исполненную Тони Блэкбёрном (*Tony Blackburn*) версию песни Дорис Трой *'I'll Do Anything'*, утверждая, будто это запись Ленни Гэмбла (*Lenny Gamble*). Невероятно, но Миншалл принял все за чистую монету. «Я хотел просто пошутить, — пишет Кроусделл в *Soul Survivors*. — Когда он ее поставил и все начали танцевать, я подумал, что, пожалуй, здешние тусовщики не слишком проницательны».

Подделки и пиратские записи

Гонка за раритетами создала плодородную почву для подделок и пиратских копий.

Саймон Суссан, обнаруживший запись Фрэнка Уилсона, продавая пластинки, включал в списки наличного ассортимента вымышленные названия и уведомлял клиентов, что принимает заказы только на несколько дисков. Одна из таких фикций, якобы записанных Бобом Рельфом (*Bob Relf*), называлась *'Reaching For The Best'* (Боб Рельф действительно существовал и даже добился небольшого успеха с песней *'Blowing My Mind To Pieces'*). Сдобрив свой список «редкостями», Суссан получил несколько заказов. Никто, конечно, не получил долгожданного Боба Рельфа, зато Суссан очистил полки, продав заказчикам выбранную ими «нагрузку».

В этой истории был забавный поворот, когда Иэн Левин украл у Суссана вымышленное тем название и написал под него настоящую песню. *'Reaching For The Best'* в исполнении группы *The Exciters* — его первое

продюсерское детище — в октябре 1975 года заняло 31 место в британском поп-чарте.

Диджеи часто заказывали ацетатные копии своих самых ценных пластинок. Такие дешевые семидюймовые пиратские пластинки назывались «эмидиски» и использовались многими диджеями, которые не могли позволить себе оригиналы. Но это была лишь вершина айсберга.

Selectadisc в Ноттингеме (один из магазинов, сыгравших важнейшую роль в развитии северной музыки) однажды получил крупный «тираж» пластинок от Саймона Суссана, чья контора находилась в США. Предполагалось, что поступившие диски являлись законными, выпущенными по лицензии ограниченными партиями некоторых дефицитных записей. Эта версия впоследствии подверглась сомнению, хотя в интервью *Black Music* в феврале 1976 года Суссан отрицал обвинение в подделке. «Подделка наказывается двумя годами тюрьмы и десятью тысячами долларов штрафа. Меня не наказали, потому что я не подделывал пластинок».

Существовало и несколько фиктивных лейблов, один из которых назывался *Out Of The Past*. Многие оригинальные пластинки соула звучали так, как будто их записали в сарае. К моменту «выхода» на *Out Of The Past* они производили такое впечатление, что для этой цели использовалось жестяное ведро.

Пляжная музыка

Северный соул странным эхом отозвался в американской пляжной музыке. Вы не найдете упоминаний о ней в путеводителях, но это цветущая субкультура, сосредоточенная вокруг ряда курортных городов Северной и Южной Каролины, где молодежь

танцует шэг под малоизвестные песни ритм-энд-блюза. Изначально этому предавались в основном белые представители рабочего класса, чьи тайные вылазки в курорты вроде Мёртла и Вирджиния-Бич давали им возможность насладиться негритянскими песнями в глубоко пропитанном расизмом обществе. (Пляжная музыка даже была «увековечена» в дерьмовом фильме «Шэг» 1990 года.)

Хотя пляжная музыка получила название лишь в 1965 году, она родилась еще в 1945 году благодаря таким влиятельным радиодиджеям, как Джон Ричбург, Хосс Аллен и Джин Ноублс. Поскольку пляжная музыка существует в отрыве от мейнстрима звукозаписи, она сохранила многие черты северного соула. Эти два движения объединяют классические вещи: *'I've Been Hurt'* Гая Дэррелла (*Guy Darrell*), *'Be Young Be Foolish Be Happy'* группы *Tams* и *'What Difference A Day Makes'* Эстер Филлипс. Невероятно, но в районе Вирджиния-Бич даже была пара клубов с названиями *Messa* и *Casino*.

В наши дни этот мирок организован вокруг *Association of Beach and Shag Club Djs*. Благодаря усилиям диджея Джона Хука (*John Hook*), а также специального магазина *Wax Museum* в городе Шарлотт (Северная Каролина) пляжная музыка жива до сих пор. В маленьком уголке на юге-востоке Америки продолжается поиск редкого винила и замечательных танцевальных записей.

От северного соула к нью-энерджи [\[66\]](#)

Северный соул стал реваншем провинциального городка. Хотя он родился в крупном Манчестере, прославившие его легендарные клубы располагались в совершенно немодных местах: Танстолле, Уигане,

Блэкпуле, Клитхорпсе. Несмотря на почти полную изоляцию от Лондона и индустрии звукозаписи, его влияние было впечатляющим.

Многие диджей, набиравшие опыта в дансингах, бинго-залах и дискотеках севера, сыграли определенную роль в начальном этапе развития британского хауса. Среди них Майк Пикеринг (*Mike Pickering*), Колин Кёртис, Джонатан Вудлифф, Иэн Девирст, Иэн Левин, Пит Уотермэн (*Pete Waterman*).

С музыкальной точки зрения, воздействие этого движения сильнее почувствовалось уже после его упадка, а не в момент расцвета. Дух северного соула ощущается в таких треках, как *'Tainted Love'* и *'What'* группы *Soft Cell* (изначально исполнявшихся соответственно Глорией Джонс и Джуди Стрит [*Judy Street*]) и *'One Night In Heaven'* и *'How Can I Love You More?'* от *M People* (вдохновленных песнями *'Highwire'* Линды Карр [*Linda Carr*] и *'Where Do We Go From Here'* группы *Trammps*). Многие артисты и коллективы, например, Пол Уэллер (*Paul Weller*), *Ocean Colour Scene*, *St Etienne* и *Belle & Sebastian* открыто признаются в любви к этому жанру, а занявший первое место британского чарта грандиозный хит 1999 года *'Rockafeller Skank'* от *Fatboy Slim* не стал бы таковым без сэмпла из инструментального трека *'Sliced Tomatoes'* команды *Just Brothers*.

Кроме того, прямыми потомками северного соула являются изобретенный Иэном Левином стиль «хай-энерджи» (hi-NRG^[67]) и последовавший за ним «ню-энерджи» (nu-NRG^[68]) продвигавшийся такими популярными диджеями, как Блю Питер (*Blu Peter*). Толл Пол (*Tall Paul*) и ныне покойный Тони Де Вит (*Tony De Vit*).

Эта целиком выстроенная из фиаско и неудач сцена оставила нам впечатляющее собрание классических соул-записей в мотаунском стиле, которые без нее

остались бы безвестными. Оно также возродило (пусть и ненадолго) карьеры исполнителей, уже было вернувшихся к сборочным конвейерам детройтских автомобильных заводов. И все это благодаря тысячам танцоров из британской глубинки, страстно веривших в свое увлечение.

Пожалуй, самое ценное наследие северного соула — это наследие культурное. Невозможно игнорировать его поразительное сходство с возникшими через полтора десятилетия хаус- и рэйв-движением, а, учитывая многочисленность диджеев, занятых на обеих сценах, было бы глупо утверждать, что это всего лишь совпадение. Восхваляя его духовную целостность, Джонатан Вудлифф сравнивает северный соул с кругом фанатов хауса, сформировавшимся после Ибицы. «На моей памяти, за 23 года диджейства и клуббинга не было другой сцены с такой крепко сплоченной тусовкой, — говорит он. — Там все друг друга знали».

Северный соул породил общенациональную сеть, объединившую клубы, коллекционеров и диджеев. Хотя он подарил чартам их первые клубные треки, на каждую кроссовер-мелодию приходилось с полсотни тех, что не выходили за клубные стены. Северный соул был настолько чистым андеграундным движением, насколько это вообще возможно. Он поощрял сильнейшую, почти родовую преданность, сдабривая ночные бдения тысяч страстных танцоров пропитанным потом и наркотиками эскапизмом. Если вы до сих пор думаете, что клубная культура началась с рэйв-движения, подумайте еще.

В наши дни большинство ночных цитаделей северного соула посещают чудаки, вернувшиеся туда после того, как выросли их дети, в надежде вновь обрести музыку своей молодости (волосы или фигуру уже, к сожалению, не вернешь). Несмотря на регулярные вечеринки по выходным и их популярность

среди молодежи, северная сцена уже никогда не будет такой же оживленной, как раньше. Но это не умаляет значения отличных пластинок и клубов двадцатипятилетней давности.

«Все подумали, что я сошел с ума, — хохочет клуббер Энди Уинн, — когда я сказал своим друзьям, что намерен купить вывеску *Wigan Casino*. Взял на работе отгулы на четверг и пятницу. Меня спросили, далеко ли я собрался, а я ответил: «Нет, всего лишь в Уиган». Объяснять подробнее не было смысла, они бы не поняли. Для меня эта вывеска символизирует то особенно счастливое время, когда я нашел лучшую для себя музыку, лучшую атмосферу, лучшую сцену... [Уинн поглаживает вывеску.] Превосходно. Для меня это произведение искусства».

Ну, а пластинки говорят сами за себя: семидюймовые сгустки чистых эмоций. Современные коллекционеры регулярно отдают четырехзначные суммы за тогдашние раритеты, и хотя можно усомниться в здравости ума человека, предложившего пятнадцать «косых» за сингл с пятном от кофе на стороне Б, именно музыка толкает его и ему подобных на такие поступки. «Я умру от потрясения, если через двадцать лет узнаю, что кто-то едет за двести миль, лишь бы услышать какие-нибудь старые оборотки *Prodigy*, — писал Джон Мак-Креди в *The Face*, — или платит 5000 фунтов за пластинку *Aphex Twin*».

5. Регги

Россыпи версий

No matter what the people say... These sounds lead the way... it's the order of the day from your boss deejay^[69].

Кинг Ститт (King Stitt). Fire Corner

Dub — verb, to make space^[70].

Coldcut. A-Z

До появления европейцев араваки называли свой плодородный остров «Займака», что означает «земля источников». Когда он стал пиратской столицей семи морей, его главный город Порт-Рояль пользовался самой дурной славой в мире. Когда на острове появились сахарные плантации, обрабатываемые краденными африканскими мускулами, плантатора могли оштрафовать на десять фунтов стерлингов, если кто-нибудь из его рабов бил в барабан. Когда Ямайка родилась заново, обретя независимость от Британской империи, ее королем стал диджей.

На этом тропическом вулканическом острове протяженностью всего 200 миль впервые воплотились многие идеи танцевальной музыки, без которых ныне она не мыслима. Хотя регги многие не понимают или отвергают как местную самодеятельность, вдохновленные им явления — даб-микс, тостинг^[71], версия, саундсистема и саунд-клэш^[72] — впоследствии оказались очень важными.

«На этом небольшом пространстве возник колоссальный феномен, — изумляется Стив Бэрроу (*Steve Barrow*), мировой авторитет в области ямайской музыки. — Смотришь на Ямайку и не можешь поверить, что такое возможно... ведь место совсем маленькое и не должно иметь такого влияния. Потом думаешь, а как же ремикс? Как же вышедшие на передний план микса барабаны и бас? И как насчет прославденных диджеев, играющих эксклюзивные *dub-plates*?^[73] Со всем этим не поспоришь. Большинство технических приемов, имеющих в распоряжении того, кто крутит винил, было выработано на Ямайке».

Уникальная Ямайка

На Ямайке диджей удалил из записей голоса и сам взял микрофон. Затем он и вовсе препарировал музыку, вычленив отдельные пласты звука. Из каждого распотрошенного трека он склеивал сотни других, всегда с новым переплетением шумов. Он выстраивал башни из громкоговорителей, излучавших громовой бас и пронзительно-высокие частоты. Используя музыку как орудие борьбы с соперниками, он положил начало новой культуре танца: в зале без музыкальных инструментов, под голос, несколько дабовых пластинок и саундсистему.

Ямайская музыка уникальна по своей природе и крайне важна для диджейского ремесла. Здесь, на маленьком острове, сложился совершенно беспрецедентный подход к записанной на носители музыки, чье влияние прослеживается во всем мире. Это влияние не обязательно являлось непосредственным, зато непременно — устойчивым. Оно сыграло ключевую роль в рождении хип-хопа и отразилось на многих

других музыкальных формах, особенно на методах их производства.

Именно на Ямайке запись перестала рассматриваться как готовое изделие. В студии она служила матрицей акустических возможностей, сырьем для бесчисленных «дабов». Так появилась концепция ремикса (за несколько лет до того, как сходные идеи осенили диско- и хип-хоп-диджеев). Когда запись, поверх которой *deejay* читал тостинг, проигрывалась через саундсистему, она из законченного произведения превращалась в средство создания еще более монументального творения. Благодаря этому существенно изменился статус записанной музыки, что за пределами Ямайки произошло, опять-таки, не ранее наступления эпохи диско и хип-хопа.

Кроме того, на Ямайке студия звукозаписи достигла пика своего развития в качестве инструмента как такового. Здесь, на службе у саундсистемы, продюсер понял, что он способен творить как музыкант: не только записывая, но и модифицируя звук.

(Терминологический момент: на Ямайке пластинки выбирает «селектор», а *deejay* является вокалистом сродни рэперу. В данной главе мы будем различать термины «диджей», который является предметом нашей книги, и «*deejay*» — тот, кто на Ямайке держит микрофон.)

Корни саундсистемы

Вследствие взаимодействия африканских, европейских, североамериканских и местных традиций Карибские острова отличаются широким диапазоном музыкальных культур. Но Ямайка добавила к ним то, что коренным образом изменило ее музыку, — саундсистемы. При помощи этих тяжелых передвижных

установок из усилителей и громкоговорителей записи проигрывались на открытом воздухе для достижения максимального эффекта.

Саундсистемы (часто называемые просто «саунд»), управляемые пламенными героями городских кварталов, пользуются не меньшей народной любовью, чем национальная футбольная команда. Танцы регулярно устраиваются как в самом Кингстоне, так и в маленьких городках, жители которых с нетерпением ожидают очередного такого события. Сначала появляются красочные рекламные плакаты, через несколько дней прибывает саундсистема, несчетные громкоговорители которой занимают весь кузов грузовичка. Оборудование обычно устанавливается в специально отведенном дворе («танцплощадка» в закрытом помещении — на Ямайке редкость), продаются билеты, и веселье начинается.

Селектор выбирает и ставит мелодии с тяжелым басом, манипулируя регуляторами громкости и тембра или включая специальные звуковые эффекты, такие как эхо или реверберация, чтобы сделать музыку более яркой. Кроме того, селектор прибегает к особым приемам: например, не выключая звук, отматывает пленку с популярной вещью назад, чтобы проиграть ее дважды подряд (это называется *rewind*^[74]). Его партнер, *deejay*, находящийся на сцене или среди танцующих людей, для более тесного взаимодействия с толпой читает в микрофон рифмованные тексты и поет, тем самым оживляя записанную музыку.

Саундсистема — продукт сочетания нескольких свойственных Ямайке социальных факторов. Жители этой бедной страны не готовы были тратить деньги на пластинки, но, как и все, хотели собираться вместе и танцевать. Население других стран карибского бассейна удовлетворяло такую потребность под музыку,

появившуюся еще в XIX веке: сальса, сока, самба, калипсо. Однако народная музыка ямайцев — менто — не получила достаточно широкой популярности. Поэтому, когда на Ямайке после войны началась интенсивная урбанизация, люди стали искать более подходящее звуковое сопровождение для нового городского образа жизни.

Им стала в основном американская (и развившаяся под ее влиянием) музыка. В США поселилось много эмигрантов, отправлявших на родину пластинки, а на самом острове, расположенном недалеко от материка, удавалось принимать программы радиостанций *WINZ* из Майями, *WLAC* из Нэшвилла, *WNOE* из Нового Орлеана и других.

Тихими ночами мелодии таких артистов, как Фэтс Домино, Амос Милбёрн (*Amos Milburn*), Рой Браун (*Roy Brown*) и Профессор Лонгхэйр (*Professor Longhair*) лились из тысяч АМ-радиоприемников, воспитывая вкус островитян на музыке Мемфиса и Нового Орлеана с ее синкопированным шаффл-ритмом. (Среди более поздних любимцев сильным влиянием отметились Отис Реддинг [*Otis Redding*], Сэм Кук [*Sam Cooke*], Соломон Бёрк, Бен Кинг [*Ben E. King*], Ли Дорси [*Lee Dorsey*] и особенно Кёртис Мэйфилд). Значительную часть современной ямайской музыкальной истории можно рассматривать как отклик на импортированное звучание: ска, рок-стэди, а позже и регги развились из местных интерпретаций американской музыки.

Самым популярным в послевоенное время стилем был свинг в исполнении биг-бэндов. Хотя в сороковые годы проходили «танцы под оркестры», воспроизвести его удавалось немногим ямайским коллективам. Кроме того, пригласить в танцзал живых музыкантов было дорогим удовольствием. Поскольку диджей мог воспроизвести все лучшие американские мелодии и не

требовал без конца пива и карри, музыканты не выдерживали конкуренции.

Саундсистема отвечала и требованиям политической жизни Ямайки. С предоставлением независимости в августе 1962 года, из-за установившейся политической неразберихи на острове воцарились революционные настроения. Регги и связанные с ним формы воспринимались как бунтарская музыка, как звуковая оппозиция. Самым известным выражением мятежного духа было движение растафари, но им пропитались и популярные местные саундсистемы, независимые от государственных властей, а иногда даже присоединявшиеся к тем или иным политическим группировкам. *Deejays* часто высмеивали положение дел в стране и местные события, играя роль «поющей газеты», какими некогда выступали менестрели. Здесь нужно отметить, что ямайское радио было чрезвычайно консервативным — *RJB* (кабельная радиосеть) и *JBC*, созданная по образу и подобию *BBC*, придерживались весьма элитистских походов. Саундсистемы заполнили широкую брешь, оставленную официальным радио, долгое время отказывавшимся транслировать регги — музыку масс.

Саундсистема возникла благодаря практике использования популярной музыки для увеличения продаж. Винные лавки и магазины, торговавшие грамзаписями и электронной аппаратурой, выставляли на улицы колонки и включали музыку, чтобы развлекать и завлекать прохожих. Со временем продавцам пришла в голову мысль развить эту идею, доставив музыку к людям (одновременно с выпивкой). Саундсистемы сохранили тесную связь с алкогольным бизнесом, а тот факт, что самые популярные установки доставляли владельцам наибольшую прибыль именно от продажи напитков, всегда способствовал высокой конкуренции и

вложению денег в лучшие пластинки, мощнейшие акустические системы и самых интересных *deejays*.

Первые саунды

В начале пятидесятих годов в столичном районе, известном как «Бит-стрит», на нескольких открытых площадках (которые назывались «лужайками») заработали первые саундсистемы, привлекавшие толпы пышно разодетых кингстонцев. Женщины одевали спиралевидные юбки, а мужчины в своих лучших костюмах и широкополых шляпах несли в руках полотенца, чтобы вытирать пот. Среди танцевавших быстрый джиттербаг выделялись шикарного вида профессионалы, демонстрировавшие новомодные па.

Подобно великим лидерам джаз-оркестров, хозяева первых саундсистем присваивали себе различные аристократические титулы (герцог, граф, король и т. д.), и точно так же как у биг-бэндов, у них имелись коронные мелодии — эксклюзивные записи, ревностно охраняемые от конкурентов. Среди первых саундов отличились *Waldron*, *Goodies*, Каунт Ник «Чемпион» (*Count Nick the Champ*), Каунт Джонс (*Count Jones*) и самый успешный представитель первого поколения Том «Великий Себастьян» (*Tom The Great Sebastian*), взявший себе псевдоним в честь знаменитого циркача.

Том «Великий Себастьян» правил до восхода на музыкальном небосклоне в середине пятидесятих годов так называемой «большой тройки», в которую входили *Downbeat* Сэра Коксона Додда (*Sir Coxson Dodd*), *Trojan* Дюка Рейда (*Duke Reid*) и *Giant* Кинга Эдвардса (*King Edwards*). Когда эти саундсистемы заполнили музыкальную сцену острова новейшим американским ритм-энд-блюзом, на Ямайке началась эра современной музыки, и именно деятельность этих саундов

способствовала расцвету таких стилей, как ямайский ритм-энд-блюз, ска и рок-стэди.

Клемент Симор Додд, родившийся в 1932 году, начал диджействовать с 30-ваттным граммофоном марки *Morphy Richards*, развлекая клиентов винного магазина своих родителей. Пластинки он получал от заезжих моряков через своего отца, который работал мастером в доке. Позже он мастерил корпуса громкоговорителей для первых саундсистем на острове, а к середине пятидесятых годов уже имел собственную систему — *Coxsone Downbeat* (названную так в честь йоркширского крикетиста) — и начал посещать Нью-Йорк, чтобы покупать пластики. Помимо разнообразного джаза, он привозил отличный блюз таких артистов, как Ти-Боун Уокер (*T-Bone Walker*) и Би-Би Кинг. К 1959 году по острову колесили уже три саундсистемы Додда, к тому времени известного как Сэр Коксон.

Конкурентами Сэра Коксона были Артур «Герцог» Рейд и Винсент «Король» Эдвардс. Дюк Рейд, напыщенный бывший полисмен, занимался торговлей спиртным. Он приходил на танцы в горностаевой мантии и золотой короне, а когда наступало время менять запись, публика на руках поднимала его на платформу. Он всегда имел при себе пару пистолетов, ружье и патронташ. Говорят, он стрелял поверх голов танцующих всякий раз, когда завязывалась потасовка. Его саундсистема *Trojan* получила свое имя в честь перевозившего ее грузовика *Bedford Trojan*, а позже так стала называться знаменитая фирма звукозаписи.

Кинг Эдвардс, некоторое время живший в США, вернулся на родину в 1955 году с коллекцией пластинок и саундсистемой. У него были самые лучшие записи, и он первым добился по-настоящему высокой громкости. В 1959 году он соорудил самую мощную на острове систему под названием *Giant*, которую провозгласили

лучшей в Кингстоне и которая оставила Рейда с Коксоном далеко позади.

К этому времени приобрели популярность формализованные соревнования, когда две саундсистемы устанавливались в непосредственной близости друг от друга или даже играли один и тот же танец. Эти поединки, известные под названием саунд-клэшей, усилили драматизм борьбы за лидерство. Похожие ритуальные состязания позже устраивались представителями других музыкальных стилей, особенно хип-хопа, а также (о чем немногие знают) чикагского хауса.

В условиях острой конкуренции годилась почти любая тактика — честная или подлая, — чтобы превзойти саунд соперника и добиться наибольшего оживления на танцполе. Один подход заключался в наращивании мощности системы, другой — в исполнении лучших записей, причем поездки в США с целью приобретения пластинок стали обязательными. Кинг Эдвардс «стал пользоваться самолетом так же часто, как автобусом», чтобы разыскивать эксклюзивные мелодии. А Коксон Додд принялся сдирать наклейки с виниловых дисков и переименовывать их, чтобы запутать соперников. Так, тема *'Later For Gator'* Уиллиса Джексона (*Willis Jackson*) превратилась в *'Coxsone Hop'* — лейтмотив его саундсистемы. Это первый известный случай применения прославленной диджеями практики, применение которой (через несколько последовательных этапов) можно проследить от Ямайки до северного соула и нью-йоркского хип-хопа. (Как мы уже отмечали, в северный соул эту идею принес с Ямайки Каунт Сакл, а в хип-хоп ее почти наверняка внедрил Кул Хёрк [*Kool Herc*] — еще один ямайский эмигрант.)

Иные деятели, чтобы вырваться вперед, просто запугивали противников. Своими силовыми методами была известна банда Дюка Рейда. Существует история о том, как его подручные расстреляли на куски чужую саундсистему (точнее, джукбокс с дополнительным усилителем), потому что она озвучивала гораздо более интересную, нежели у них, музыкальную подборку. Саботаж «враждебных» танцев при помощи драк или забрасывания камнями считался обычным делом.

Еще одним гангстером был Принц Бастер (*Prince Buster*), бывший боксер Сесил Бастаменте Кемпбелл (*Cecil Bustamente Campbell*). Позже Бастер стал одним из самых известных на острове вокалистов и продюсеров, но начинал он свою карьеру с охраны танцоров Коксона. Его крутая банда и суровая репутация хорошо помогали расстраивать происки Дюка Рейда. Бастер сыграл важную роль в становлении стиля ска, а его саунд *Voice Of The People* был в начале шестидесятых годов самым мощным. В книге Стивена Дэвиса (*Stephen Davis*) *'Reggae Bloodlines'* есть слова Бастера о господстве саундсистем того времени: «Тогда не было путевого радио, так что саундистемы заменяли все. Тысячи людей приходили на танцы, чтобы услышать новую запись».

Диджей хватает микрофон

Владельцы саундсистем, вкладывавшие все свои творческие ресурсы в победу над конкурентами, весьма ощутимо расширили спектр возможностей диджея. Трансформируя записанную музыку в уникальное живое шоу, диджей всячески старается сделать свое выступление важным и волнующим. Специфические потребности саундсистемы и сопутствующей ей культуры вызвали к жизни несколько ключевых

инноваций. Строившие системы инженеры уже активно наращивали басовый потенциал громкоговорителей, чтобы усилить «телесность» музыки. Диджеи уже мотались по всему свету в поисках редких и необычных пластинок. Следующие шаги должны были оказаться очень большими.

Первой серьезной переменной стало добавление живого вокала — рифмованных фраз, которые под музыку произносил *deejay*. Вдохновляясь устным творчеством американских радиодиджеев, диджей разделил свои обязанности с ведущим. Теперь вместо одного человека, ставившего и объявлявшего песни, появились двое: селектор и *deejay*, также называемый «тостер» или *MC*. Сегодня эти исполнители — самые яркие звезды ямайской сцены. Таких тостеров, как Йеллоумэн (*Yellowman*), Шабба Рэнкс (*Shabba Ranks*), Буджу Бэнтон (*Buju Banton*) и Бини Мэн (*Beenie Man*) знают и любят не меньше рок-звезд или рэперов.

Deejay-вокалист впервые взял микрофон примерно в 1956 году. Уинстон «Граф» Мачуки (*Winston 'Count' Machuki*), ставивший записи с 1950 года сначала для Тома «Великого Себастьяна», а потом для *Downbeat* Коксона, однажды перестал довольствоваться нехитрым представлением песен.

«Я сказал мистеру Додду: «Дайте мне микрофон», — вспоминает Мачуки в книге Стива Бэрроу *'The Rough Guide To Reggae'*. — Он дал мне микрофон, я начал откалывать свои шуточки, и Додду это понравилось. Я испытал это на Коксоне, который подсказал мне еще парочку острот. Я повторял их на протяжении всей субботней вечеринки в *Jubilee Tile Gardens*. Все были довольны. Меня в ту ночь угощали спиртным так часто, что я просто не мог все выпить».

Мачуки не остановился на достигнутом, поскольку считал, что может обогатить свое выступление. Наткнувшись на номер гарлемского журнала *Jive*, он

начал учить джайвовый афроамериканский сленг — рифмованный стиль речи, в котором американские радиодиджеи представляли выбранные композиции. Вскоре он уже сочинял собственные речевки. Вот его первое творение: *If you dig my jive / you're cool and very much alive / Everybody all round town / Machuki's the reason why I shake it down / When it comes to jive / you can't whip him with no stick*^[75].

Мачуки также добавлял к игравшей теме вокальные щелчки и брейки, предвосхитив рэповые «живые бит-боксы»^[76] примерно на двадцать лет. Их называли «пепами»^[77], потому что они оживляли запись. «Иногда запись казалась мне вялой, так что я добавлял пепы: чик-а-тук, чик-а-тук, чик-а-тук, — говорит Мачука. — Это стало сенсацией». Он с гордостью рассказывает, что люди часто покупали игравшие на танцплощадке пластинки, наивно полагая, будто они включают добавленные им звуки, и возвращали их продавцам, как только убеждались в обратном. «Они и не догадывались, что Мачука вставлял их прямо на танцполе», — смеется он.

Другим заметным *deejay* был Кинг Ститт (*King Stitt*), который благодаря умению энергично танцевать стал в 1957 году дублером Мачуки. Из-за кривых от рождения черт лица он называл себя «уродом» (*the ugly one*). На том этапе *deejay* помимо работы с микрофоном все еще выбирал записи, и хотя Ститт первым доказал, что *deejay* может перенести свое речевое мастерство на винил (в конце шестидесятых он записал ряд удачных номеров с продюсером Клэнси Экклсом [*Clancy Eccles*], например '*Fire Corner*' и '*Lee Van Cleef*'), эра *deejay* по-настоящему началась лишь с зарей семидесятых.

Эварт Бекфорд (*Ewart Beckford*) по прозвищу *U-Roy* вывел фигуру *deejay* на новый уровень. *U-Roy* был настолько зрелищным исполнителем, что приковывал к

себе внимание публики даже без фоновой музыки. Он доказал это, когда на одной вечеринке из-за дождя пришлось выключить все усилители — он зачаровал танцевавшую толпу одним лишь своим голосом. Он сделал несколько записей (которые продюсировал Дюк Рейд), подтвердивших возросшую популярность *deejay*. '*Wake The Town*', '*Rule The Nation*' и '*Wear You To The Ball*' — чужие инструментальные треки в стиле рок-стэди с его рифмованными текстами — снискали в 1970 году такой невиданный успех, что в какую-то из недель заняли три первые строчки ямайского поп-чарта.

Как считает Карл Гейл (*Carl Gayle*), редактор кингстонского журнала *Jahugliman*, «от остальных *U-Roy* отличает тот факт, что он подарил регги потрясающее измерение живого джайва. Используя непредсказуемую кингстонскую манеру джайвовой речи, он поразил ямайскую индустрию звукозаписи, полную поющих талантов, ее же оружием, породив массу подражателей». И действительно, вслед за *U-Roy* «засветились» *Big Youth*, *I-Roy*, *Dillinger* и еще около сотни *deejays*, отбиравших популярность у певцов.

В студию

Еще одно новшество, появившееся благодаря напряженному соперничеству саундсистем, — изготовление штучных пластинок на заказ. Это были «версии» — новые инструментальные варианты песен, созданные из переработанного трека, служившего аккомпанементом тостеру, — а позже «дабы», представлявшие собой более радикальную переделку. Они являлись самыми первыми воплощениями идеи танцевального ремикса и возникли просто потому, что диджей (в то время — оператор саундсистемы) желал

окунуть танцоров в непрерывный поток эксклюзивных записей.

Все развитие ямайской музыки с конца пятидесятих годов многому обязано диджею, поскольку почти вся она родилась из стремления диджея иметь лучшие и самые необычные записи. Ска, рок-стэди, регги и (позднее) рагга развивались как стили для исполнения посредством саундсистемы, причем упорное усиление баса делало их все более удобными для открытых пространств, на которых звук быстрее теряет громкость. Более того, записывавшие такую музыку пионеры-продюсеры почти поголовно являлись операторами саундсистем. Самые известные из них — Коксон Додд, Дюк Рейд и Принц Бастер.

В середине пятидесятих годов начала ощущаться нехватка тех американских пластинок, которые больше всего нравились собиравшимся на танцполах людям, так как в США постепенно двигались к более плавному звучанию. Чтобы заполнить образовавшуюся брешь, владельцы саундсистем стали создавать собственные треки. Начиная с 1957 года Коксон, Рейд, а затем и Бастер записывали инструментальные копии сочиненных в Мемфисе и Новом Орлеане мелодий южного соула. По мере того как местные музыканты, использовавшие эти треки, подчеркивали слегка сбивчивый шаффл-ритм новоорлеанского ритм-энд-блюза, а продюсеры увеличивали громкость баса, оформлялся характерный ямайский звук.

«Мы поняли, что получаем недостаточно вещей из Америки, так что нам пришлось создавать местное звучание, — объяснял Коксон Додд в интервью *Reggae International*. — Я провел пару танцевальных вечеров, играя в основном танго и калипсо с кое-какими ритм-энд-блюзовыми вкраплениями. Поработав некоторое время в студии, я добился звучания, которое оказалось

популярным на ямайских танцполах, и мы взялись за дело».

Это первое студийное творчество диджеев-продюсеров не предназначалось для продажи широким массам. Додд признается: «Я и не думал, что на этом можно заработать. Я занимался этим ради собственного удовольствия». Такие записи существовали только в виде недолговечных восковых пластинок, служивших «приманками» для толпы, которые продюсеры, идя на немалые расходы, нарезали для собственных саундсистем. Такие диски можно проиграть десять-пятнадцать раз, после чего канавки изнашиваются. Современные диджеи и продюсеры практически всех жанров прибегают к точно такому же процессу. Диски из мягкого воска, ныне называемые ацетатными, *dub-plates* или *slates*, до сих пор приводят диджеев в трепет.

Поскольку на этих мягких пластинках нарезались инструментальные треки, *deejays* развернулись вовсю. Раньше им удавалось тостировать лишь в промежутках между пением артиста на записи, а теперь они могли дать себе волю и кричать на всем протяжении трека.

В 1959 году была выпущена первая коммерческая партия семидюймовых ямайских сорокапяток, а по мере расширения производства боссы саундсистем организовывали собственные студии и фирмы грамзаписи. Последовав примеру других, Коксон Додд создал знаменитую *Studio One* (на которой вышли первые работы Боба Марли и группы *Wailers*), а Дюк Рейд — *Trojan*. Поток мечтавших о славе певцов и музыкантов становился все более полноводным, а оригинальная ямайская музыка набирала силу.

Версия

Версия — запись с удаленным вокалом, альтернативный вариант песни, поверх которого мог тостировать *deejay*. Изготавливая такие инструментальные мелодии и печатая их на дисках-однодневках, продюсеры получали достаточное количество свежих эксклюзивных вещей, чтобы привести толпу в восторг. Когда саундсистема озвучивала такие специальные треки, а *deejay* «скользил по риддиму»^[78], публика слушала нечто совершенно уникальное и обладающее непосредственностью живого концерта. В том, что касается умения развлекать, диджей (представленный в триединстве продюсера, селектора и тостера) полностью оправдывал связанные с ним надежды.

В чуть более широком смысле версия — это музыка, создаваемая из существующих фоновых треков. Последние выполняют функцию основы для новой песни, дополняемой другими элементами, например, вокалом тостера, мелодией органа вместо гитары и так далее.

Все формы регги держатся на идее переработки или цитирования популярных риддимов, как называются эти сопровождающие тостинг треки с известными ритмическими рисунками. Единожды сочиненный риддим может копироваться и использоваться сотни раз. Многие из них настолько широко распространены, что имеют названия (обычно звукоподражательные). Самые известные примеры: *'Death In The Arena'*, *'Waterpumping'*, *'Shank-I-Sheck'*. Тот факт, что они цветут и множатся, доказывает, что, как выразился продюсер Дермотт Хасси (*Dermott Hussey*), «существуют авторские права на мелодию, но не на ритм-партию».

Многие ритмы, как можно догадаться, придуманы в Америке. Показательный пример — *'Death In The Arena'*, который можно услышать буквально на сотнях записей,

в том числе на *'The Champion Version'* Кинга Табби (*King Tubby*). Эту партию еще в 1968 году использовал барабанщик Бернард Пёрди (*Bernard Purdy*) в треке *'Funky Donkey'*.

Хотя версия является выражением важной идеи, общей для всей музыки с африканскими корнями, появилась она в основном благодаря технологическому прогрессу. Ранние ямайские песни записывались с помощью однокоржечных магнитофонов, поэтому все инструменты и голоса писались вживую и одновременно. Но когда Коксон Додд вернулся из Англии с аппаратурой для своей студии, он привез с собой *двухдорожечный* магнитофон. С его помощью инструментальную часть песни можно было создать совершенно независимо от вокала, так что в доддовской *Studio One* любой трек мог быть записан отдельно от текста.

Как только удалось вычленить ритм-трек, его можно было использовать любое количество раз, добавляя к нему все что угодно. Продюсеры поняли, что у них появилась возможность издавать бесчисленные варианты с одинаковым ритмом, освежая их новой мелодией или текстом от самого популярного *deejay* месяца. В семидесятых годах продюсер Банни Ли (*Bunny Lee*) особенно наглядно продемонстрировал, как можно придать одному ритму многообразные формы, если подойти к делу с фантазией. Ли руководствовался экономической необходимостью, так как не имел собственной студии и хотел с наибольшей выгодой использовать каждый час студийного времени.

Ажиотаж вокруг версий разгорелся в 1967 году, когда оператор саундсистемы Радди Редвуд (*Ruddy Redwood*) получил ацетатную пластинку с известным хитом *'On The Beach'* группы *The Paragons* без вокала (продюсер Дюк Рейд забыл добавить вокальный трек к финальному миксу). Расшевелив толпу оригинальной

записью этой песни с вокалом, он затем включил «безголосую» версию. Публика впала в раж и запела, а Редвуд в ту ночь ставил эту мелодию столько раз, что к утру ацетатная пластинка пришла в негодность.

Под влиянием широкого спроса этот стиль вскоре вышел за рамки саундсистем. В 1971 году Эррол Томпсон (*Errol Thompson*) решил использовать ритм-версии для оборотных сторон выпускавшихся в продажу синглов. Со временем начали выходить целые альбомы с одинаковым ритмом — с десятью и более вариантами одного инструментального трека, но с разными вокальными партиями.

Даб

Даб — целая новая галактика звука. Это первое воплощение танцевального ремикса. Он открыл столь потрясающие возможности, что считается отдельным жанром. Дабовые технические приемы настолько сильны, что сегодня используются в самых разнообразных стилях популярной музыки. Даб, изначально придуманный специально для саундсистем, обязан своим существованием диджею.

Даб иногда называют «рентгеномузыкой». Даб-микс, в сущности, представляет собой скелет трека с усиленным басом. В процессе его изготовления песня расщепляется на составные элементы: одни звуковые пласты удаляются, другие добавляются, и в результате рождается новое произведение. В результате удаления части элементов трек получает больше «воздуха». С помощью усиления бас-партии до громоподобной вибрации с эффектом присутствия, стирания всего, кроме барабанов, раскрашивания обрывка пения эхом реверберации, растягивания ритма бесконечным

дилеем^[79] даб превращает плоскую музыкальную картину в гористый трехмерный пейзаж.

«Даб» есть сокращение от «дублировать». Он был развитием идеи версии: как только продюсер обзавелся многодорожечным магнитофоном, он уже не ограничивался простым удалением вокала (дабовые стили расцвели с изобретением четырехдорожечной записи). Самый очевидный технический прием, используемый в дабе, — вычленение ритм-трека, барабанов и баса, их подчеркивание, прибавление нескольких слоев дезориентирующих эхо и массы других звуковых эффектов.

Главный герой истории даба — Кинг Табби (настоящее имя — Осборн Раддок [*Osbourne Ruddock*]). Он родился в 1941 году и был гением электроники: много лет мастерил звуковую аппаратуру и чинил радиоприемники и телевизоры. Говорят, что в зрелом возрасте, если звучание его чем-нибудь не устраивало, он брал паяльник и переделывал схемы соответствующей детали микшерного пульта, пока не добивался желаемого результата. Будучи застенчивым человеком и одержимым перфекционистом, Табби требовал соблюдать в своей студии строжайший порядок, даже носил мятые деньги в банк, чтобы обменять их на новые хрустящие банкноты. Тем не менее, он отличался щедрым характером и охотно делился знаниями с начинающими продюсерами. Говорят, что он не гнушался ремонтом тостеров (кухонных) и фенов даже тогда, когда все считали его продюсером-суперзвездой.

«Пузан»^[80] (на самом деле он был очень стройный) дебютировал с саундсистемой *Tubby's Home Town Hi-Fi* в 1964 году. Она являлась одной из установок нового поколения, благодаря примененным новшествам способная отобрать пальму первенства у старых

саундов. Табби собрал особенную систему со встроенной эхо-машиной (впервые на острове) и исключительно высокой мощностью. Табби помогло еще и то, что его основным *deejay* был ставший в скором времени легендарным *U-Roy*. В 1968 году система Табби была провозглашена лучшей на острове.

Табби также подвизался инженером и нарезал пластинки для Дюка Рейда. Именно тогда, в 1972 году, вдохновленный тем, как версии записей применялись на саундсистемах, он открыл способ выявления удивительных контуров в музыкальном отрывке.

«У меня была небольшая даб-машина, с помощью которой я в разнообразных сочетаниях микшировал взятые напрокат у продюсеров пленки, — рассказывает Табби. — Тогда я нарезал пластинки для Дюка Рейда, и однажды, пока крутилась лента, я случайно убрал голос. Это была пробная грампластинка».

Реакция услышавшей ее публики оказалась феноменальной. «В субботу нам предстояло выступить, и я сказал, мол, попробуем, ведь она звучит интересно — сначала вступает голос, который затем пропадает, а ритм продолжается. Мы взяли с собой, говорю тебе, четыре или пять пластинок с этой мелодией. Мы ставили их снова и снова, а народ все продолжал танцевать».

Первые эксперименты Табби, как он их описывает, заключались в исключении аккомпанемента, так что оставалось пение а капелла, или, наоборот, в выдвигении на передний план музыкантов. Достигнутый успех вдохновил его пойти дальше и добавить эффекты гипертрофированного эхо и реверберации. Не замедлили сесть на даб-экспресс и другие продюсеры (в частности, ученик Коксона Додда — музыкальный безумец Ли Перри [*Lee Perry*]), благодаря участию которых было разработано и отточенно множество приемов создания ремиксов.

(Перри первым использовал звуковые эффекты в записях, добавляя в них такие «сэмплированные» шумы, как выстрелы пистолета или звон бьющегося стекла.)

Вскоре продюсеры уже выстраивались в очередь, чтобы причаститься магии Табби. Среди них были Огастус Пабло (*Augustus Pablo*), Ли Перри, Уинстон Райли (*Winston Riley*) и, в особенности, Банни Ли. Продюсер приносил Табби свои свежие пленки, а тот делал из них ошеломительное количество ремиксов для разных саундсистем, причем каждый был выполнен в стиле, наилучшим образом подходящем к тому или иному саунду или манере тостировавшего *deejay*.

К 1975 году Кинг Табби получил права на все переделанные им треки, причем не только как инженер или автор ремиксов. Люди, хорошо знающие ямайскую музыку, считают Табби одним из ее отцов.

Он трагически погиб, застреленный в 1989 году, спустя всего лишь четыре года после открытия своей роскошной студии. Как это ни удивительно, несмотря на громадный вклад Табби в развитие национальной музыки, газеты не написали о его смерти ни слова.

Эхо и реверберации

Регги создал множество прецедентов. Он сформировал основные принципы создания ремикса, сделал продюсера артистом и звездой, превратил проигрывание записей в живой концерт и показал, как требования танцпола толкают музыку к новым жанрам. Хотя часть этих идей возникла независимо в других местах, тот факт, что регги был первым, подтверждает его огромное влияние.

Многим ему обязан хип-хоп. Его основатель, Кул Хёрк, приехал с Ямайки, и то, что он делал в Бронксе, являлось попыткой создать в Нью-Йорке подобие

кингстонских саундсистем его молодости вместе с тостирующими *deejays*. Последовав за Грэндмастером Флэшем (*Grandmaster Flash*), к этому стилю обратились диджеи передвижных дискотек из Бруклина, которые, без сомнения, придерживались ямайской традиции саундсистем.

Создатели первых диско-ремиксов развивали свои приемы (которые первоначально применялись скорее для удлинения и реорганизации, нежели для звукового расчленения), не ведая о том, что происходило на Ямайке. Тем не менее, опыт даба быстро просочился в Нью-Йорк. Франсуа Кеворкян (*François Kevorkian*) признает, что он сильно на него подействовал. Влияние даба легко заметить и в странных стилях *постдиско* таких продюсеров, как Артур Расселл (*Arthur Russell*) и Ларри Леван (*Larry Levan*).

Современные ремикшеры по-прежнему используют принципы, разработанные ямайскими пророками, и почти у каждой танцевальной мелодии есть хотя бы один «дабовый» микс. Даб-формы прослеживаются в работах некоторых наиболее популярных сегодня команд, в частности *Massive Attack*, *Underworld* и *Leftfield*.

Возможно, сильнее всего воздействие регги за пределами Карибского моря ощущается в Великобритании — второй родине ямайской музыки. Приток ямайских эмигрантов в конце пятидесятых годов существенно сказался на ранней лондонской клубной сцене. Саундсистемные вечеринки, или «блю» (название происходит от термина «блюбит», использовавшегося британцами для описания ямайского ритм-энд-блюза), в шестидесятые годы стали привычным явлением и внесли немалый вклад в британскую музыку. Группа *Soul II Soul* с их чрезвычайно важным битом '*Keep On Movin*' сначала были саундсистемой, а из бристольского саунда *Wild Bunch*

вышли *Massive Attack* и продюсер Нелли Хупер (*Nellee Hooper*), с которым сотрудничали *Soul II Soul*, *Björk* и *Madonna*. Наконец, без полноводного течения регги и даба в музыкальном меню Великобритании не появились бы такие стили, как джангл, драм-н-бэйс, и британский гараж.

Регги-авторы также держали ухо остро и перенимали всевозможные тенденции современного музыкального мира. В последнее время регги вплотную приблизился к хип-хопу и впитал много нового из США. Рагга — более жесткая электронная разновидность регги — развился аналогично хаусу или техно: это традиционная музыкальная форма, воссозданная с помощью синтезаторов и драм-машин. Продюсеры, селекторы и *deejays* берут отовсюду понемногу, чтобы «улучшить танец», а их простимулированные требованиями танцпола старания продолжают оказывать важное воздействие на музыку нашей планеты.

«Факт заключается в том, что регги чрезвычайно сильно питает танцевальную культуру, — уверен Стив Барроу. — Я не стану говорить глупость, будто все на свете звучит как регги, но этот стиль входит в концепцию всякой танцевальной музыки. Регги живет в практике, в приемах и формах, выросших из ямайской музыки. В общем, можно сказать, что влияние этого маленького острова очень велико».

6. Диско

Мессидж — любовь

*Власть музыки над телом, сияющий
взор,
По танцу сразу скажешь, каков
танцор.*

У. Б. Йитс^[81]. В кругу школьников

Диско было целым движением, люди действительно это чувствовали. Позже они разочаровались, увидев, что идеалистический подход предается ради денег и славы. Хотя диско было гламурным и, конечно, честолюбивым, никогда не возникало ощущения, будто им движут только эти силы. Скорее, оно опиралось на андеграундную идею единства. Манифестом была музыка, а его содержанием — любовь.

Винс Алетти (Vince Aletti)

*We are the Stonewall girls.
We wear our hair in curls.
We wear no underwear.
We show our pubic hair.
We wear our dungarees.
Above our nelly knees!^[82]*

На дворе — ночь 21 июня 1969 года. Вы стоите перед *Stonewall Inn* в манхэттенском Гринвич-Виллидж. В Нью-Йорке выдалось жаркое лето; воздух пропитан

влагой и напряжением разворачивающейся драмы. Вокруг вас мужчины, которые выглядят как женщины, и женщины, переодетые мужчинами, несколько обдолбанных хиппи, персонал бара *Stonewall* и недоуменные прохожие, решившие остановиться и узнать, из-за чего весь этот шум на Кристофер-стрит.

За вашей спиной — женское исправительное учреждение, заключенные которого выразили солидарность с компанией, разбросав по тротуару зажженные клочки бумаги. В баре сидят несколько офицеров полиции, которые явились сюда, чтобы устроить очередную облаву, но теперь забаррикадировались, явно испугавшись резкой и непредвиденной реакции «извращенцев» и «голубых». Идущий мимо чернокожий парень выкрикивает: «Отпусти мой народ!» Центы и десятицентовые монеты рассекают воздух под звуки крепких ругательств: «Копы — пидарасы!» Камень разбивает стекло над барной стойкой.

Это был стоунволлский протест — ночь, когда гомосексуальный Нью-Йорк вышел на улицы и устроил революцию. Но это было восстание особого рода — скорее яркое театрализованное представление, нежели вооруженный мятеж. «Стоунволл» стал яростной контратакой геев, кульминацией десятилетий угнетения и издевательств. Вдохновленные борьбой за гражданские права чернокожих американцев и движением за освобождение женщин, стоунволлские события оказались вехой, разбудившей чувство гордости геев.

За двенадцать часов до начала беспорядков прошли похороны Джуди Гарленд, которая покончила с собой, приняв большую дозу барбитуратов. Гарленд считалась иконой тесно-спяянного гей-сообщества, а *Stonewall Inn* являлся одним из нескольких прибежищ гомосексуалистов Гринвич-Виллидж, в которых в ту

ночь оплакивали ее уход. Заведение не имело лицензии на продажу спиртного, поэтому работало как частный клуб — «бутылочный бар», где нужно было зарегистрироваться, чтобы получить выпивку, и где сигнальные огни предупреждали клиентов о надвигающейся облаве. Владельцы *Stonewall*, как правило, умели оградить посетителей от вмешательства полиции, но не в ту ночь.

Никто не знает, почему полисмены наведались тогда в *Stonewall Inn*, но потом они об этом наверняка пожалели. Нью-йоркский полицейский Симор Пайн позднее так прокомментировал произошедшее: «Мне никогда раньше не было так страшно». Газета *New York Daily News* напечатала статью под заголовком «Улей потревожен, разъяренные пчелы^[83] больно жалят». В ту ночь на смену брильянтам пришли булыжники, а манерность уступила место ярости. Лесбиянка-трансвеститка Стормэ Деларвери (которая, как считают многие, первой начала протестовать) сказала, что «Полицейские испытали сильнейшее потрясение, когда трансвеститы вышли из бара, стянули парики и погнались за ними».

Так началась революция в расшитом блестками платье.

В ту же самую ночь в нескольких ярдах от *Stonewall Inn* происходило еще кое-что интересное. Если бы вы направились к Шеридан-сквер, то на месте легендарного джаз-клуба *Café Society*, где когда-то выступала Билли Холидей (*Billie Holiday*), наткнулись бы на маленький нелегальный ночной клуб *Haven*. Протиснувшись в узкий вход, вы спустились бы к бару и оказались среди сборища дельцов и жуликов, трансвеститов и красоток, шулеров и ростовщиков. Закажите выпивку и осмотрите помещение. Вся человеческая жизнь сконцентрирована в этом тесном

плохоосвещенном месте. Пьяницы болтают, танцоры пляшут. Лед позвякивает в стаканах, пока бармены занимаются своей еженощной рутинной.

Все это действие происходит под звуки энергичного ритм-энд-блюза и отвязного рока, вылетающие из самых здоровенных колонок, какие вам приходилось видеть. В отдалении за простенькими проигрывателями устроился молодой уроженец Бруклина итало-американского происхождения. Он гибкий, мускулистый и красивый. С кончика носа капает пот, пока он готовит очередную пластинку: *'I'm A Man'* группы *Chicago Transit Authority*. К барабанному ритму рок-стэди прибавляются все новые и новые слои перкуссии и, наконец, холодный гитарный мотив возвещает о начале песни. Народ в зале начинает танцевать заметно быстрее. Танцоры изгибаются с большей страстью, вращая бедрами. В то время как на Кристофер-стрит кипит борьба против дискриминации геев, этот диджей переписывает правила, по которым мы слушаем музыку в ночных клубах.

Андеграундные корни

Диско оказалось революцией. Диско воплощало независимость, единение, любовь. Диско было непристойным, но одухотворенным, увлекающим, мощным. Оно было тайным, андеграундным и опасным. Оно было небелым, гомосексуальным и голодным. Оно представляло собой освобождение.

До того, как коммерческий успех превратил диско в свое извращенное синтетическое подобие и, вырвав из нью-йоркского гомосексуального подполья, бросил в болотную жижу американского мейнстрима, оно являлось самой горячей, сексуальной, подкупающей и нежной танцевальной музыкой в истории. Диско

держалось на феноменальной музыкальности, часто поражало поэтичностью и глубокой лиричностью, могло предаваться сколь угодно сложным экспериментам, но всегда оставалось бесконечно отвязным.

В наши дни слово «диско» ассоциируется с фильмом «Лихорадка субботним вечером», группами *Bee Gees*, *Abba* и *Village People*, сборниками на дешевых компакт-дисках и обшарпанными ретроклубами. Однако в свое время оно звучало как синоним спасения.

Действительно, многие люди, причастные к его истокам, бледнеют, употребляя слово «диско» для описания тех клубов и музыки, которые они знали и любили. Альтернативного названия они подобрать не могут, но очень хотят обособить свою пронизанную сексуальностью и одновременно задумчивую музыку, а также маленькую и сплоченную андеграундную сцену от того, во что выродилось диско и как оно воспринимается большинством сегодня. Возможно, закат диско напоминал падение разложившегося изнутри Древнего Рима, но заря его была раскрашена лучами надежды.

Развитие диско происходило в эпоху драматичных социальных перемен. Порожденные бушевавшей во Вьетнаме войной страдания усугублялись нефтяным кризисом и глубоким экономическим спадом, а диско помогало уйти от действительности. И наоборот: когда негры и гомосексуалисты начали срывать с себя гнетущие оковы, под эту музыку праздновалось обретение новых свобод.

После стоунволлского восстания геи и лесбиянки Америки почувствовали возможность выйти из тени, кроме того, несмотря на беспорядки и разочарования периода, последовавшего за расширением гражданских прав, чернокожая часть населения также смогла насладиться плодами большего равенства. Вдохновившись послаблениями для меньшинств,

большинство тоже ощутило облегчение. Легализация абортов, внедрение антибиотиков и противозачаточных таблеток свидетельствовали об изменении отношения к сексу: оказалось, что он существует ради удовольствия, а не деторождения (это определенно способствовало смягчению традиционного взгляда на однополый секс). Еще не забыты созвучные с призывом «Занимайтесь любовью, а не войной!» идеалы конца шестидесятых; Вьетнам и *LSD* значительно расширили мировоззрение молодежи. Стало ясно, что ее жизненный опыт будет сильно отличаться от опыта родителей.

Диско, возникшее в Нью-Йорке начала семидесятых, живо напоминало «Лето любви», которое отцвело всего несколькими годами ранее. Его музыка выросла как из психоделических экспериментов *Sly And The Family Stone* и продюсера фирмы *Motown* Нормана Уитфилда (*Norman Whitfield*), так и из филаделфийских оркестровок продюсеров Кенни Гэмбла и Леона Хаффа (*Leon Huff*). Первоначальный дух диско — акцент на равенстве, свободе, общности и любви — был все тем же идеализмом шестидесятых, только доведенным до зрелости вьетнамским опытом и подпитанным надеждой на освобождение чернокожих и геев. Диско не только отразило эти перемены созданием новой и полной жизни субкультуры (которую впоследствии поглотит мейнстрим), но также помогло углубить их.

С музыкальной точки зрения диско было поразительно революционным. Оно легло в основу некоторых наиболее радикальных новшеств последнего времени, касающихся создания и потребления музыки, почти до неузнаваемости изменило клубы, сильно повлияло на радио и оказало существенное воздействие на распределение сил музыкальной отрасли между независимыми лейблами и крупными компаниями. К концу его эпохи появились двенадцатидюймовые синглы, ремиксы и целый ряд свежих студийных

технологий. Теперь, когда песни начали сочиняться в расчете на танцполы (то есть стали более продолжительными, *функциональными*, приобрели подчеркнутый ритм), а пластинки превратились из простых записей живого выступления в инструменты диджея, родилась новая концепция популярной музыки.

Что касается клубного диджея, то именно в период диско он достиг «совершеннолетия», стал звездой, а то и богом танцпола. Именно тогда он овладел всем запасом приемов микширования, а отрасль признала в нем человека, способного творить танцевальную музыку, а не просто проигрывать ее.

Гибель рока

Но прежде, чем что-либо из перечисленного могло случиться, должен был произойти какой-то сдвиг. На закате шестидесятых годов клубная культура держалась на идеалах славы, международных вояжей и статуса плейбоя, которыми прониклись заведения вроде нью-йоркского *Arthur* и лондонского *Scotch of St. James*, или на путешествиях внутри сознания, популярных в таких психоделических местах, как *Electric Circus* и *UFO*. Хотя этот ночной мир «сливок общества», в котором сформировалась своеобразная элитарная бесклассовость, еще расширялся, он уже не мог вдохновить какое-либо свежее музыкальное движение. Чтобы родилось диско, ночь должны были захватить энергичные представители низших слоев общества. Это неперемное условие почти всех инноваций в клубной сфере.

В конце 1960-х годов произошло несколько трагических событий. Состоявшийся в последний месяц десятилетия бесплатный концерт *The Rolling Stones* в городе Алтамонт был омрачен убийством членами

байкерской группировки «Ангелы ада», нанятыми для охраны порядка на концерте, чернокожего слушателя. Четыре месяца спустя полиция открыла огонь по антивоенной демонстрации студентов Университета Кент в штате Огайо, убив четверых человек. Два этих происшествия окропили кровью лица «детей-цветов», став страшными символами завершения одиссеи хиппи. Затем распались *The Beatles*, умерли Хендрикс и Джоплин. Почувствовав, что вечеринка заканчивается, «реактивная публика» улетела с психоделической сцены.

Примерно в это же время в клубы вторглась организованная преступность, привлеченная возможностями для отмывания денег, что еще сильнее оттолкнуло модные круги и способствовало установлению атмосферы насилия и недоверия. Кроме того, власти активизировали борьбу с вопиющим несоблюдением законов о наркотиках и алкоголе, в ходе которой произошло немало арестов в связи с нарушениями правил лицензии на торговлю спиртными напитками. Это стимулировало открытие безалкогольных баров — не нуждающихся в лицензии забегаловок, которые подвергались гораздо менее тщательным проверкам и могли работать допоздна. Слово «джус-джойнт»^[84] стало синонимом порочности.

Клубам требовалось заполнить образовавшуюся после ухода элиты нишу, и в них хлынули новые лица — молодые негры, латиноамериканцы и белые из рабочего класса. Важной целевой аудиторией оказались и составлявшие значительную часть клиентуры нью-йоркские гомосексуалисты, которым больше не приходилось прятаться по подпольным кабакам. По правде говоря, некоторые клубы в это время «поголубели» именно из финансовых соображений.

Помимо всего прочего, менялась и доминировавшая до сих пор музыка — рок. Примерно в середине семидесятых годов рок отошел от хоть сколько-то пригодных для танца ранних психоделических форм и вступил в «прогрессивную» эру надменного самовосхваления. Настал период концептуальных альбомов, рок-опер, вычурных гитарных соло. Заиклившись на стремлении доказать свои художественные достоинства, рок уже не мог предложить нужного танцевального ритма. Клубы обращались к ритм-энд-блюзу и латиноамериканским мелодиям, которых требовала чернокожая и испаноговорящая аудитория.

Фрэнсис Грассо — первый современный диджей

Если для подготовки нью-йоркского общества к приходу диско понадобилось немало разнообразных факторов, то привести в должный вид танцпол смог один единственный диск-жокей. Он — предок всех современных диджеев, крестный отец профессии, первый диджей, проделывавший все то, чем занимаются его нынешние коллеги. В ночь, когда «голубые» Нью-Йорка нанесли ответный удар, он играл в клубе *Haven* на Кристофер-стрит. Стоунволлское восстание послужило импульсом для социальной революции, которая питала диско, а наш герой, находившийся совсем неподалеку, осуществлял музыкальный переворот, давший этому стилю корни. Звали его Фрэнсис Грассо.

DJ Francis изменил не просто правила игры, а саму ее суть. До него диджей являлся музыкальным официантом, который подавал публике песни и увеличивал доход хозяина, время от времени включая

медленные мелодии, чтобы у клиентов было время заглянуть в бар. Примерно так же ловкач-официант в ресторане рекомендует самые дорогие блюда. В Великобритании северный соул подвизался в примерно таком же качестве, а в США некоторые диджеи, такие как Терри Ноэль из клуба *Arthur*, достигли более важного статуса, сравнимого, пожалуй, с положением харизматичного метрботеля. Ноэль мог быть уверен, что большинство его клиентов с благодарностью примут его рекомендацию, тем более что он часто импровизировал со всевозможными украшениями блюд («при подаче облить коньяком и поджечь»), но все же оставался частью обслуживающего персонала.

Грассо вывел профессию на высочайший уровень, сделав диджея музыкальным шеф-поваром. Фрэнсис не придерживался меню поп-чартов и не подавал гостям то, что они просили. Вместо этого он готовил ночной банкет из диковинных экзотических кушаний, которые посетители проглатывали с аппетитом и просили добавки, хотя никогда бы не догадались заказать сами.

В результате он радикальным образом трансформировал взаимоотношения между диджеем и слушателями. Танцуя в клубе, где играл Фрэнсис, вам приходилось подчиняться его вкусу (хотя это был обоюдный процесс, ведь сам он тоже отражал энтузиазм аудитории), его выбору музыки, а главное — тому настроению, которое он задавал.

Фрэнсис Грассо первым из диджеев придал выступлению действительно творческий характер. Он показал, что граммофонная вечеринка может быть одновременно путешествием, историей и декорацией. Раньше диджей мог догадываться, что некоторые пластинки воздействуют на настроение и энергию толпы, но только после Грассо диджей осознал, что это воздействие оказывают не диски, а он сам. Оно заключается в умелой манипуляции танцорами, в

особенностях сочетания или программирования последовательностей мелодий, и лишь в гораздо меньшей степени — в записях как таковых.

Иные диджеи все еще считали себя дублерами оркестра, а пластинку — имитацией живого концерта. Фрэнсис же понял, что записи — важные компоненты его выступления.

У Фрэнсиса Грассо была бурная молодость. Сверкая глазами, он поглаживает длинную гриву почти черных волос и рассказывает истории, какими могут похвастаться только звезды. Как, например, незнакомцы окликали его по имени, когда он выгуливал собак на улицах Манхэттена. Как он брал с собой компанию из восьми или девяти друзей, и в клубах их всю ночь бесплатно угощали виски. Как он встречался с Лайзой Миннелли и дружил с Джимми Хендриксом (не говоря уже о «старухе» Хендрикса, которая перебралась в постель Грассо после смерти гитариста). Как он тратил на наркотики больше денег, чем на квартиру. Что, ни разу не женившись, он был помолвлен как минимум с тремя девушками, одна из которых работала «зайкой» журнала *Playboy*, а за время своей диджейской карьеры переспал не с одной сотней женщин.

Фрэнсис, с которым мы встретились в баре его родного Бруклина, не может скрыть зарубки, оставленные на память этой отвязной жизнью. Подстегнутый «спидом» метаболизм сделал его худым, как скелет, а некоторые другие следы — шрамы на лице, неправильность носа и зубов, из-за чего его голос стал гнусавым и невнятным — красноречиво свидетельствуют о том, что он не понаслышке знаком с грубым физическим насилием.

Как считает Фрэнсис, любовь к собакам — единственная причина, по которой он все еще жив. Если бы не обязанности перед четвероногими друзьями,

которых необходимо кормить и выгуливать каждый день, наркоманский гедонизм тех славных денечков отправил бы его в могилу. Он всегда держал собак, в основном датских догов. За неделю до нашего разговора в его доме родились щенята.

Как и Терри Ноэль до него, Фрэнсис попал в клубный мир в качестве танцора. Травмы, полученные из-за нескольких падений с мотоцикла, вызвали у него проблемы с координацией движений ног, и врач посоветовал ему вместо терапии заняться танцами. Через некоторое время Фрэнсис устроился на работу в *Trude Heller's Trik* — ночное гнездышко для гринвич-виллиджских парочек, которым владела Труди (или Труд) Хеллер. Там он развлекал народ, пританцовывая на узком подиуме у одной из стен.

«Ага, я был одним из первых танцовщиков Труди Хеллер, — ухмыляется Грассо. — Мы двадцать минут работали, а потом столько же отдыхали. Можно было только вертеть попой, поскольку если бы ты рискнул шагнуть вперед, то грохнулся бы прямо на стоявший внизу столик. Я помню, как танцевал с партнершей аж 38 минут, пока оркестр играл *'Cloud Nine'* группы *Temptations*. Когда я тащился домой, все мои мышцы болели. Никогда в жизни мне не приходилось столько трудиться ради двадцати долларов».

В качестве диджея он дебютировал однажды в пятницу 1968 года в *Salvation Too*, когда (как он вспоминает) Терри Ноэль решил перед работой закинуться кислотой. Ноэль появился только в половине второго ночи. К этому времени Фрэнсис, исполнявший обязанности диджея, успел продемонстрировать интуитивное владение оборудованием (которое состояло из двух проигрывателей *Rekout* не бог весть какого качества и одного фейдера^[85]). Ноэля уволили сразу, как только тот показался на пороге.

Фрэнсис не припомнит, какую пластинку он поставил тогда первой, но говорит, что «чертовски хорошо провел время». Ему щедро заплатили, и он ушел домой, не веря в произошедшее. «Было так весело, что я сам готов был им заплатить».

Едва ли можно найти более яркий пример того, как диджей выхватил знамя из рук своего предшественника. Судя по той первой вечеринке, Фрэнсис должен был показать что-то новое. Так чем же он отличился от остальных? С ложной скромностью пожимая плечами, он отвечает: «А просто до меня никого, в сущности, и не было».

«Никто толком не поддерживал единый ритм, — добавляет он. — Только-только народ разогревался, как они меняли пластинку, и приходилось снова ловить ритм. Не хватало плавности. Они не умели завести толпу, потом сбавить обороты и опять поддать жару. То, что делал я, напоминало приключение, так, кажется, кто-то сказал. И чем больше удовольствия получали люди, тем сильнее это нравилось мне самому».

А Терри Ноэль, как он вспоминает, хотя и умел микшировать треки, часто нарушал непрерывность вечеринки своим неуместным выбором. «Он творил очень странные вещи. Например, весь танцпол зажигает, а он вдруг ставит Элвиса Пресли». Фрэнсис же всегда берег энергию танцпола. «Я держал их на взводе».

Раньше пластинки служили в качестве несвязанных друг с другом маленьких выступлений, а Фрэнсис относился к ним как к темам симфонии — взаимосвязанным элементам единого целого. Подавая музыку таким образом, он уже не просто обеспечивал звуковое сопровождение вечеринок шестидесятых годов, являвшихся в сущности попойками, а готовил почву для танцевальноориентированных клубов будущего. Благодаря этому идеалу целостного потока

музыки новое значение получила идея микширования записей.

Возможно, столь легким успехом он обязан своей музыкальной одаренности. В юности он освоил аккордеон, а позже играл на гитаре, ударных и саксофоне, по крайней мере в старших классах школы и в колледже (он изучал английскую литературу в Университете Лонг-Айленда). Но сам он указывает на другой источник своего таланта. «Я был танцором! — гордо заявляет он так, будто это все объясняет. — Я был танцором, так что с точки зрения ритма... это было несложно».

Как это ни странно, он признается, что не любил выходить на танцпол из-за царящего там столпотворения, но ему нравилось управлять весельем и впитывать общий настрой.

Музыкальные предпочтения Фрэнсиса Грассо тоже отличались от его предшественника. Потакая вкусам элиты, Ноэль играл рок и поп с примесью соула: *The Beatles*, вещи от лейбла *Motown, Chambers Bros...*

Фрэнсис хотя и ставил много той же музыки (не забывайте, что в те времена новинки выходили гораздо реже), акцентировал более жесткое, фанковое по сравнению с задушевыми поп-мелодиями Ноэля звучание. Он часто выбирал британский импорт и наиболее смелые афроамериканские вещи.

С его подачи фанковый рок, какой играли, например, *The Rolling Stones* и *Led Zeppelin*, встречался с тяжелыми негритянскими ритмами *Dyke & The Blazers* или *Kool & The Gang*. Он познакомил публику с жестким барабанным звучанием таких групп, как *Osibisa*, а его личной «заставкой» стала мелодия Майкла Олатунджи (*Michael Olatunji*) '*Drums of Passion*' (также известная под названием '*Jin-Go-La-Bah*'). Он понял, что большинство людей охотно танцует под латиноамериканские мелодии, и часто ставил Сантану (*Santana*). В его сет

попадали Митч Райдер (*Mitch Ryder*), *Detroit Wheels*, ранние *Earth Wind And Fire*, *The Staple Singers* и *Ike & Tina Turner*.

Раньше диски, которые вертел диджей, принадлежали клубу, но Фрэнсис ставил собственные записи и тратил на приобретение музыки немало средств и усилий, выпрашивая у сотрудников *Colony Records* на Таймс-сквер эксклюзивные вещи. Как все диджеи, он фетишизировал импортные пластинки, например, долгоиграющий диск с английским джаз-роком Брайена Огера (*Brian Auger*) '*Befour*'.

Он крутил Джеймса Брауна и, конечно, музыку групп, выходивших на лейбле *Motown: Four Tops, The Supremes* и особенно длинные необычные треки, продюсированные Норманом Уитфилдом для группы *Temptations*, а также продукцию *Stax Memphis*, в том числе *Sam And Dave* и *Booker T and The MGs*. Он особенно предпочитал *SlyAndTheFamilyStone* и откапывал разные продюсерские работы Слая. Завершал он свои выступления песней группы *Doors* '*TheEnd*'.

Sanctuary

После закрытия *Salvation Too* Грассо работал монтажником кондиционеров, но спасся от забвения благодаря успешным пробам в клубе *Tarot*. Оттуда его переманили в местечко в районе «Адская кухня»^[86]. Это заведение, в котором Фрэнсис довел свои диджейские навыки до совершенства, называлось *Sanctuary*^[87].

С момента своего возникновения клуб *Sanctuary* вызывал ожесточенные споры. Сначала он назывался *Church*^[88], так как располагался в здании старой немецкой баптистской церкви по адресу 407W на 43-й улице. Его оформление, выбранное основателем Арни

Лордом (*Arnie Lord*), играло на чувствах даже самых далеких от религии посетителей. Из-за алтаря с большой фрески грозно смотрел дьявол, глаза которого казались живыми и подвижными. Вокруг него занимались сексом ангелы, каждый из которых выглядел порочнее предыдущего. «Эта фреска была невероятной порнографией, — вспоминает Фрэнсис. — И где бы вы ни становились, дьявол всегда глядел прямо на вас». Напитки подавались в потирных чашах, сиденьями вдоль стен служили церковные скамьи, а витражные стекла здания подсвечивались снаружи. На самом алтаре размещались проигрыватели, за которыми диск-жокей совершал обряд причастия нового рода.

Едва начав работать, богохульный ночной клуб вызвал столь шумные протесты, что его пришлось спешно закрыть (на основании судебного решения, которого добилась католическая церковь). К повторному открытию оскорбительные гениталии ангелов благоразумно прикрыли пластиковыми гроздьями винограда, а название сменили на *Sanctuary*.

Затем, когда дела заведения, предназначенного для натуралов, уже уверенно шли в гору, менеджер дневной смены сбежал с ночным управляющим, прихватив с собой 175 тысяч долларов из клубной кассы. Новые владельцы — гомосексуалисты — спасли клуб, но уволили всех женщин. В памяти еще были свежи стоунволлские события, и это место стало первым гордым цветком, проросшим из убогих джусбаров с названиями вроде *Thrush*, *Fabulous*, *Forbidden Fruit*, *Together* и *Superstar*^[89]. Как писал Альберт Голдман, *Sanctuary* был «первой в Америке гей-дискотекой, не стесненной никакими условностями».

Диджей Фрэнсис оказался там единственным мужчиной традиционной сексуальной ориентации. В

этом были свои преимущества. Раньше он едва успевал сходить в туалет, пока крутилась пластинка (это действительно сложно, так как большинство треков на сорокапятках звучат около трех минут). Теперь эта проблема была снята. «Я просто заходил в женский туалет, потому что тот всегда пустовал, — усмехается он. — Однажды к нам пришел репортер, чтобы написать статью о клубе. Он спросил у парня, стоявшего на дверях: «А гетеросексуалы здесь есть?» Тот показал на меня, выходящего из дамской комнаты, пальцем и ответил: «Ага, вот идет один»».

В качестве гей-клуба *Sanctuary* становился все более сумасшедшим местом. Фрэнсис так отточил свое мастерство, что собирал переполненный танцпол каждый вечер, семь дней в неделю. «Там было так тесно, как в машине для попкорна. Даже если кто-нибудь отключался, упасть он не мог. Они буквально держали друг друга в вертикальном положении». По правилам, *Sanctuary* был рассчитан на 346 человек. Фрэнсис помнит, что однажды привратник бросил считать посетителей после тысячи. В итоге клуб лишился разрешения на продажу спиртных напитков и превратился в безалкогольный бар, что снизило прибыльность, зато позволило работать до утра (по пятницам и субботам это означало полдень следующего дня).

Когда в клубе, полном раскрепощенных геев, встряхивается (и взбалтывается) крепкий коктейль из танцевальной музыки и целой фармакопее пилюль и порошков, результат может быть только один — настоящая вакханалия. Именно это и происходило в *Sanctuary*. Согласно закону 1965 года о «девиантных половых сношениях», однополый секс в штате Нью-Йорк оставался под запретом (в отношении орального и анального секса эта статья действует по сей день), а Американская психиатрическая ассоциация считала

гомосексуальность заболеванием (вплоть до 15 декабря 1973 года). Но «Стоунволл» ослабил давление на угнетенную культуру, и нью-йоркские «голубые» бросились в погоню за удовольствиями, как борзые за добычей.

Том Бёрк (*Tom Burke*) так описывал в журнале *Esquire* эту новую породу гомосексуалистов: «Лишенный стеснительности наивный мужчина-ребенок с новой моралью, усами а-ля Сапата и в бандитской шляпе, который плюет на критическое отношение общества, готов спать хоть с юношами, хоть с девушками, и думает, что «Над радугой»^[90] — это такое место, куда можно попасть, если проглотить 200 микрограмм диэтиламида лизергиновой кислоты».

В *Sanctuary* наркотиками торговали пуэрториканцы, одетые как хлыщи из шестидесятых. Они предлагали седативные препараты (*Tuinal, Seconak, Quaaludes*), а также амфетамины и широкий ассортимент галлюциногенов от *LSD* до *DMT*. Антидепрессанты прозвали «таранами» (или «печеньем для горилл»), поскольку они действовали так сильно, что приводили к почти полному отказу двигательной нервной системы. Фрэнсис покупал пузырьки с 400 миллиграммами *Quaaludes* (транквилизатор, усиливающий половое влечение) у знакомого аптекаря. Обычно они стоили пять баксов, а он раздавал их друзьям по доллару за штуку. *Daily News* как-то назвала *Sanctuary* «супермаркетом наркотиков».

Что касается секса, то хотя на танцполе трахаться запрещалось, темные закутки помещения скрывали множество переплетенных тел, а в туалетах и вовсе происходили массовые оргии. Фрэнсис вспоминает, что летом возникли неприятности, когда жители соседних домов начали жаловаться на то, что парни занимаются сексом в их подъездах (именно это в итоге привело к

закрытию клуба). По его настойчивому требованию в *Sanctuary* начали (хотя и неохотно) пускать женщин, так что теперь он тоже мог предаваться разврату. «Меня так часто ловили, когда мне делали минет на рабочем месте, что уже было не смешно, — признается Грассо. — Я говорил девушкам: «Спорим, ты не заставишь меня пропустить бит»».

Когда режиссер Алан Пакула решил в своем фильме «Клют» 1971 года (за роль в котором Джейн Фонда получила Оскар) изобразить рассадник порока, он выбрал *Sanctuary*. Фрэнсис в роли диджея появляется на экране примерно на три секунды. Сами съемки тоже насквозь пропитались греховным душком клуба. «Чтобы правдоподобно показать проституток, он наняли настоящих. Затем нагрянули копы, потому как между дублями шла бойкая торговля наркотиками. Веселая была компашка!»

В 1969 году Фрэнсис начал играть еще в одном клубе — *Haven* (он несколько раз переходил из *Sanctuary* в *Haven* и обратно). *Haven* вошел в историю как последний бар, который копы безнаказанно разгромили просто за его «ненатуральность».

Здесь Фрэнсис продолжил свои звуковые эксперименты, проверяя реакцию танцпола на записи, отобранные им из рок-шоу свободного формата, транслировавшихся радиостанциями нового FM-диапазона. Прогрессив-роковый эпос '*In-A-Gadda-Da-Vida*' группы *Iron Butterfly* (альбомная версия которого занимает семнадцать минут) и отличавшаяся тяжелыми ударными '*Get Ready*' от *Rare Earth* прекрасно влились в его сет благодаря своей длине. Используя две вертушки *Thorens*, пару усилителей *Dynaco* и чудовищного размера колонки, «благоприобретенные» у рок-группы *Mountains*, Фрэнсис оказался на вершине своих творческих возможностей.

Революционные приемы

Фрэнсис утверждает, что мог микшировать в бит (или сводить удар в удар, то есть накладывать конец одной записи на начало другой так, чтобы их барабанные биты синхронизировались) чуть ли не с самого начала. Даже с современным гораздо более совершенным оборудованием микширование в бит записей с колебаниями темпа живого ударник играет — большое искусство.

Даже если Фрэнсис освоил микширование в бит не сразу, именно он сделал это умение обязательным. Конечно, он не изобрел микширование, но поднял его на более высокий уровень: он мог растянуть переход (когда две песни играют одновременно с синхронизированным битом) на две минуты и даже дольше.

«Никто не микшировал так, как я, — хвастает Грассо. — Никому не хотелось сводить так долго, потому что в этом случае резко возрастает вероятность ошибки. Но для меня это было вроде привычки, такой же естественной, как прогулка с собакой».

Микширование в бит открыло перед диджеем широкий, как никогда ранее, простор для творчества и оказалось исключительно важным для развития диско. Сегодня реализовать его довольно просто, так как темп большинства танцевальных треков задается ритм-машинами и не меняется; современные проигрыватели оснащаются точными регуляторами скорости (*pitch-control*), позволяющими диджею добиться абсолютно одинакового темпа двух записей. Однако Фрэнсис такими удобствами не располагал.

«В те времена нельзя было регулировать скорость, — вспоминает он. — Приходилось ловить нужный момент. Ошибка была недопустима. Играть с

переменной скоростью я не мог, как и вообще что-то делать проигрывателями. В *Haven* я крутил пластинки на «торенсах», а с ними всякие штуки невозможны. Оставалось лишь начинать точно в определенный момент».

Он также довел до ума «слип-кьюинг». Для этого ныне элементарного приема требуется войлочный диск (*slipmat*^[91]), который помещается между пластинкой и вращающимся диском проигрывателя. С его помощью пластинка, которая должна зазвучать (та, что «привязывается») может оставаться неподвижной, пока вращается проигрыватель. Это позволяет диджею включить ее без промедления точно на первой доле такта. Такой способ уже применялся на радио, а Фрэнсиса с ним познакомил инженер программы его друга Боба Льюиса (*Bob Lewis*) на станции *CBS*.

Грассо использовал этот прием, чтобы включить свежую запись точно в бит той, что уже играла, как будто музыканты перешли к следующей мелодии без остановки. Порой, как он утверждает, он добивался такого же эффекта, полагаясь только на свою интуицию: находил нужное место пластинки на глаз, опускал иглу в соответствующую канавку и, проворно манипулируя ползунком фейдера, переключался с одного диска на другой. «Я так наловчился, что делал это в движении». Учитывая обычно малую длительность песен, такое микширование было необходимостью. Кроме того, он предвосхитил некоторые приемы ремикширования, позже ставшие важными элементами любой танцевальной музыки.

Грассо часто брал два экземпляра одной записи, чтобы удлинить ее звучание, как он описывает на примере песни *Little Sister* (побочный проект Слая Стоуна из *Sly And The Family Stone*) '*You're The One*': «Первая часть заканчивается музыкой, а вторая — на

обратной стороне — начинается криком, так что я плавно переходил к стороне с криком и возвращался к *'You're The One'*. Либо я ставил вторую часть с криком дважды, затем переворачивал пластинки и два раза подряд прокручивал первую часть. Ребята в клубе не знали, что я играл с двух одинаковых сорокапятки».

Он включал песню Сантаны *'Soul Sacrifice'*, а на другом проигрывателе ставил ее вудстокский вариант. Двигаясь по трекам взад-вперед, чередуя их, он мог растянуть песню, завораживая ей танцоров. Кроме того, смешивая две версии (то есть целиком накладывая их друг на друга), он добивался потрясающего эхо-эффекта. Это звучало, как он с гордостью заявляет, «феноменально». В наши дни умелые диджеи проделывают нечто подобное, называя это «фазировка» (*phasing* — чуть асинхронное проигрывание двух копий одной пластинки), в результате чего возникает нарастающий свистящий призыв.

Другой его «визитной карточкой» стала смесь песни *'Whole Lotta Love'* Led Zeppelin с барабанной сбивкой из *'I'm A Man'* группы Chicago Transit Authority. Когда стоны Роберта Панта вздымались над морем латиноамериканской перкуссии, зал отражал экстатические волны звука и вторил им какофоническими завываниями. «В сущности, я старался испробовать все возможные варианты», — говорит Грассо, пожимая плечами.

Ученики диджея Фрэнсиса

В 1970 году Стив Д'Аквисто (*Steve D'Acquisto*), только что выучившийся на бальзамирщика, водил в ночную смену такси, дожидаясь начала действия лицензии на проведение похоронных обрядов. Однажды

он высадив пассажира на Шеридан-сквер, 1 у клуба *Haven*.

«Я попытался пройти внутрь. Я тогда носил распущенные длинные волосы, так что меня пропустили, видимо, приняв за хиппи или кого-то в этом роде».

Д'Аквисто потрясла игравшая там музыка. Дело было не только в незнакомых фанковых композициях, под которые оттягивался народ, но и в манере их подачи — они микшировались. «На радио одна песня обычно постепенно затихала и начиналась следующая, а тут этот парень микшировал записи и вытворял разные крутые фокусы, которых раньше никто не делал».

Очарованный музыкой Фрэнсиса Грассо, Д'Аквисто вскоре стал его соратником. Он регулярно посещал *Haven* и, заправившись наркотиками, ночи напролет отрывался вместе с диджеем под угарный ритм-энд-блюз. «Мы с Фрэнсисом подружились. Я приходил каждый вечер, и мы вместе принимали спид. Он тоже был помешан на нем. У меня и у Фрэнсиса всегда имелись отличные наркотики». Грассо даже устроил друга осветителем, на должности которого Д'Аквисто проработал полгода. «А потом, когда я однажды гостил у Фрэнсиса после того, как он две недели подряд стоял за вертушками, ему позвонили и попросили выйти на работу, потому что его сменщик не явился. Это был понедельник — выходной». Но Грассо чувствовал себя выдохшимся, а в *Haven* вечеринки редко заканчивались рано. «То, как долго работал клуб, зависело от степени накаченности публики. В общем, Фрэнсис говорит: «Я не могу», — а потом смотрит на меня и спрашивает: «Хочешь покрутить винил? Просто притворись мной». Ну, я согласился, и мне понравилось».

Вскоре после этого диджейскую команду в *Haven* пополнил яркой наружности бруклинец итальянского происхождения Майкл Капелло (*Michael Capello*) — еще один клуббер, воодушевленный мастерством Фрэнсиса. Юный по сравнению с Д'Аквисто и Грассо, но очень способный Капелло завершил тройку помешанных на музыке молодых людей, одурманенных движением детей-цветов и прельщенных ритм-энд-блюзом. Сделав Грассо своим наставником, пара новичков с жадностью осваивала его технику.

«Мне нужно было кого-то учить, — говорит Фрэнсис. — Я учил тайком, поскольку делать то, чем занимался я, было очень трудно. Мне нужны были надежные ребята, которые знали бы, что нужно делать, по крайней мере, в общих чертах. Я могу научить основам, но то главное, что вас возвеличит или погубит, — ваша личная интерпретация».

Трое друзей часто проводили вместе несколько дней подряд, охотясь за пластинками, выпрашивая ценные сведения на радио, зачастую бодрствуя сутки напролет. Для этого они подгоняли себя чудовищными дозами амфетаминов. «Порой мы с Майклом и Фрэнсисом не спали по три или четыре дня, — вспоминает Д'Аквисто. — Мы неслись без остановки, нюхая спид или метамфетамин в кристаллах. Мы очень серьезно налегали на спид! А иначе мы не могли, ведь каждую ночь играли по 12, а то и 15 часов».

Когда мы напомнили об этом Грассо, он рассмеялся: «Неужели только *четыре* дня подряд?»

Хотя Капелло начал крутить винил в возрасте всего 16 лет, он быстро заработал репутацию виртуоза, сначала в *Haven*, а затем в *Sanctuary* вместе с Д'Аквисто и Грассо. «Как мне кажется, Майкл Капелло — непревзойденный диджей, — считает Д'Аквисто. — Я слушал Майкла часами, день за днем, и никогда не

скучал. Он всегда был изобретателен, даже гениален, и чрезвычайно ловок».

Позже Капелло, выросший в одного из главных «спиннеров» периода диско, играл в клубе *Limelight*, посетители которого восхищались его плавным, постепенно накалявшим страсти стилем. «С Майклом публика взлетала, — рассказывает Ники Сиано (*Nicky Siano*), диджей и восходящая звезда того времени. — Он поднимал ее вверх, и она уже не опускалась, а, наоборот, взмывала все выше и выше. Это выглядело невероятно и приводило в восторг». Как и многие другие, Сиано хорошо помнит и его внешность. «На Майкла было приятно смотреть. Он не отличался разговорчивостью, но играл очень хорошо».

Благодаря своим революционным приемам микширования, не говоря уже о стойкой приверженности к наркотикам и смелых сексуальных выходках, Грассо, Капелло и Д'Аквисто оказывали мощное влияние, вдохновляя многое из того, что впоследствии будет называться диско. Их технические навыки, отношение к своим выступлениям, умение управлять танцполом подтолкнули развитие еще очень молодой клубной сцены. Те, кто их слушали, понимали, что диджейство изменилось навсегда. Люди вспоминают, что их игра производила такое же свежее впечатление, какое принес с собой через несколько лет хип-хоп.

Как это ни удивительно, все трое наших героев, несмотря на бурную молодость, дожили до сегодняшнего дня. Капелло и Грассо трудятся в строительной индустрии, и только Д'Аквисто по-прежнему связан с музыкой — работает в компании, производящей звуковую аппаратуру.

Фрэнсис Грассо ставил пластинки вплоть до 1981 года, хотя его карьера чуть было не оборвалась на самом пике, когда головорезы мафии жестоко избили

его за то, что он осмелился уйти и открыть собственный *Club Francis* — весьма опрометчивый проект, опиравшийся только на известность его имени. Получив приказ просто припугнуть его, громилы перестарались и разбили ему лицо так сильно, что Фрэнсис провел в больнице три месяца, пока делали восстановительные операции. «Лицо превратили в кровавое месиво, — говорит он. — Меня привезли в травматологическое отделение больницы Сент-Винсент на Манхэттене, и я помню, как разговаривали два врача, один из которых сказал: «Жаль. Наверное, симпатичный был парень»». Как говорится в пословице, пришла беда — отворяй ворота: пока Фрэнсис лежал в больнице, его сосед съехал, присвоив все его пластинки.

Если это был худший момент в жизни Фрэнсиса, то лучший, по его словам, случился сразу после перехода из *Sanctuary* в *Haven*. Когда он вернулся, чтобы настроить кое-какое оборудование, его со всех сторон обступили клабберы, решившие, что он будет для них играть. «Я вошел, посетители увидели меня за пультом и начали приветствовать аплодисментами. Они меня любили. Мне мгновенно стало стыдно. *Мгновенно*. Никто не хотел, чтобы я уходил».

По иронии судьбы, Фрэнсису не очень нравилось диско, хотя он заложил его основы и играл в эпоху его расцвета. Сейчас он почти не занимается диджейством и считает, что в наше время все зависит от записей. Совсем не так, как десять лет назад, когда он менял диски каждые две минуты.

Если вы — современный клубный диджей, то Фрэнсис Грассо — ваш предок. Он изменил само представление о профессии. До него диск-жокей был рабом пластинок, а после, как и сам Фрэнсис, стал рабом ритма.

Проповедники лучшего звука

Помимо звезд-первопроходцев, вроде Грассо, быстрому взлету клубного диджея способствовали новшества в области обработки звука, введенные в это же время. К счастью для Грассо и его коллег, саундсистемы в *Haven* и *Sanctuary* построил настоящий аудиофил.

В детстве Алекс Роснер (*Alex Rosner*) избежал ужаса Холокоста благодаря тому, что его имя оказалось в спасительном списке Оскара Шиндлера. В начале шестидесятых годов он уже жил в Америке и работал инженером в военной промышленности. В свободное время он часто экспериментировал со стереофонической аппаратурой, твердо веря в возможность точного воспроизведения звука.

«Мне до сих пор нравится концепция дискотеки, — объясняет Роснер. — Мне близка идея воспроизведения музыки вместо ее живого исполнения. Я искал технические средства, чтобы сделать звучание приятным и реалистичным, и много экспериментировал».

Роснер сконструировал саундсистемы стендов *Canada-A-Go-Go* и *Carnival-A-Go-Go* для всемирной выставки 1964–1965 годов. Именно тогда он создал первую в мире дискотечную стереосистему. «Прежде все они были монофоническими. Аппаратура практически не выпускалась. Не было ни микшеров, ни кьюинг-устройств^[92] — ничего». Вскоре он начал сотрудничать с клубами: сначала с маленьким заведением *Ginza*, а затем с *Haven*, где Фрэнсис Грассо с ошеломительным результатом испытал собранный им первый стереомикшер. «Кьюинг-система выглядела старомодно, — говорит Роснер. — Ее назвали Розы из-за корпуса красного цвета. Она была совсем примитивная

и не очень хорошая, но работала. Никто не жаловался, потому что ничего другого не было».

Роснер также приложил руку к созданию первого серийного микшера — аппарата *Bozak* 1971 года. Он давал его создателю Льюису Бозаку (*Louis Bozak*) рекомендации насчет практической стороны использования в ночных клубах. «Мне приходилось изобретать колесо, пока не появился микшер Бозака, — рассказывает Роснер. — Но я помог ему спроектировать его, советовал, как улучшить конструкцию. У него уже был десятиканальный микшерный пульт. Я предложил ему внести небольшие изменения и превратить его в стереофонический дискотечный микшер, и он вскоре его доработал». Прототип Бозака стал стандартом в отрасли на следующие пятнадцать лет, а сейчас представляет большой интерес для коллекционеров.

Дэвид Манкузо и клуб Loft

Если у диско (и музыки, появившейся вслед за ним) есть свой ангел, то он живет в обличье лохматого человека по имени Дэвид Манкузо; если у диско есть колыбель, то это его клуб — *Loft*^[93]. В этом самом важном в истории ночном клубе набрасывались главные черты музыки, под которую мы сегодня танцуем, и заведений, которые мы посещаем.

Никто не может вспомнить более образцовые танцевальные мелодии, чем те, которые открывал и продвигал Манкузо. Он вдохновил целое поколение диджеев, коллекционеров пластинок, основателей клубов и владельцев лейблов, установил нормы клубного звучания и создал *Loft* — место, где стали реальностью равенство и любовь, прославлявшиеся в тысячах сентиментальных песен. Дэвид Манкузо, воспитанный на космических воззрениях поколения

хиппи, окрыленный искренней любовью к музыке и волнующими возможностями времен своей молодости, заложил основы современного клуббинга.

Тогда как Грассо и его приятели начали высвобождать творческий потенциал диджея и пластинок, Манкузо наметил контуры трансцендентного опыта танцпола, представил идеи, которые с тех пор умышленно и бессознательно копируются разными клубами и клубберами. И хотя в момент написания этой книги вероятность их очередного воплощения кажется довольно сомнительной, воскрешение клуба *Loft* еще возможно. До недавнего (временного?) закрытия он более или менее непрерывно работал целую четверть века.

Многие считают Манкузо — этого застенчивого человека с дикими глазами и косматой бородой — сумасшедшим мистиком от музыки. Он требует идеального воспроизведения звука, отказывается микшировать треки, считая, что их нужно слушать целиком и без изменений, и говорит о музыке совсем не теми словами, каких обычно ожидаешь от диджея. Но большинство людей, хоть раз ощутивших эмоциональный заряд танцпола, интуитивно понимают те неуловимые чувства, которые он старается выразить.

Манкузо всю жизнь одержим взаимосвязью между записанной музыкой, ставящим ее человеком и психосоматикой слушателей и танцоров. Выступая как диджей, он никогда не использует эгоистичных фраз типа «я отыграл фантастический сет»: по его мнению, отличную вечеринку в равной степени создают музыка и танцоры, ведомые не только рукой, выбирающей пластинки, но и атмосферой радости.

Дэвид Манкузо родился в городе Утика, штат Нью-Йорк, 20 октября 1944 года и воспитывался вместе с двадцатью другими сиротами в приюте. Он до сих пор вспоминает свою добрую нянюшку, то, как она поила

детей соком и включала пластинки на большой квадратной радиоле, под которую они пели и танцевали. Он убежден, что она сильно повлияла на его представление о вечеринках, которые он позже проводил. «Мне кажется, что чувство общности, которое мне удается вызывать в людях, и то, как я делаю это, связано с моим детством. Сестра Алисия использовала любой предлог, чтобы устроить веселье».

В пятнадцатилетнем возрасте Манкузо работал чистильщиком обуви. После кубинского кризиса 1962 года он переехал в Нью-Йорк и пробовал себя в разных профессиях, от дизайнера салфеток до менеджера по персоналу, пока ему не надоело «тянуть ляжку с девяти до пяти». Он плыл по течению жизни в большом городе, приобретал друзей, с трудом зарабатывал деньги, с еще большим трудом находил возможности хорошего времяпрепровождения, а в 1970 году начал устраивать ночные тусовки на чердаке, где он жил, в доме 647 на Бродвее, к северу от Хьюстон-стрит. Хотя этому наполненному воздушными шарами помещению никогда не присваивалось официального названия, оно вскоре стало известно всем посетителям как «Чердак».

«Чердак» не поражал ни интерьером, ни размерами. Но зато это уютное местечко было оснащено первоклассной бытовой хай-фай системой, а его музыкальный директор в лице Манкузо прекрасно разбирался в драматизме, атмосфере и тяжелом ритме. Манкузо, являвшийся в равной степени продуктом психоделической эры и страстным любителем негитянской музыки, задумал *Loft* как серию частных вечеринок, на которые приглашались только близкие друзья (в Нью-Йорке в то время разрешались вечеринки с платным входом, если собранные средства тратились на аренду жилья).

«Я жил в коммерческом помещении, — вспоминает Манкузо. — Там была противопожарная система и

прочее. Я разослал 36 приглашений, но потребовалось время, чтобы раскрутиться. Полгода спустя *Loft* открывался каждую неделю». Он очень строго продумал статус своих гостей, руководствуясь четкими целями и тщательно продуманными принципами. «Когда вы платите за вход, в эту сумму включено все. Вы не являетесь членом клуба и приходите не в клуб. Я не хотел, чтобы мой чердак причислили к этой категории. Для меня важно было другое — сохранить дух частной вечеринки. Плата составляла два с половиной доллара, и за эти деньги вы могли сдать одежду в гардероб, поесть и послушать музыку. В те времена бары заканчивали работать в три часа ночи, кроме тех заведений, где все только и делали, что играли в азартные игры или надирались. Ни то ни другое меня не устраивало. Я хотел приватности. И не забывайте: в том же самом месте я спал, там же мечтал. Ну и все такое прочее».

Манкузо не только строго следил за тем, кто посещает его вечеринки, но и уделял особое внимание музыке. Он понимал, что динамика звучания не менее важна, чем исполняемый материал. «Я хочу слышать музыку. Если вы слышите саундсистему, значит вы устаете, портите слух. Нужно, чтобы аппаратура была незаметна».

В 1971 году его познакомили с Алексом Роснером. «Наш общий друг сказал мне, что я должен как-нибудь зайти в клуб Дэвида, потому что могу оказаться ему полезен. Так и случилось. Я перестроил клуб и улучшил звук. У него была, в сущности, домашняя система, а я превратил ее в дискотечную».

Точность воспроизведения звука саундсистемой, построенной совместно Роснером и Манкузо, впоследствии стала общепринятой нормой во всех ночных клубах мира. «Это просто вопрос качества, — считает Роснер. — Видите ли, я аудиофил и поэтому

применял аудиофильский подход высокоточного воспроизведения к коммерческому звучанию, чего раньше никто никогда не делал. Большинство серийных саундсистем играли паршиво. Я заставил нашу систему играть хорошо, выбрав качественные компоненты. Никаких секретов тут нет: достаточно убедить владельца потратить деньги, поднять ставку, так сказать, и установить приличную аппаратуру. Я знал, где разместить громкоговорители, сколько их необходимо и как можно добиться наилучшего эффекта».

Манкузо и Роснер образовали эффективный альянс: первый предлагал фантастические идеи, а второй претворял их в жизнь. Однажды Манкузо попросил партнера собрать два блока твитеров (то есть высокочастотных динамиков). «Он дал мне указание построить их, а я ответил, что это не очень хорошая идея, — рассказывает Роснер. — Тогда он заявил: «Мне неважно, что ты думаешь, просто сделай это» Не то чтобы это казалось мне *плохой* идеей, просто я думал, что это уже чересчур. Обычно используется один твитер на канал, а он хотел восемь. Мне казалось, что верхние частоты будут слишком сильно подчеркнуты».

Однако на этот раз, как признает Роснер, фантазер оказался прав, а эксперт ошибся: «Это были такие верха, которые не вызывали боли в ушах и не казались жесткими. Чем больше их было, тем, казалось, лучше. Так что идея была действительно потрясающая».

В окончательном варианте система не имела себе равных. Как говорит Манкузо, «у *Loft* есть одна неоспоримая заслуга — он задал стандарт: в клубе должна быть приличная саундсистема, оправдывающая потраченные средства». Акустику *Klippschorn* (разработанную Полом Клипшем [*Paul Klippsch*] в 1920-х годах и ценимую за простоту конструкции и чистоту звучания) и комплект пулевидных твитеров *JBL* позднее

дополнили звукосниматели *Koetsu* ручной сборки и вертушки *Mitchell Cotter*. «Манкузо установил колонки так, что они излучали и отражали звук, преувеличивая его и заполняя им все пространство», — рассказывает Ники Сиано. *Loft* был прекрасным полигоном для звуковых экспериментов. «Помещение отлично для этого подходило. Сам он выходил на танцпол, свет выключался, оставались только маленькие настольные лампы в углу, которые гасли, когда звучали твитеры. Это было необычно, но клево».

Посетители, отобранные по принципу дружеского расположения, редкая музыка и звук и атмосфера удивительного гостеприимства — никому раньше не доводилось бывать в подобном месте. *Loft* стал откровением. Всего несколько миль отделяли его от шикарных клубов вроде *Arthur*, *Le Club* и *Cheetah*, но его концепция и исполнение были заимствованы, казалось, из другого мира. Поскольку многочисленные друзья Манкузо представляли полный спектр контркультуры, то его клуб стал убежищем от внешнего мира, тайным сообществом недовольных и бесправных. «Мы там выжимали свежий апельсиновый сок и ели орехи с изюмом, — вспоминает Дэвид. — Мы сделали местечко что надо. Все было очень качественно. Там бывали все: Патти Лабель (*Patti Labelle*), Дивайн (*Divine*) и все прочие. Причем ничего из себя не строили, поскольку приходили, чтобы расслабиться. И, разумеется, туда впускали только по приглашениям».

Естественно, Манкузо встретился с троицей из Вест-Виллидж: Грассо, Капелло и Д'Аквисто. «Я решил повидать Стива Д'Аквисто в его клубе, и мне понравилось то, как он все делал, — делится впечатлениями Манкузо. — Что ж, я подошел к нему и сказал: «Знаешь, мне очень нравится твоя музыка. У меня есть свое местечко в центре, там устраиваются частные вечеринки. Если хочешь, приходи с другом». Он

принял приглашение. Так я познакомился с Майклом Капелло и Фрэнсисом».

Когда Стив Д'Аквисто оказался на «Чердаке», он наконец-то почувствовал себя как дома.

«Однажды вечером я отправился туда в одиночку и попал в мир невероятного звука и потрясающей красоты. *Loft* был очень особенным, неповторимым местом, маленьким, но незабываемым».

В благодарность за гостеприимство Грассо с приятелями поделились с Манкузо своими новыми приемами микширования, такими как сегуэ^[94], слипкьюинг и микширование в бит, показав ему, как создаются сюиты непрерывного звука, будоражившие *Haven* и *Sanctuary*. Манкузо к тому времени уже экспериментировал с собственными задумками и собрал обширную коллекцию альбомов со звуковыми эффектами, которые он использовал в начале и конце композиций (эту идею он позаимствовал у нью-йоркской радиостанции *WNAW*). Постепенно Манкузо освоил навыки, необходимые для микширования записей, хотя позже, следуя сформулированному им принципу целостности песни, он отказался от микширования.

«Когда я с ним познакомился, он не занимался сведением, — вспоминает Д'Аквисто. — У него было два проигрывателя, но второй начинал играть только тогда, когда останавливался первый. Потом он, правда, микшировал, причем долгие годы. Как раз в это время *Loft* пользовался наибольшей популярностью. Я ему внушал: «Музыка никогда не должна прерываться»».

Ларри Леван, самый почитаемый протеже Манкузо, воздал ему должное в 1983 году в интервью журналисту Стивену Харви (*Steven Harvey*): «Музыка и миксы Дэвида Манкузо всегда имели очень важное

значение. Он ставил только серьезные пластинки. Современные диджеи ничего для меня не значат. С технической точки зрения многие из них достигли совершенства, но в эмоциональном отношении они ничего не могут мне дать. В клубе *Loft* я видел, как люди плакали под медленную песню, потому что она казалась им очень красивой».

Идея — любовь

Послушав Манкузо сегодня, вы, вероятно, удивитесь тому, что диджей относится к пластинкам с таким почтением. Он оставляет промежуток между всеми треками, проигрывая их полностью от начала до конца, не меняя высоты тона или настроек эквалайзера. Этот странный подход обретает смысл, когда понимаешь, что мастерство Манкузо заключается не в трюках и миксах, а в изложении истории, в создании и отражении с помощью музыкальных записей меняющегося настроения. Каждая песня становится частью сложного музыкального повествования.

«Я провел много времени в деревне, где слушал пение птиц и журчанье горного ручья, — рассказывал Манкузо журналисту *Village Voice* Винсу Алетти (*Vince Aletti*) в 1975 году. — И вдруг однажды я понял, какая это совершенная музыка. Знаете, как все меняется от рассвета до заката: днем все очень насыщенное, а вечером — мягкое; на закате становится тихо и начинают петь сверчки. Я вдохновился этим ритмом, этим ощущением...».

Молодой журналист Алетти, быстро убедившийся в культурной ценности *Loft*, стал преданным поклонником клуба.

В 1975 году он написал: «Танцуя в *Loft*, вы словно скользите по волнам музыки, отдаваясь морю песен,

которое то вздымается ослепительно ярким гребнем, почти невольно вызывая одобрительные восклицания в толпе, то стихает, успокаивается, медленно готовясь к очередному подъему волны».

Его так поразила меняющаяся как по волшебству атмосфера музыкальной страны чудес, что он специально появлялся раньше всех.

«Я приходил рано и стоял вместе с Дэвидом в рубке, потому что мне нравилась музыка, открывавшая вечеринку, — рассказывает Алетти. — На пластинках, с которых стартовал сет, было много моей любимой музыки. Прежде чем народ принимался танцевать, Дэвид создавал атмосферу. Звучали всякие причудливые вещи, где-то им раскопанные, в основном джаз-фьюжн или этническая музыка. В них почти не было текста, но зато они хорошо релаксировали или, наоборот, разогревали. Мне нравилось. Приятно было наблюдать, как повышается настроение. Мало-помалу музыка становилась ритмичнее, гости начинали танцевать. Я любил смотреть, как готовится представление. Это похоже на предвкушение спектакля перед выходом актеров в театре».

Алетти одним из первых среди журналистов отнесся к танцевальной музыке всерьез. Родился он в 1945 году в Филадельфии, а во время учебы в колледже штата Огайо, где он изучал литературу, подхватил мотаунский «вирус». Он попробовал себя в качестве автора в одной из многочисленных контркультурных газетенок, появившихся в Нью-Йорке в конце 1960-х годов, — *Rat*. Вскоре он уже писал для *Fusion*, *Rolling Stone*, *Cream* и *Crawdaddy*, специализируясь, как правило, на негритянской музыке. Алетти считался экспертом в этой области, так что если журналу требовался отзыв о *Jackson 5* или Мэри Уэллс (*Mary Wells*), то часто обращались именно к нему. Когда из андеграундных зерен проросло диско, Алетти незамедлительно стал

его ярким сторонником, отстаивавшим это движение и его музыку при всякой возможности.

«Я узнал о *Loft* от компании друзей, некоторые из которых хотели стать диск-жокеями. Я не привык выходить развлекаться в 12 часов ночи, так что им пришлось постараться, чтобы меня уговорить. Но когда им это удалось... я оказался в месте, не похожем ни на одно другое. Оказалось очень интересным находиться в клубе, где почти каждая пластинка была для меня абсолютно новой и принималась замечательно. Все, что мне тогда хотелось сделать, это записать их названия».

Его поразила не только музыка, но и пестрота общества. Даже сегодня он с воодушевлением говорит о диско как об интегрирующей силе, низвергающей старинные социальные рамки во имя любви. По его мнению, клуб *Loft* воплощал в себе эти качества.

«Складывалось впечатление, будто присоединяешься к веселящейся компании, очень разношерстной как в расовом, так и в сексуальном плане, но в которой все равны. Казалось, что это просто дружеская тусовка. Дэвид очень многое делал для создания такой атмосферы. Люди, которые там работали, подавая закуски, фрукты, соки, поп-корн и прочее, были очень дружелюбны».

Алекса Роснера также приятно удивила объединяющая среда клуба (которая, наверное, процентов на шестьдесят была негритянской и на снмьдесят — гомосексуальной). «Когда я впервые оказался в *Loft*, пронизывающее его возбуждение и энергия очень меня вдохновили. Тогда я подумал, что дискотека — превосходная идея. Там был настоящий коктейль разных сексуальных ориентаций, рас и экономических групп, общим знаменателем для которых являлась музыка. Я помню, что сорвал с себя рубаху, пока танцевал. Мне понравилась музыка. Это был настоящий кайф, нечто потрясающее».

Пансексуальная позиция клуба оказалась революционной в стране, где еще недавно закон запрещал двум мужчинам танцевать вместе в отсутствие женщины, а представительниц слабого пола обязывал носить в обществе как минимум один узнаваемый предмет женского гардероба, где, наконец, клиенты гей-баров обычно имели при себе сумму денег, необходимую для освобождения из тюрьмы под залог. Публику помогали умиротворять и сплачивать гипнотический мистицизм и почти религиозные флюиды Манкузо, пропитывавшие его музыку.

Поскольку на него сильно повлияла эпоха хиппи, он ставил англосаксонский соул *Rare Earth*, песни белого певца Бонни Брамлета (*Bonnie Bramlett*) (в том числе *'Crazy 'Bout My Baby'*, которая неожиданно стала гимном клуба *Loft*), композицию *'Glad'* группы *Traffic* и западнобережные звуки *Dobbie Brothers*. В эту смесь могли также входить *'Papa Was A Rolling Stone'* от *Temptations*, *'Country City'* группы *War's City* или тяжелый африканский фанк Майкла Олатунджи и Ману Дибанго (*Manu Dibango*). пышность ритмов или настроение индиго. Своеобразными позывными заведения, отражавшими его дух, стала песня Фреда Уэсли (*Fred Wesley*) *'House Party'*^[95]. Манкузо часто включал инструментальные вещи и богатые перкуссией треки с латиноамериканским оттенком. Его всегда привлекали песни с жизнеутверждающими текстами. Он выбирал их по простым критериям: они должны отличаться душевностью и ритмичностью, содержать слова надежды, спасения или гордости. Посланием была любовь.

Сила воздействия Дэвида Манкузо на молодую диско-сцену не позволяет с уверенностью определить, явились ли его твердые идеалы просто своевременным откликом на общественные настроения или же важным

фактором, благодаря которому танцевальная музыка устремилась к свободе и всеобщему братству. Даже если этого доброго человека и нельзя назвать главным источником непоколебимой веры диско в равенство, то уж его дух точно был катализатором тех глубоких чувств, которые пронизывали музыку этого движения. Без всякого сомнения, это послание о любви мало кем осталось незамеченным.

«Он выбирает пластинку не потому, что это хит, а потому, что она прекрасно подходит определенным людям в определенный момент, а еще он передает идею, — считает Дэнни Кривит (*Danny Krivit*), еще один завсегда *Loft*, сам с молодых ногтей диджействующий. — Диджеи слагают историю. Скажем, Ники Сиано в *Gallery* рассказывает вокальную историю, а Дэвид — историю настроения. В целом, Дэвид всегда стоял за любовь и не отступался от этого».

Кривит вырос в клубном бизнесе и имел прекрасные возможности для наблюдения за развитием движения. Его отчим Бобби владел известным клубом *North Circle* в центре города, где маленький Донни, еще не достигший десяти лет, обслуживал Джона Леннона, Дженис Джоплин и Джимми Хендрикса, а также записывал магнитофонные пленки. (Что символично — в 1971 году, когда ему исполнилось четырнадцать лет, заведение «поголубело».)

Кривит был очарован популярным *Loft* и хотел стать его диджеем. «Я помню всю уникальность этого места, — говорит он. — Я привык к клубам более модным, рассчитанным на субботние ночи. *Loft* представлял собой полную противоположность, а именно профессионально организованную домашнюю вечеринку. Там собирались эксцентричные тусовщики, по-настоящему любившие танцевать. Они разбирались в музыке, то есть знали не только десять первых хитов, но и такие вещи, о которых я никогда прежде не

слышал. Это меня впечатлило. Музыка, которая там звучала, отличалась гораздо более богатым содержанием».

Музыкальные открытия

Манкузо подготовил почву для появления клубного диджея нового рода, который не обязательно должен быть знатоком технических приемов, как Фрэнсис Грассо, но зато мог сочетать качества библиотекаря, антиквара, археолога и жреца. Со своим рвением музыкального миссионера Манкузо оставил далеко позади живые джукбоксы прошлого. Им двигало желание открывать выдающиеся песни, обнаруживать новые записи и делиться секретами с другими диджеями. По-правде говоря, он редко разыскивал пластинки самостоятельно: чаще их приносили завсегдатаи *Loft*. Но уж если Манкузо находил запись и влюблялся в нее, то хотел, чтобы все ей насладились и запомнили ее название.

Одной из таких стала дебютная долгоиграющая пластинка *Barrabas* — подписавшего контракт с *RCA* испанского фанк-рокового ансамбля, члены которого были родом из Португалии, Кубы и Филлиппин, чем и объяснялось его странное афро-латиноамериканское звучание. «Я был в Амстердаме и искал новые пластинки, — рассказывает Манкузо. — О *Barrabas* я ничего не знал, меня просто заинтересовала информация на обложке. Я взял диск с собой и обнаружил, что на нем есть парочка хороших вещей». Сущая правда. Треки *'Woman'* и *'Wild Safari'* — рок-номера с латиноамериканским звучанием и белым вокалом — стали визитными карточками клуба *Loft*. Манкузо позвонил в испанскую фирму грамзаписи и заказал несколько коробок с этим альбомом. Он

продавал его по себестоимости постоянным посетителям.

Еще одна запись, ставшая популярной благодаря *Loft* — '*The Mexican*' группы *Babe Ruth* — ныне считается ценителями хип-хопа настоящим би-боевским гимном. Как и в случае с *Barrabas*, достижения *Babe Ruth* не позволяли надеяться, что их музыка раскачает хип-хоперов или заставит геев-латиноамериканцев танцевать шимми. Коллектив, образовавшийся в провинциальном английском городе Хэтфилд, добился мимолетного успеха со своей дебютной пластинкой, как это ни удивительно, в Канаде. Альбом '*First Base*', в основном представлявший собой ничем не примечательный рок, мог зацепить, пожалуй, только одной вещью — уже упомянутой '*The Mexican*'. По случайному совпадению Стив Д'Аквисто после скандалов с владельцами нескольких нью-йоркских клубов пристроился в Монреале как раз в тот момент, когда эта пластинка появилась в продаже. Он поспешил показать ее Манкузо. «Я работал с Робом Уимэ (*Rob Ouimet*) в заведении под названием *Love* — был его дублером. Роб дал мне '*The Mexican*', а я доставил ее сюда». Как только песня стала популярной в *Loft*, ее начали разыскивать все диджеи Нью-Йорка. Новости о малоизвестном сокровище проникли даже в замкнутый мир Бронкса, где разрабатывающие хип-хоп диджеи сделали ее своим гимном.

«В Нью-Йорке слухи распространялись молниеносно, — говорит Алетти. — Песня могла однажды прозвучать в клубе, и уже на следующий день те, кому она понравилась, знали ее название и спрашивали по всему городу. В то время все дружили со всеми, и ощущения жесткой конкуренции не возникало. Каждый охотно делился своей музыкой». Заразительный дух товарищества вскоре стал нормой, диджеи обменивались мелодиями и информацией о том,

где можно достать ту или иную пластинку. Компании «джоков» встречались в закускойной *David's Pot Belly* в Вест-Виллидж, а еще чаще подолгу зависали в *Downtown Records* на Таймс-сквер или в *Colony* на Бродвее.

«Было время, в самом начале, когда все диск-жокеи казались своего рода миссионерами, несущими свет истины. Причем несли они его не только слушателям, но и друг другу, — считает Алетти. — Это было настоящее содружество. Они с радостью делились и знакомились с разными людьми. Сцена казалась очень маленькой, и все они были на ней приятелями. Они дышали музыкой и не говорили ни о чем другом. Никто бы не подумал, что за стенами клубов их ждет иная, большая жизнь.

До того как клубы достигли крупных успехов и начали приносить большие прибыли, многие диджеи играли несколько ночей в неделю в разных местах и жили только ради этого. Свежие пластинки были их валютой. Постоянно обшаривались музыкальные магазины и прочие места, в которых можно было найти что-нибудь стоящее. Это была активная и замечательная сеть, в которой все делились друг с другом».

Другой ключевой для *Loft* вещью была '*Soul Makossa*' Ману Дибанго. Успех этой находки показал, насколько мощным стало влияние (подкреплявшееся растущим числом андеграундных заведений того периода) клуба *Loft*.

Манкузо купил эту пластинку, выпущенную независимым французским лейблом *Fiesta*, в ямайском магазине в Бруклине в конце 1972 года. Она характеризовалась отчетливо африканскими джазовыми ритмами и не только мгновенно завоевала любовь всех диск-жокеев города, но и вырвалась за пределы клубной сцены благодаря стараниям радиодиджея Фрэнки Кокера (*Frankie Cocker*) со станции

WBLS. Со временем, когда фирма грамзаписи *Atlantic* приобрела права на данный трек, он прорвался и в поп-чарт *Billboard*. Ясно вырисовывалась интересная тенденция: новые клубы не только имели возможности крутить пластинки для посетителей, но и могли превращать их в хиты.

«Лучшие дискотечные диджеи — звезды андеграунда. Они обнаруживают остававшиеся незамеченными альбомы, иностранные импортные пластинки, не вошедшие в альбомы треки и малоизвестные синглы, причем умеют привести толпу в восторг, играя их в наложении, без пауз, так что вы танцуете до упаду, — писал Винс Алетти. — Поскольку эти диджеи гораздо тоньше чувствуют сиюминутные изменения в предпочтениях публики, они первыми реагируют на них, на несколько месяцев опережая журнальные чарты и почти все радиостанции». Данный отрывок, взятый из журнала *Rolling Stone* от 13 сентября 1973 года, может считаться первой страницей в истории о том, что в дальнейшем станет известно как диско.

Итак, диско родилось. Мастерство Грассо по части микширования и манипулирования настроением, саундсистемы Алекса Роснера, музыкальные изыскания и идеалы братства Манкузо наложились на фон новой нью-йоркской клубной демократии для негров и геев и, более широко, на фон либеральных общественных преобразований.

Музыка также менялась. «Одиночная» танцевальность фанка сдабривалась характерной для соула приятностью, что породило новое звучание. Главную роль здесь сыграли *Sly And The Family Stone* и наиболее психоделические вещи *Temptations*, но импульс развитию новой музыки дали песенники-продюсеры Кенни Гэмбл и Леон Хафф с их филадельфийской студией *Sigma Sound*. В первой половине семидесятых

годов в сотрудничестве с такими коллективами, как *O'Jays*, *Harold Melvin and The Bluenotes*, *MFSB* и многими другими они спродюсировали песни, в которых сохранился энергичный, но более утонченный, фанк-ритм, усложнились мелодии и ритмические рисунки, а также добавились парящие звуки целого оркестра. Как выразился тромбонист Фред Уэсли: «Они завязали на шее фанка бабочку». Эта сочная музыка одновременно оказалась прибыльной и удовлетворяла потребностям новых клубов. Все составляющие теперь оказались на лицо.

Ники Сиано в Gallery^[96]

Пожалуй, первым коммерческим клубом, где все это слилось воедино, была «Галерея». Ники Сиано — деятельный бруклинский бисексуал и сорвиголова — перебрался на Манхэттен в нежном возрасте шестнадцати лет с подружкой Робин. Шел 1971 год, и он уже почти двенадцать месяцев изучал постстоунволлский ночной Нью-Йорк. В 17 лет он уже владел собственным клубом.

Диджействовать он начал в клубе *Round Table* благодаря Робин, которая уговорила хозяина нанять Ники для проигрывания пластинок. Затем, воспользовавшись помощью старшего брата, заняв десять тысяч долларов у друга, получившего страховку, взяв ссуду еще на пять тысяч, он открыл *Gallery* на верхнем этаже склада на 22-й улице (позже ему пришлось переехать в дом 172 по Мерсер-стрит, когда пожарная охрана закрыла семь подобных ночных заведений из-за отсутствия запасных выходов). Сиано находился под сильным впечатлением от визитов в *Loft* и намеревался создать место, максимально близкое по

духу к знаменитым домашним вечеринкам Дэвида Манкузо.

«Мне всегда казалось, что я перевел идею Дэвида на коммерческий уровень, — говорит он. — Мы предложили ее клубный вариант с такой же атмосферой и настроением, с заботой о гостях и всем прочим. Правда, мы там не жили, так что некоторая разница все же была». Помимо этого, заведение отличалось большей площадью — 3600 квадратных футов. Благодаря саундсистеме Алекса Роснера (с таким же комплектом твитеров, как у Манкузо) и тонкому расчету Сиано, который открылся, пока Манкузо отдыхал и *Loft* временно не работал, «Галерея» немедленно стала популярной.

Репортер *New York Sunday News* Шейла Уэллер (*Sheila Weller*) так описывала свои впечатления от *Gallery*: «Изысканно-благоразумная страстность. Неистовые танцы. Добрый смех. Креп и блески. Телесная энергия сотрясает стены, хотя секс — последнее, что она может спровоцировать, не считая, пожалуй, враждебности. В темноте, периодически пронизываемой вспышками света, восторженность песни *'What Can I Do For You?'* Патти Лабель перерастает в почти религиозную исступленность. Пол для танцоров, среди которых большинство черных и много геев, — словно барабан. Они одновременно, как по команде, поднимают вверх руки и бубны, заставляя метаться воздушные шары и ленты под потолком».

В ту ночь Уэллер развлекал другой диджей — Ричи Кацор (*Richie Kaczor*). Поясняя движение музыки, он шептал ей на ухо: «Приготовься к взлету».

«Песня плавно переходит в *'Love Is The Message'*, поверх которой диджей Ники Сиано (один из лучших в городе) накладывает ревущие звуки реактивных двигателей. На

каждый второй такт огни гаснут, а танцоры хором издают ликующий возглас. «Ники знает этих людей, как свои пять пальцев», — говорит Ричи, восхищаясь этим языческим обрядом».

Боб Кейси, основавший в середине семидесятых годов Национальную ассоциацию дискотечных диск-жокеев, вспоминает *Gallery* с нежностью. Однажды он наблюдал, как Сиано танцевал «твист Ники» за пультом, пока его друг Роберт Да Сильва (*Robert DaSilva*) — «молоденький беленький цыпленочек», как его описывает Кейси — занимался освещением.

«И на этих двух малышах держится крутейший негритянский клуб в мире. Для меня, человека немного консервативного, это остается лучшей дискотекой *всей моей жизни*».

Ларри Леван называл *Gallery* своей «субботней мессой». Кейси вполне разделяет его энтузиазм.

«Почему? Потому что они выбрали основной цвет — ЧЕРНЫЙ! — и вперед. Никакого неона. Никакой автоматики. Только несколько переключателей и пара педалей для света — и все. Они просто брали зеркальный шар, раскручивали его, и — вжжжих — кругом пляшут отблески. Потом появились свистки и все остальное. Но главное то, что они начали с черного».

Кейси, работавший в тот период звукоинженером ночного клуба, объясняет, что под словом «черный» он имеет в виду, помимо всего прочего, характер звука, уточняя, что пристрастие Сиано к сверхнизким частотам определяло атмосферу (а также конструкцию системы). Это очередной пример того, как диджей ради достижения собственных целей подталкивал вперед технологии. (Сиано также считает, что он первым из диджеев использовал три проигрывателя, действуя по

подсказке сна, в котором он микшировал две пластинки и хотел включить третью).

«Ники Сиано продвинулся с низким басом... *далеко*, — считает Кейси. — Все из-за этой черноты... Он хотел получить тяжелый звук». Сиано так сконструировал разделительные фильтры, что мог ошеломить публику пронзительными высокими частотами или сотрясающим стены басом. Кейси рассказывает, как молодой диджей таким образом держал танцоров в своей власти.

«Возникали моменты, когда все так *сливались* с музыкой, что начинали подпевать, а Ники продолжал заводить их, и вдруг — БУМ! — средние частоты выпадают, все потрясены — «О-о-о-о!», — а потом БЛАМ!! — вступает этот невероятный бас. К этому моменту кругом уже пахло амилнитратом^[97] и все было безупречно.

Свет тоже был как раз в тему. Когда музыка становилась черной, помещение темнело. Невозможно было разглядеть руку перед глазами. Но при том там танцевали сотни две человек. Это было сильно. *Очень сильно*».

Тогда как влияние Манкузо оказывалось посредством слухов, распространяемых в андеграунде, воздействие Ники Сиано было более прямым. «Если я ставил пластинку, то ее играли везде», — хвастает он. С ним согласен частый гость «Галереи» диджей Кенни Карпентер (*Kenny Carpenter*):

«Народ приходил в *Gallery*, чтобы поучиться у Ники, — утверждает он. — Ники знал, как разговаривать музыкой. С помощью текстов песен он общался с вами. «Я люблю тебя. Я тебя ненавижу. Я по тебе скучаю». Помните актера Фредди Принца (*Freddie Prinze*)? Он еще играл в популярном ситкоме. Так вот, когда он умер, Ники поставил '*Freddie's Dead*'^[98] из саундтрека к

«Супермухе»^[99]. Вот такие он вытворял штуки». Если Манкузо скромно прятался за своей музыкой, то Сиано был бесстыдным эксгибиционистом.

«Тогда все играли, по сути, примерно одни и те же пластинки, — вспоминает Сиано. — Различались последовательности. Мой стиль состоял в том, чтобы выстроить по нарастающей ряд не самых лучших вещей, а затем перейти к хорошим композициям и играть их около часа, пока народ не начнет кричать от возбуждения».

Сводя с помощью проигрывателей *Thorens TD 125* и микшера *Bozak* песни вроде 'Love Hangover' Дайаны Росс (*Diana Ross*), 'The Love I Lost' Гарольда Мелвина (*Harold Melvin*), 'Love Epidemic' группы *Trammps*, 'Where Is The Love' Бетти Райт и, конечно, тематической 'Love Is The Message' от *MFSB* (многие диджеи считали ее своей визитной карточкой, но Сиано и Манкузо имеют на нее, пожалуй, побольше прав, чем другие), Сиано заставлял танцпол полностью раскрепоститься и преуспел в этом гораздо больше своих предшественников.

«Народ действительно терял самоконтроль, — говорит он. — Я помню, как на одной вечеринке кто-то слишком увлекся, и у него случился эпилептический припадок. Иногда музыка отрывала людей от реальности, обостряла их чувства, заставляла скандировать. Это пошло из клуба *Gallery* — дуть в свистки и кричать: «Да! Да! Да! Да!» Затем я включал басовые рупоры, огни вспыхивали и гасли, а все вокруг орали так громко, что в течение секунды музыки не было слышно».

«Он говорил: «За пультом я. Это не пленка. Это не просто пластинка, которая вам нравится. Эту пластинку ставлю Я». Важности ему хватало, — вспоминает Дэнни Кривит. — А еще он сильно увлекался наркотиками, особенно на закате *Gallery*: улетал, хотя не слишком

высоко, чтобы не терять способность играть. Возникали моменты, когда казалось, что он вот-вот вырубится, причем как-нибудь театрально: упадет прямо на вертушки и остановит музыку. Все знали, что происходит, набирались терпения и ждали, что кто-нибудь поможет ему собраться и зазвучит еще более классная вещь. Обычно так и происходило».

«В первый год работы обновленной «Галереи» мы устроили грандиозную вечеринку в честь четвертого июля, — рассказывал Сиано писателю Тиму Лоуренсу (*Tim Lawrence*). — Мы переписали декларацию независимости. Везде, где говорилось: «Мы, народ Соединенных Штатов», мы написали: «Мы, народ Галереи» и «Мы хотим танцевать всю ночь». Я нарядился статуей Свободы: одел манию и большую корону. Когда выключили свет и люди запели гимн, моя корона засветилась. Все офигели. А моя подружка Моника так перебрала кислоты, что начала орать: «Они убивают его током! Они убивают его током!» Ее пришлось утащить с танцпола, потому что она могла погубить и мой номер, и мою шляпу».

«Галерея» кружила людям головы до 1978 года. После ее закрытия Сиано перешел в клуб *Buttermilk Bottom* (кроме того, он три месяца крутил винил в *Studio 54*), где играл до тех пор, пока его не вывели из строя серьезные проблемы с наркотиками. Недавно он одолел своих демонов, вернулся в Нью-Йорк, издал ставшую популярной книгу *No Time To Wait* об альтернативных методах терапии СПИДа и открыл собственный клуб *Inspira*.

Он по сей день верит в способность музыки объединять и исцелять.

«Есть сила, которая нас соединяет, — убежден Сиано. — Если я прикасаюсь к этой силе, которая, как мне кажется, и есть любовь, если я вступаю с ней в

контакт и, играя, становлюсь ее проводником, то мы все заряжаемся и наслаждаемся ею».

Дискотечный бум

К середине семидесятых годов в Нью-Йорке насчитывалось примерно 150–200 клубов. Некоторые из них были созданы по образу и подобию «Чердака» (переехавшего в более крупное помещение на Принс-стрит, 99): *Gallery, Soho Place, Reade Street, Tenth Floor* и *Flamingo*. Многие другие продолжали традицию шикарных заведений, определявших ночную жизнь городского центра со времен прославившихся в шестидесятые годы клубов *Le Directoire* и *Arthur*. Иные же открывались на окраинах мегаполиса и представляли собой клоны наиболее модных манхэттенских местечек.

Расцвет ночной жизни был столь бурным, что его масштаб трудно отразить в числах. Как заявил в интервью *New York Sunday News* Боб Кейси: «Сложно сказать, сколько в Нью-Йорке дискотек, потому что чуть ли ни каждая пиццерия устанавливает по паре вертушек и называет себя дискотекой. Я слышал, что в пяти районах^[100] таких сейчас 175 штук, но настоящих дискотек, по моему мнению, не больше двадцати».

Диско, как некогда твист, возникло на фоне глубокого экономического спада и тяжелых бедствий войны, на этот раз вьетнамской. «Люди всегда танцевали, когда им хотелось забыть об экономических проблемах, — объяснял Кейси журналистам все той же газеты. — Дискотеки сейчас служат тем же целям, которым во время депрессии служили большие танцзалы с хрустальными люстрами. Все выходят из дому, чтобы потратить там свое пособие по безработице, чтобы оторваться». Это было то

«несчастье»^[101], о котором мощно пели *Harold Melvin And The Bluenotes*.

Спад или не спад, но Дэвид Манкузо и Фрэнсис Грассо создали живую диджейскую культуру. «Типичный диджей нью-йоркской дискотеки — молодой гей итальянского происхождения», — писал Винс Алетти, намекая на многочисленность симпатичных парней с именами, оканчивающимися на «-о», которые взяли в свои руки ночную жизнь города.

Тогда как некоторые презирали новые клубы и самонадеянных диджеев, Манкузо их приветствовал. «Меня не беспокоило то, что открывались всё новые места. Я был этому рад». Оставаясь миссионером, он радовался тому, что музыкой наслаждаются всё новые люди. «В Нью-Йорке восемь миллионов жителей. Многие хотят веселиться, и чем больше народу развлекается, тем лучше. Почему бы и нет? Это как движение за гражданские права: чем больше демонстрантов марширует по улицам, тем лучше».

С клуба *Loft* начался самый творческий период в истории ночных развлечений. Первые дискотеки дали ощутимый импульс росту качества воспроизведения звука, диджейского оборудования и, разумеется, развитию музыки и тех стилей, в которых работает диджей. Эти волны докатились до Бруклина, Бронкса и Гарлема, где мобильные диско-диджеи, такие как Рон Пламбер (*Ron Plumber*), Грэндмастер Флауэрс (*Grandmaster Flowers*), Мабойя (*Maboya*) и Пит DJ Джонс (*Pete Jones*) по-своему закрутили музыку и подарили миру хип-хоп.

По мере распространения диско в Нью-Йорке и за его пределами диджейское искусство постепенно, но непрерывно, совершенствовалось. Этому особенно поспособствовали несколько видных диск-жокеев,

каждый из которых внес свой вклад в наполняющуюся сокровищницу мудрости.

Ларри Леван и Фрэнки Наклс в Continental Baths

Хотя Ларри Левана и Фрэнки Наклса (*Frankie Knuckles*) лучше помнят за их постдискотечные эксперименты, они оба занялись своим ремеслом в андеграундные дни диско. Эти двое еще подростками стали лучшими друзьями, неразлучными до такой степени, что окружающие путали их имена. Вскоре эта парочка, танцевавшая по всему городу, снискала на Манхэттене славу замечательного катализатора вечеринок. Их приключения начались с крошечного гей-бара под названием *Planetarium*, но не прошло много времени, как они стали регулярными посетителями «Чердака», где Левана очаровало музыкальное мастерство Дэвида Манкузо. Когда Ники Сиано открыл «Галерею», он нанял двух клубных крольчат для монтажа декораций, организации буфета и угощения кислотными «марочками» прибывающих гостей.

«В нашу работу входило «добавление специй» в пунш, — объяснял Наклс в интервью *Muzik*. — Нам выдавали таблетки кислоты и мы «перчили» пунш. Нас вечно окружали люди, которые спрашивали: «Когда будет готов пунш? Когда, наконец, вынесут пунш?»»

К 1971 году они уже были диджеями: Наклс устроился на шесть месяцев в *Better Days*, а Левана по знакомству взяли в *Continental Baths*, где он работал осветителем (непременная должность в первых дискотеках) вместе с диджеем Джозефом Бонфилио (*Joseph Bonfilio*), а дважды в неделю играл «на разогреве». Поначалу Наклс отказывался навещать своего друга в развратных «Банях», несмотря даже на

то, что Леван жил там в отдельном номере. Когда, впрочем, он все же пришел, то остался на целых три недели.

Continental Baths был не обычным клубом, а роскошной сауной для гомосексуалистов, располагавшейся под отелем *Ansonia* на углу 73-й улицы и Бродвея и включавшей парилки, бассейн, гостиничные номера, ресторан и дискотеку. Его владелец Стив Остроу (*Steve Ostrow*) многое сделал для либерализации городских законов о секс-клубах. В интервью газете *New York Sunday News* он сказал: «Мы то и дело схватывались с властями, полицией, департаментом защиты прав потребителей, и в итоге добились своего. Мы столько сделали для либерализации города, что едва не навредили собственному бизнесу, ведь некогда мы были единственными в своем роде».

«Бани» впервые прославились как место, где Бетт Мидлер (*Bette Midler*) выступала вместе с молодым Барри Маниловым [*Barry Manilow*], который аккомпанировал ей на фортепьяно. Позже там устроился райский уголок для свингеров под названием *Plato's Retreat*, где играли Бачо Мангуэль (*Bacho Manguel*) и одна из немногих женщин-диджеев эпохи диско Шэрон Уайт (*Sharon White*). Несколько лет в промежутке оно функционировало в качестве успешной дискотеки, в которую по выходным пускали потанцевать натуралов, чтобы сорвать дополнительные доходы от гомосексуального декаданса. Его помог оборудовать Боб Кейси, установивший там шестнадцать акустических систем марки *Bose* общей мощностью 3500 ватт. Он считает, что «это очень много для такого маленького помещения».

«Там все было по высшему разряду, — вспоминает Ники Сиано. — Все воображали что-то типа: «Ах, мы такие стильные в своих полотенцах, флиртуем и

трогаем члены друг у друга». Это напоминало какую-то оргию. Вроде древнеримской. А потом прямо в полотенцах люди выходили на танцпол».

В 1973 году Леван стал основным диджеем клуба, а Фрэнки играл на разогреве в более спокойные ночи. Леван ушел в 1974 году и открыл собственный клуб со своим партнером — звукоинженером Ричардом Лонгом (*Richard Long*). Это заведение послужило прототипом легендарного *Paradise Garage*. Хотя звездой Левана сделал именно *Garage*, тот никогда не забывал о своих корнях, уходящих в бурные годы молодости стиля диско.

После ухода Левана Наклс стал резидентом *Continental Baths* и играл там до самого закрытия «Бань», после чего переехал в Чикаго, где, как мы увидим позже, встал у истоков хауса. Тем не менее, и он всегда помнил о *Continental Baths*, поскольку, как он признался Шерил Гарретт (*Sheryl Garratt*), «играя там каждую ночь, снова и снова слушая музыку, я проходил свои университеты».

Уолтер Гиббонс в Galaxy 21

Грандиозное заведение *Galaxy 21*, расположившееся на 23-й улице неподалеку от отеля *Chelsea*, функционировало примерно с 1972 по 1976 годы. Танцпол в нем тянулся от одного конца помещения (а оно представляло собой два соединенных друг с другом особняка) до другого, а в тесной рубке стоял диджей Уолтер Гиббонс (*Walter Gibbons*). Клуб выглядел таким гламурным туннелем. Наверху находились ресторан, чилл-ауты, кинозал, в котором демонстрировались фильмы для взрослых, а на самом верхнем этаже — кабаре. В «Галактике» устраивались сатурналии чувств, которыми руководил Гиббонс.

«Уолтер играл в негритянском клубе, хотя сам был белым, как снег, — вспоминает Том Мултон (*Tom Moulton*), пионер ремикширования. — Но в том, что касалось музыки чернокожих, он всем давал сто очков вперед. В отношении черного-черного звука он был сам мистер Соул. Да, он знал эти вещи». Стиль Гиббонса был примечателен использованием необыкновенных ритмических рисунков — первобытных барабанных симфоний, которые игрались с религиозным пылом. Предвосхищая прием вырезки и склейки, в котором диджеи хип-хопа позже достигли поразительного мастерства, Гиббонс брал две копии одной композиции, например, 'Erucu' из спродюсированного Джермани Джексонем (*Jermaine Jackson*) саундтрека к фильму «Красное дерево» (*Mahogany*) или 'Two Pigs And A Hog' из саундтрека к «Школе Кули» (*Cooley High*), и настолько ловко играл барабанами брейками, что создавалась полная иллюзия, будто именно так музыка и была записана в оригинале. Немногие знали, что на деле звучат две пластинки, смикшированные на проигрывателях. Диджеи-современники называли его стиль «музыкой джунглей».

«Я считал себя лучшим диджеем в мире, пока не услышал Уолтера Гиббонса, — признался Желлибин Бенитес (*Jellybean Benitez*), молодой диджеем из Бронкса, которому суждено было стать звездой, Стивену Харви. — Все, что он делал тогда, люди делают и сейчас. Он фазировал пластинки, то есть крутил их одновременно, чтобы добиться флэнж-эффекта^[102], а также играл с небольшим повтором. Он вырезал чертовски проворно, примерно как брейкеры танцуют. Он делал вставки настолько быстро, что невозможно было услышать, как замедляется или ускоряется проигрыватель. Еще он включал записанные на пленку

короткие фонограммы, от которых народ просто приходил в неистовство».

Кроме Гиббонса клуб нанял ударника по имени Франсуа Кеворкян. Он ставил на танцполе свою установку и играл в такт пульсу тяжелых черных ритмов. Франсуа приехал в Нью-Йорк из родной Франции в надежде поучиться у Тони Вильямса (*Tony Williams*) — барабанщика Майлса Дэвиса — и сколотить группу. Выступление в «Галактике», благодаря которому он оказался в самом сердце ранней диско сцены, положило начало его удивительной карьере в сфере танцевальной музыки. «Клуб выглядел очень андеграундным для того времени, — вспоминает Франсуа. — Таким очень черным, очень латиноамериканским, а также весьма гомосексуальным. С этими мирами я не был близко знаком. Но в целом это была дружественная и милая тусовка».

Гиббонс, которого поначалу раздражало то, что в клубе под его пластинки играет ударник, неоднократно подвергал Франсуа суровой проверке, забрасывая его разнообразными сложными ритмами. Однако Кеворкян знал все барабанные сбивки и с честью проходил испытания, так что Гиббонсу редко удавалось заставить его споткнуться. «Уолтер обладал поразительным чутьем на барабанные брейки, — считает Франсуа. — Он добавлял драматизма с помощью коротких музыкальных фрагментов, как хип-хоп-диджей, но вырезал с феноменальной скоростью, причем настолько гладко, без швов, что вам бы и в голову не могло прийти, что он микширует. Вы бы решили, что те версии, которые он выдавал, изначально записаны на пластинки, но в действительности он соединял маленькие десятисекундные кусочки». Как и большинство людей, слушавших Гиббонса, Франсуа мог только восхищаться его мастерством. «Поражало все: его выбор, приемы микширования, темп, чувство

драматизма и напряжения. И он единственный использовал все эти масштабные брейки. Он очень любил барабаны».

У Гиббонса появилось так много почитателей, что его возросшее влияние со временем позволило ему влиять на руководство клуба, чем даже в наши дни диджеи могут похвастаться нечасто. Алекс Роснер вспоминает о том, что произошло, когда владелец «Галактики» Джордж Фримен (*George Freeman*) пригласил его установить независимый регулятор общей громкости звуковой системы.

«Я пытался отговорить хозяина от этой затеи, сказал, что ему следует посоветоваться с Уолтером насчет уровня звукового давления. Джордж ответил: «Нет, я здесь босс, это мой клуб, и я плачу тебе за то, что ты копаешься в саундсистеме. Поэтому делай, как я сказал». Я так и сделал. В его кабинете появился потайной регулятор громкости». Последствия не заставили себя ждать. «Когда Уолтер узнал об этом, то сразу же уволился». А поскольку, как со смехом добавляет Роснер, «вместе с ним ушли все остальные, Джордж оказался не у дел. Он вынужден был вернуть Уолтера и избавиться от злополучного регулятора».

Гиббонс наслаждался своей независимостью до самого конца, хотя из-за нее в итоге потерял часть публики. В конце семидесятых годов он некоторое время жил и диджействовал в Сиэтле (в еще одном клубе Джорджа Фримена — *Sanctuary*), а в Нью-Йорк вернулся возрожденным христианином. По мере того как его религиозные убеждения сказывались на музыке, его танцпол пустел.

«Когда Уолтер обратился в религию, он перестал играть массу музыки и сосредоточился только на песнях «с идеей». В этом нет ничего дурного, но круг его слушателей оказался сильно ограничен. К сожалению, люди пропускали идеи мимо ушей, хотя, по-правде

говоря, ушей на его вечеринках осталось не так уж много. В то же время нельзя сказать ничего плохого о пути, который Уолтер выбрал. Просто большинству он был чужд».

Гиббонс, ушедший из жизни в сентябре 1994 года, поведал в общих чертах о своих чувствах в интервью Стивену Харви: «Важно помнить, что всякий раз, когда ты меняешь пластинку, ее название или еще что-то откладывается в умах людей. Что касается меня, я должен дать диджействовать Богу. Сам я всего лишь его инструмент».

Ти Скотт в *Better Days*

Клуб *Better Days*^[103], открывшийся в 1972 году в доме 316W на 49-й улице, славился изысканным ритм-энд-блюзом. Днем это был просто бар, зато ночью он словно по волшебству превращался в затемненный ночной клуб. Первого диджея-резидента — лесбиянку по имени Берт — вскоре после открытия сменил Ти Скотт (*Tee Scott*).

Дэнни Теналья (*Danny Tenaglia*), которому предстояло вырасти одним из самых звездных диджеев девяностых годов, был тогда юным любознательным клаббером. Он вспоминает *Better Days* как первое место, где он встретил изысканно модных людей и был потрясен передовыми приемами микширования Скотта, в том числе длительными наложениями или «переходами», то есть одновременным проигрыванием двух пластинок в течение большого промежутка времени. «Ти Скотт явно отличался от прочих диджеев, — уверен Теналья. — Он пробовал разные новшества, такие как длинные переходы. В те годы делать это было намного труднее, чем сейчас. Многие даже не представляют себе, насколько сложно было

микшировать пластинки с живыми ударными. А он растягивал наложения гораздо сильнее других диджеев. Если в очередной раз вы слышали тот же самый микс, это означало, что он наверняка над ним работал и что сам микс достоин повторения».

В клубе *Better Days* также начинал диджействовать Франсуа Кеворкян, отложивший в сторону барабанные палочки.

«Публика там собиралась очень оживленная и состоявшая почти целиком из чернокожих и геев, — рассказывает он. — Иногда мне кажется, что *Better Days* отличался от других заведений в лучшую сторону, потому что был более закрытым, маленьким и уютным, но когда народ танцевал, он поражал мощнейшей концентрацией энергии».

«Ти старался играть настоящий соуловый грув, который приводил танцпол в неистовство, — добавляет Франсуа. — Причем ставил он очень красивую музыку и выжимал из песни все до последней капли, чтобы сделать ее хитом. Это могла быть не самая сильная пластинка, но он так с ней работал, так ее резал и заводил ей толпу, что она становилась хитом».

Ти Скотт (умер он в начале 1994 года) считал самым главным в своем деле аудиторию.

«Если заходишь в переполненный клуб, волосы могут встать дыбом от статического электричества, — говорил он корреспонденту журнала *Billboard* Брайену Чину (*Brian Chin*). — Тела влетают, воздух гудит от напряжения. Посетители, особенно постоянные, переживают очень специфический опыт. Музыка, люди и все прочее образуют единое целое».

Позже *Better Days* стал считаться более уютным конкурентом клуба *Paradise Garage*. Брюс Форест (*Bruce Forest*), пришедший на смену Ти Скотту, был важной фигурой в процессе перехода Нью-Йорка от диско к

хаусу. Но ему пришлось сильно потрудиться, чтобы завоевать уважение.

«Эти люди обожали Ти Скотта, боготворили его, — объяснял Форест в 1989 году. — Это был истинно негритянский гей-клуб, и там меньше всего хотели получить взамен своего кумира белого гетеросексуала. Я изо всех сил старался им угодить, играл с трех вертушек и вырезал до потери сознания». Однако само его присутствие приводило толпу в негодование. «Требовался телохранитель. Мне угрожали расправой, в меня кидали бутылки, пока я работал. На большой пятничной вечеринке полторы тысячи человек встали на танцполе полукругом, скрестив руки на груди». В конце концов, ведение основной части вечеринок взял на себя почитаемый чернокожий диджей Тимми Реджисфорд (*Timmy Regisford*), но однажды вечером он заболел, и Форест поклялся добиться расположения клубберов. Закрыв рубку брезентом, чтобы никто не мог его видеть, он выложился на сто процентов. Гости танцевали, забыв обо всем.

В четыре часа утра брезент сняли. «Надо было видеть, как отвисли полторы тысячи челюстей и все принялись аплодировать».

Дэвид Родригес в Ginza

Среди самых экспрессивных диск-жокеев этого периода следует назвать Дэвида Родригеса (*David Rodriguez*).

«Он повлиял на меня больше всех, — говорит Ники Сиано. — Он был замечательным другом и помог мне начать карьеру».

По воспоминаниям Сиано, Родригес находил так много хороших новых записей, что редко успевал в них разобраться. «Из пяти пластинок, которые он откапывал

каждую неделю, две оказывались действительно классными. Мы с Майклом Капелло переглядывались и выбирали те самые две классные вещи, а потом крутили их снова и снова, чтобы зажечь толпу. А Дэвид ставил все пять, так что не производил на публику очень сильного впечатления. Но поверьте, он рисковал гораздо больше других, поскольку играл новую музыку. Он был настоящим новатором».

Родригес начал карьеру в клубе *Ginza*, а затем перешел в *Limelight* на углу шестой авеню и десятой улицы, собрав там аудиторию, в которой доминировали геи пуэрториканского происхождения.

Впоследствии он работал еще в нескольких заведениях, где его агрессивный стиль порой вызывал фатальную перегрузку звуковой аппаратуры. Ники Сиано помнит, как он в ходе первого (и последнего) выступления в *Le Jardin* спалил там все колонки; профессиональный журнал для диджеев *Melting Spot* сообщал, что он совершил такой же подвиг в клубе *Continental Baths*.

Его пристрастие к наркотикам впечатляло не меньше диджейских талантов. Любимым лакомством клубберов в то время был хлористый этил — обезболивающее, используемое для анестезии тканей перед уколом. Если ртом вдыхать воздух через смоченный им носовой платок, то возникает эффект, похожий на воздействие амилнитрата. Ники Сиано рассказывает, как однажды в «Галерее» одурманенный Родригес погубил его сет: «Стоит он, значит, с тряпкой во рту, держит перед собой бутылку, и все льет и льет на тряпку и вдыхает. И вдруг — БУМ! — падает прямо на вертушки. Все шестьсот человек уставились на меня, а я вытаращился на него и ору: «Ах ты ебанный жирный говнюк!» Хватаю его за волосы, кидаю на пол и начинаю пинать. Я кричал что-то вроде: «Ты это нарочно сделал,

жирный гад!» Он рассек голову о металлическую обрешетку, и ему наложили три шва».

Том Мултон отзывается о Родригесе как о самом агрессивном диджее, какого он знал: «Дэвид играл все что хотел и когда хотел».

«В то время всем нравилась песня Эдди Кендрикса (*Eddie Kendricks*) '*A Date With The Rain*'^[104], — вспоминает Мултон. — Все ныли: «Поставь *Дождь*, ну поставь *Дождь*.» А он играл быструю балладу '*Make Yours A Happy Home*' группы *Gladys Knight & The Pips*. Никто не танцует. Дэвид и говорит: «Тогда будете слушать ее всю ночь». Хозяева стучат в стекло рубки. Он ставит песню снова и снова. В конце концов, он берет микрофон и заявляет: «Я не шучу. Если не начнете танцевать, то ничего другого не услышите, так что можете уматывать». Люди встают и принимаются танцевать, а он им: «Так, еще раз и побольше энтузиазма». Затем он пятнадцать минут отдает каким-то невыносимым звуковым эффектам, сквозь шум которых внезапно начинают пробиваться слова: *The rain, the rain*. Это голос Эдди Кендрикса. Все начинают орать и визжать от восторга. Это было невероятно».

К сожалению, Дэвид Родригес оказался в числе первых жертв СПИДа. Его трагическая смерть шокировала и взволновала многих на диско-сцене. Сиано вспоминает, что он очень мужественно встретил эту тогда еще неизвестную болезнь.

«Я рассматриваю сцену в целом как духовное братство, — заявил Родригес в своем интервью середины 1970-х годов, затрагивая тему, ставшую близкой многим диджеям. — В клубе собираются сотни человек, которых связывает музыка. Нет никакой неприязни между геями и натуралами, их общий знаменатель — музыка. Я могу в буквальном смысле слова торчать от одной только музыки. Иногда я

сплетаю песни вместе, чтобы поведать историю любви. Знаете, какое чувство испытываешь, когда весь зал вздыхает, услышав ту или иную вещь? Для меня это как шквал аплодисментов».

Зарождение современного диджейства

Во многих отношениях четверть столетия назад клубный диджей был не менее искусным, чем его нынешний коллега. Он далеко отошел от своей первоначальной роли музыкального официанта, подававшего все, чего желали гости, и занял высокое положение, сравнимое со звездным статусом хорошо раскрученных современных диск-жокеев. Некоторые из них (во всяком случае, в своих клубах и для своих поклонников) почитались как боги.

По мере того как диджей исследовал творческие возможности микширования, программирования и настройки звучания (а его слушатели — творческие возможности всяческих незаконных химических веществ), он все больше узнавал о манипулировании. Главным в его искусстве стало понимание аудитории и динамики танцпола, а также записей, которые он ставил. Многие диджеи, конечно, были танцорами; другие (например, Франсуа Кеворкян и Фрэнсис Грассо) еще и музыкантами. Все они хорошо понимали (по опыту или интуитивно), что вызывает в людях желание танцевать и что заставляет их делать это энергично, долго, самозабвенно. Без сомнения, диско возвестило о явлении новой фигуры — диджея в роли верховного жреца.

На это и раньше намекали названия клубов (вроде *Salvation*^[105]) или богохульные образы таких мест, как *Sanctuary*. Отдельных диск-жокеев (Грассо, в частности), которым и прежде удавалось довести толпу

до состояния религиозного исступления, сравнивали с колдунами, священниками или другими религиозными деятелями. Граница, которой западный мир отделял танец от религии, оказалась в период расцвета диско размыта и подвергнута сомнению.

К середине 1970-х годов клубы, особенно гомосексуальные, поистине стали местами отправления культов. Именно туда многие каждую неделю приходили приобщаться святым тайн. «Во многом это так и есть, — соглашается Алекс Роснер (который некогда конструировал наиболее высококачественные саундсистемы эпохи диско, а ныне проектирует на заказ усилительную аппаратуру для церквей и синагог). — Об этом часто говорил Джордж Фримен из *Galaxy 21*. Он утверждал, что его заведение — место духовного опыта».

Стив Д'Аквисто в интервью газете *New York Post* в 1975 году заявил, что «Музыка диско — это мантра, молитва. Никто теперь не ходит в церковь, но если вы слушаете такие песни, как *'Fight The Power'*, *'Ease On Down The Road'* и *'Bad Luck'*, то получаете указания религиозного и политического толка».

Такое мнение разделяет Альберт Голдман, который в своей очень проницательной книге *'Disco!'* написал: «Диско-сцена — классический пример «мирской религии», предлагающей достижение духовной экзальтации священного мира через острые наслаждения».

7. Диска (2)

Она вкалывает за деньги

Первый фильм о диско — «Лихорадка субботним вечером» — установил новую планку финансового успеха, а альбом с саундтреком из него вдвое улучшил рекорд продаж, принадлежавший 'Sergent Pepper' группы The Beatles. Диско — это индустрия с годовым оборотом четыре миллиарда долларов, с собственными франшизами, изданиями, чартами сорока первых песен, трехдневными торговыми конференциями, каталогами специального оборудования и остро конкурирующими агентами по маркетингу, которые стремятся превратить каждый подвал и игровую комнату в Америке в мини-дискотеку. Новый бит для ног недвусмысленно предвещает наступление новой волны массовой культуры.

Альберт Голдман. Диска!

Они сузили его до одного бита, чтобы попытаться монополизировать рынок с помощью определенной музыки. Хотите знать, что происходит, когда проделываешь такое с ритмом? Попробуйте поговорить о чем-нибудь, что действует вам на нервы! Попробуйте

*заниматься любовью, ограничиваясь
одним-единственным движением.*

Джордж Клинтон

Диско, пропитавшее последнее поколение музыкантов Вест-Энда, диско, заставляющее пьяных студентов надевать парики и туфли на платформах, диско, зазывающее всех на танцпол после миллиона свадеб, имеет мало общего с его корнями, как и вообще с той деятельностью, которая составляет диско. Скорее, оно является наследием короткого периода (с 1976 по 1979 годы), когда некоторая часть этой музыки была скрещена с другими жанрами ради получения сверхприбылей.

Благодаря притягательности, универсальности и *эффектности* звучания диско пронеслось по миру, словно новомодный фаст-фуд. Оно наслаждалось непродолжительным, но едва ли не абсолютным господством в глобальной музыкальной индустрии, заработало миллиарды и бесповоротно интегрировало клуббинг в мейнстрим. В ходе этого процесса оно также сильно повлияло на музыкальный бизнес и профессию диджея.

Диско надевает галстук

Крупнобюджетная музыкальная отрасль, какой мы ее знаем, возникла вместе с роком. *The Beatles, The Rolling Stones* и им подобные подарили магнатам грамзаписи богатство нового масштаба, и их бизнес начали сравнивать с голливудским. Но к середине 1970-х годов рок, надо полагать, умер, а прибыли резко сократились. Диско, казалось, пришло на помощь. Оно было совершенно чуждо воротилам музыкального бизнеса, которые только-только успели привыкнуть к

компании волосатых гитаристов и отнюдь не горели желанием на полутемных чердаках рвать на себе рубашки в окружении чернокожих геев. Однако они все же понимали, что из диско можно сделать жирную дойную корову.

Объяснялось это просто: подсознательно диско нравилось практически всем. До сих пор ему нет равных в способности привлекать на танцпол представителей самых разных слоев общества — молодых и старых, гибких и неповоротливых. Лучше такой возможности могла быть только курица, несущая золотые яйца. Для того чтобы оценить рыночный потенциал диско, не требовалось что-либо знать о его идее любви, духе общности или особом социальном значении. Достаточно было видеть, с какой охотой под него топают ногами.

Беря пример с независимых игроков, крупные звукозаписывающие компании бросились организовывать отделения или сублейблы для диско, которые немедленно начали приносить доход. Бывшие рок-артисты на скорую руку сочиняли одну-две диско-темы и наслаждались свежим успехом. Рейтинги радиостанций, отказавшихся от рока в пользу диско, росли как на дрожжах. Владельцы клубов, баров и ресторанов обнаруживали, что диджей и танцпол существенно увеличивают выручку. Диско стало доходным делом, проникло всюду и надело галстук.

Хотя лишь немногие старались понять истоки или культуру этого андеграундного движения, всем нравилась его связь с декадансом, кокаином и сексом. Тучи продавцов уяснили это достаточно хорошо, чтобы вырвать его сердце и выпить всю его кровь до последней капли. К концу 1977 года, когда Голливуд откусил свой кусок пирога, сняв фильм «Лихорадка субботним вечером», уже создалось впечатление, будто весь мир помешался на диско.

В последние дни существования жанра появилось удивительное множество паршивых пластинок — производственной халтуры от артистов, не знавших об этой музыке ничего (кроме того, что она способна укрепить их карьеру). Припозднившиеся лейблмейджоры с алчностью и цинизмом в спешке загребали дискодоллары. Учитывая бремя, которое отрасль взвалила на этот стиль, крах его был неизбежен.

К 1979 году стало просто *слишком много диско*, и люди его возненавидели. Многие из тех, кто полагались на него, оказались на мели из-за быстрого и продолжительного отлива. Вдруг все вспомнили, что это музыка голубых, что она — «отстой». Здесь кроется одна из причин того, почему современный танцевальный поп с таким большим трудом пробивается в Америку — на нем до сих пор висит клеймо диско. Предпочитающее рок «натуральное» большинство видит в нем слишком много гомосексуальных ассоциаций, а американский музыкальный бизнес отпугивают дурные воспоминания о переинвестировании диско.

Но, конечно, именно последовавший за диско отлив заставил диджея в одиночестве развивать танцевальную музыку дальше. А пока диско переживало пик популярности, оно рождало бесценные для будущих диджеев структуры. Его коммерческая эра подарила нам двенадцатидюймовый сингл, ремикс, клубный промоушен пластинок, а также совершенно новый подход к созданию записей. И хотя можно говорить о стремлении отрасли ограничить усиливавшееся влияние диск-жокея, он в этот же период был признан экспертом по части того, что заставляет людей танцевать, и получил ключи от студии звукозаписи.

Файр-Айленд

«Мы не прекращали танцевать. С постоянством папы римского мы каждое лето уезжали из города на Файр-Айленд, где танцевали до самой осени, а потом, когда гуси улетали на юг, а в дюнах умирали бабочки, мы находили новое место на Манхэттене и там танцевали всю зиму». Так описывает это рассказчик любовной гомосексуальной истории Эндрю Холлеран (*Andrew Holleran*) в книге '*Dancer From The Dance*'.

Если отправиться на поезде с нью-йоркской Пенн-стэйшн в Сэйвилл на Лонг-Айленде, а потом сесть на пассажирский паром и пересечь узкую полосу воды, то окажешься на Файр-Айленде — тридцатидвухмильной косе. Большая ее часть недоступна для автомобилей, а вместо улиц на карте этой местности обозначены тропы. Дикость здешней природы резко и приятно контрастирует с шумом и суетой Нью-Йорка, до которого отсюда примерно 60 миль.

Здесь, в окружении трогательных обветшавших гостиниц и обитых вагонкой пляжных домиков возникло первое в мире крупное гей-сообщество. В 1940-х годах на Оушен-бич, а затем на Черри-Гроув и в Пайнсе геи создали секретные поселения, тесно связанные с яркими огнями Манхэттена, но все же достаточно удаленные от них. На географически изолированном Файр-Айленде обеспеченные гомосексуальные ньюйоркцы покупали или арендовали летние домики, сбегая в мир, где светило солнце и все радовались жизни. А в таких его районах, как Мит-Рэк (неофициальное название территории между Черри-Гроув и Пайнсом), счастливые геи пользовались возможностью не скрывать свою сексуальность. Здесь они бродили — нередко голышом — по отлогим песчаным дюнам в поисках наслаждений.

К середине шестидесятых годов на Файр-Айленде созрело гей-сообщество, состоявшее в основном из белых представителей среднего класса. Каждый летний уик-энд они стекались в Пайнс или Черри-Гроув, чтобы отдохнуть от стрессов успешной городской жизни, подцепить красивых мужчин и потрахаться с ними. Поскольку они были достаточно обеспечены, чтобы позволить себе летний домик, на Файр-Айленде сформировался довольно узкий социальный спектр. Из-за малочисленности чернокожих здешняя музыка отличалась от той, что играла в клубах «большой земли». Успехом пользовались более спокойные песни с глубоким смыслом. На заре семидесятых красивые и богатые собирались на частных вечеринках и в заведениях вроде *Sandpiper* (ныне *Pavillion*) и *Ice Palace* (а позже также в клубах *Botel* и *Monster*), чтобы танцевать ночи напролет, похваляясь своими идеально загорелыми телами под россыпями звезд, подрагивавших в небе над Атлантикой.

Многие связывают возникновение диско с Файр-Айлендом. «Я не слышал ни об одном другом месте в мире, где бы диско сформировалось раньше, — говорит Боб Кейси, — где было два проигрывателя, а диск-жокей переходил от одной пластинки к другой, создавая превосходный микс». Кейси, только что выполнивший свой долг во Вьетнаме, влюбился в Файр-Айленд и через некоторое время собрал саундсистему для его самого знаменитого ночного заведения — *Ice Palace*^[106].

Бобби Диджей в Ice Palace

Диджействовал в этом клубе Бобби Гуттадаро (*Bobby Guttadaro*), родившийся в Бруклине, которого для краткости называли Бобби Диджей. К 1971 году этот

бывший студент-фармацевт собрал внушительную коллекцию пластинок и с большим толком применил ее в клубе *Ice Palace*. Бруклинская уличная школа воспитала паренька дерзким и сообразительным. Его родной район (Бэй-Ридж) позже стал местом действия фильма «Лихорадка субботним вечером», и если бы Тони Манеро — герой Джона Траволты — был не танцором, а диджеем, он вполне мог быть списан с Бобби Гуттадаро. Бобби нравилась островная публика. «Они приезжали туда с одной целью — веселиться, — говорил он Альберту Голдману в интервью журналу *Penthouse*. — Они полностью отдавались диджею и кричали: «Сделай это с нами!»»

«Ледяной дворец» представлял собой похожее на пещеру невзрачное помещение с покосившимися балками и «блендер-баром», где были придуманы многие прославившиеся впоследствии коктейли. Большие группы мужчин общались, танцевали и радовались своему счастью. Большинство из них были хорошо обеспечены не только в материальном, но и в сексуальном плане, они могли позволить себе лучшие наркотики и прекрасную музыку.

«*Ice Palace* в Гроув — самая замечательная дискотека на моей памяти, — заявляет завсегда Файр-Айленда Филип Гефтер (*Philip Gifter*), — потому что там танцевало по две тысячи извивающихся, опьяненных, красивых тел. В шесть утра мы выходили к бассейну и танцевали под звездами, встречая рассвет. В тот момент мне казалось, что мы отрываемся сильнее, чем кто-либо за всю историю цивилизации. Дело в том, что сексуальное притяжение, возникавшее между мужчинами, сочеталось с наркотиками, которые они принимали, с энергией музыки и нежностью восходящего солнца. Накатывал такой трепет, возбуждение — ощущения, каких, я думаю, не испытывали прежде ни в одной культуре».

События на Файр-Айленде неизбежно влияли на Нью-Йорк, откуда на остров приезжала основная часть гостей. Когда лето подходило к концу, образовавшиеся там содружества целиком перемещались в определенные клубы города — *Tenth Floor*, *12 West*, *Le Jardin*, а позже еще и *Saint* и второй «Ледяной дворец» (на 57-й улице).

Светское диско в Le Jardin

Тринадцатого июня 1973 года на Манхэттене открылся клуб, к какой-то мере ставший отражением фэйр-айлендской сцены и показавший направление развития диско. В нем играла примерно такая же музыка, как и на черных чердаках Гринвич-Виллидж, но с точки зрения стиля и амбиций это был совсем иной мир, с атмосферой не полутемной пещеры, а дорогого ресторана. Теперь, когда пароход диско доказал свою прочность, настало время надраить палубы, чтобы светские люди с удовольствием могли вступить на его борт.

Le Jardin открылся в подвале захудалого отеля *Diplomat* в доме 110W на 43-й улице. Он во многом копировал *Tenth Floor* — частный гей-клуб с подобной же изысканной обстановкой, — а управлял им эксцентричный выходец из Южной Африки Джон Аддисон (*John Addison*). Этот бывший официант с каменным лицом, неестественным британским акцентом и манерами бонвивана мало походил на типичного хозяина клуба тех времен. Впрочем, *Le Jardin* и не был типичным клубом.

Его интерьер подражал популярным в шестидесятые годы ночным клубам парижского стиля. Там были комнатные пальмы, красивая мебель и персонал в элегантных униформах. Диджея-резидента

Бобби Гуттадаро специально переманили из «Ледяного дворца» (позже резидентом стал Стив Д'Аквисто). Публика состояла из клубнички и сливок^[107] гомосексуального общества Манхэттена: мускулистые парни в костюмах — авиационных очках и зажимах на сосках — танцевали бок о бок со знаменитыми кутюрье и богатыми парикмахерами, обходившимися одним именем. Попадались и красивые женщины, а также модные гетеросексуалы. На этой сцене, словно перенесенной с Файр-Айленда, веселился «высший свет» геев города.

В интервью с Джонни Карсоном известный ценитель клубов Труман Капоте, описывая заведение, отмечал его изысканную обстановку и очень подвижный танцпол: «Вдоль стен стоят такие диваны в стиле ар-деко, отовсюду свисают пальмовые листья, а на танцполе — жуткий вихрь, все вертится, как в маслбойке».

Фейс-споттинг^[108] и светская болтовня были отличительными особенностями всех ранних диско-клубов. Даже в *Gallery*, где танцевали до упаду, был постоянный кружок знаменитых геев, однако *Le Jardin*, претендовавший на особую утонченность, превратился в место, девизом которого могли бы служить фразы вроде «Ты только посмотри, кто здесь!» или «Дорогуша, познакомься...», а не призыв «Пойдем потанцуем».

Боб Кейси считает открытие *Le Jardin* моментом, когда диско покинуло андеграунд. «На премьеру пришла Дайана Росс. Об этом написали в газетах, «дискотеки» внезапно стали популярны и вышли на поверхность».

Рекламная сила диджея

Клуб *Le Jardin* не только помог диско вскарабкаться вверх по социальной лестнице, но и указал фирмам грамзаписи на коммерческий потенциал сцены. Отрасль осознала рекламную силу клубного диджея не в последнюю очередь благодаря всегда хорошо осведомленному Бобби Гуттадаро.

Песня Глории Гейнор (*Gloria Gaynor*) '*Never Can Say Goodbye*' 1973 года стала первой композицией в стиле диско, попавшей в чарт из-за ее использования в клубах. Вскоре то же самое случилось с '*Do It 'Till You're Satisfied*' группы *BT Express*. (Обе также послужили выдвигению на передний план нового феномена — ремикса, но об этом чуть позже.) Поскольку в том же году заметным успехом пользовался еще и номер Ману Дибанго '*Soul Makossa*', стало ясно, что клубный диджей способен оказывать впечатляющее воздействие на меломанов. Очередной клубный кроссовер-хит был настолько громким, что навсегда изменил подход индустрии звукозаписи к распространению музыки.

Когда агент компании *20th Century Records* Билли Смит (*Billy Smith*) передал Бобби Диджею пластинку с '*Love's Theme*' оркестра *Love Unlimited Orchestra* под руководством лос-анджелесского продюсера и певца Барри Уайта (*Barry White*), тот крутил ее, пока не сточились канавки. Другие диск-жокеи города полюбили песню не менее горячо, и в итоге она вышла на первые строчки поп-чартов. Своей популярностью она явно была обязана клубам, поскольку еще до ее появления на радио разошлись пятьдесят тысяч экземпляров долгоиграющего диска '*Love Unlimited*', на котором она вышла. Бобби Гуттадаро первым из клубных диджеев получил золотой диск, врученный ему в знак признательности лично Барри Уайтом в клубе *Le Jardin*.

«Билли Смит откопал *Love Unlimited Orchestra* и Барри Уайта, когда о них уже совсем забыли, —

рассказывает Ники Сиано. — Он буквально спустился в подвал и нашел альбом, считавшийся мертвым. Он раздал нам пластинки, на конвертах которых были изображены чернокожие люди, и мы подумали, что, возможно, нам удастся что-нибудь с этим сделать. В результате мы превратили ее в колоссальный хит. Билли Смит стал считаться лучшим агентом в своем бизнесе».

«Да благословит Бог Билли Смита», — гласил заголовок статьи в первом номере журнала Боба Кейси о диско и диджеях *Melting Pot*, вышедшем в августе 1974 года. В самой статье говорилось: «Билли не просто открыл диско-диджеям дверь в индустрию грамзаписи, он сорвал ее с петель».

Радиостанции еще не переключились на диско, а оно уже расходилось в огромных количествах. Моментально поменялось главное русло музыкальных продаж. В эпоху рока им служило радио, а в период расцвета диско — клубы.

Барри Уайт не остался единственным в своем роде. Песни *'Rock The Boat'* группы *Hues Corporation*, *'Kung Fu Fighting'* Карла Дугласа (*Carl Douglas*), *'Rock Your Baby'* Джорджа Мак-Крея (*George McCrae*) и *'Pick Up The Pieces'* от *Average White Band* долетели до чарта *Billboard* за счет клубной тяги. Даже малоизвестные грамзаписи, вроде вышедшей на мелком независимом лейбле *Wing And A Prayer* вещи *'Ease On Down The Road'* коллектива *Consumer Rapport* продавались в количестве ста тысяч экземпляров без единой радиотрансляции.

Сколь бы захватывающим ни был новый путь музыкального маркетинга, ступившие на него звукозаписывающие компании столкнулись с определенной дилеммой, поскольку их агенты редко являлись энтузиастами дискотечного веселья (и даже редко *знали*, что такое дискотека). В большинстве

своим это были степенные семейные люди средних лет, осевшие в пригороде.

«Боссы понимали, что им придется иметь дело с клубами и с диск-жокеями, — говорит Винс Алетти. — Мало-помалу они убеждались в том, что необходимо нанять специального человека, коим часто становился бывший диск-жокей или работник ночного клуба — почти всегда гей».

Алетти подметил перемены, произошедшие во многих фирмах грамзаписи с приходом этих людей. «За этим было интересно наблюдать, ведь хозяевам приходилось общаться с весьма яркими личностями, которых они еще не научились держать в узде». Эти рекламщики нового сорта стали важной связующей линией между диджеями и музыкальной отраслью. Они называли себя *Homo Promos* — «Человек рекламный».

Диджейские микс-пленки

Название *Le Jardin* фигурирует еще в одной небольшой главе истории подъема танцевальной музыки. Джон Аддисон, заметив возросший интерес к выступлениям диск-жокеев, начал записывать их на катушки и предлагал полные сеты всем желающим за 75 долларов, принимая заказы по телефону

В номере от 12 октября 1974 года журнал *Billboard* предупредил отрасль о незаконности данной практики, отмечая, что распространение таких записей позволяют избегать выплат правообладателям, лейблам и артистам. «Первоначально пленки записывались диск-жокеями на случаи, когда они лично не могут находиться у проигрывателей, — писалось в статье. — В них представлена концепция программирования, размещения треков и переходов между ними, которой придерживается диджей. Музыка на них звучит без

пауз. Программы длительностью от одного до трех часов стоят от 30 до 75 долларов и продаются в основном на катушках, но в последнее время все чаще на компакт-кассетах». Им находилось применение не только в домах любителей. В любом центральном баре, кафе или магазине модной одежды имелись громкоговорители, ревевшие звуками синкопированной музыки диско.

По мнению *Billboard*, некоторые диджеи зарабатывали на торговле пленками более тысячи долларов в год. В действительности львиную долю прибыли часто получали владельцы клубов, как это и было в *Le Jardin*. Стив Д'Аквисто, сменивший в этом заведении Бобби Диджея после его ухода в *Infinity*, прекрасно знал о происходящем: «Джон Аддисон торговал нашими пленками. Он записывал их каждую ночь и продавал. Мы с этого не имели ни цента».

Конечно, нельзя отрицать, что некоторые диджеи увеличивали таким образом свои доходы. Лишь единицам платили так щедро за основную работу, чтобы они от этого отказались, а многие диджеи промышляли еще более грязными делишками. «Мы подрабатывали продажей наркотиков, — признается один диджей. — Нам приходилось так поступать, потому что денег катастрофически не хватало».

Боб Кейси, основавший в 1974 году Национальную ассоциацию диск-жокеев дискотек (*NADD*), пытался легализовать практику продажи пленок с миксами и связался с *ASCAP*, чтобы уточнить возможный размер отчислений.

«Я сказал, что хочу издавать выступления диск-жокеев, а парень, с которым я общался, понятия не имел, о чем идет речь. Я объяснил, как в клубах диск-жокеи микшируют пластинки, и предложил перечислять им за это деньги...

Сколько, спрашиваю, нужно? А он ответил: «Вы не сможете перечислять деньги, потому что мы не допустим такой практики»».

Хотя организации по защите авторских прав не разрешили диджеям продавать пленки с миксами, они с легким сердцем позволили воспользоваться этой идеей фирмам грамзаписи. В том же месяце, когда в журнале *Billboard* вышла заметка о диджейских пленках, компания *Spring Records* выпустила первую долгоиграющую танцевальную нон-стоп пластинку '*Disco Par-r-r-ty*'. В частности, она включала сведенные треки Джеймса Брауна, Барри Уайта и *Mandrill*. Лейбл заявил, что его главная цель — создание «классического» альбома диско. На пластинке не упоминалось ни одного имени диджея.

В наши дни альбомы с диджейскими миксами занимают существенную часть музыкального рынка. Представители индустрии звукозаписи и защитники авторских прав слабо представляли себе, насколько выгодным окажется данный формат, и своими действиями с самого начала (в основном непреднамеренно) оттирали диджея в сторону. Лишь в последнее время, когда диск-жокеи превратились в хорошо продаваемых звезд, им позволили откусить кусок пирога.

Рождение ремикса

Ремикширование — важная часть современной танцевальной индустрии, представляющая одновременно рыночный инструмент и выход творческих способностей диджея. Своими корнями оно глубоко уходит в эру диско, когда диджеи учились переносить внедренное ими живое микширование

(растягивание вступлений и брейков) на пленки, а впоследствии — на винил.

Первые клубные диджеи приобретали зачастую феноменальные навыки микширования по необходимости. Песни были короткими, так что если диск-жокеям хотелось усилить эффективность их воздействия на танцпол, требовалось работать в поте лица. Трехминутная поп-песня создается в расчете на радио. В связи с этим автор должен сосредоточиться на донесении простой идеи, избегая повторений. Однако потребности танцующих не совпадают с желаниями слушателей. Телам необходимо нечто иное, нежели ушам. Танцор «хочет врубиться в грув^[109] и оставаться в нем, пока не иссякнет фантазия или силы», — писал Альберт Голдман в книге *'Disco!'*. — Временная шкала и движущая сила при любой физической деятельности сильно отличаются от того, что происходит при слушании». Клубные диджеи все чаще выискивали длинные треки, позволявшие им доводить толпу до определенной степени возбуждения.

По случайному совпадению, продюсеры поп-музыки, вдохновленные растянутыми джазовыми импровизациями и монументальными эпопеями прогрессив-рока, начали экспериментировать с продолжительными треками, нередко считавшимися признаком музыкальной серьезности. Среди таких продюсеров можно назвать Нормана Уитфилда из фирмы *Motown*: его поздние работы с группой *Temptations* явно навеяны «глюками» психоделического рока. Другой сотрудник хозяина лейбла Берри Горди — Фрэнк Уилсон — поднял эти идеи на следующую ступень. Вместе с бывшим вокалистом *Temptations* Эдди Кендриксом он спродюсировал *'Girl You Need A Change Of Mind'*, которая в начале 1973 года стала, вероятно, самой первой диско-записью.

В журнале *Rolling Stone* Винс Алетти поделился рецептом отличной танцевальной музыки: «В лучшей диско-музыке полно поворотов и брейков, которые позволяют неоднократно переключать настроение или темп и обычно открывают длинные инструментальные пассажи. Если брейк получается что надо, он становится главным и предвкушаемым пиком песни». *'Girl You Need A Change Of Mind'* полностью соответствовала этим требованиям. Ее семь с половиной минут блаженства включали удлинённый ритмический пассаж, соблазнительную партию клавишных и двойные удары малого барабана.

Результат прекрасно подошел для танцпола, хотя и не был преднамеренным. Сам Уилсон говорит, что своеобразная структура песни связана с его давним увлечением госпелами и желанием сделать звучание более «живым». В аннотации к недавно выпущенному сборнику вещей Кендрикса он объясняет: «Люди вечно спрашивают меня о брейкдауне^[110]. В прошлом я много времени проводил в церкви, а в церковных песнях часто есть такой брейкдаун. Здесь же идея возникла спонтанно».

Ритм тоже был необычным: «В то время мы думали вместо размера, которым прославилась команда Холланда — Дозьера — Холланда, начать с четырех четвертей. И все равно, я был потрясен, когда узнал о том, что происходит с пластинкой в нью-йоркских диско-клубах. Об этом мы и не помышляли. Мы рассчитывали на радио».

Диджей не только искал такие редко длильные треки (и вживую микшировал свои пластинки для достижения сходного эффекта), но и заранее конструировал такие композиции на пленке. Записи на катушках позволяли ему склеивать и редактировать

любимые треки, делая их более длинными и танцевальными.

Одним из первых такой практикой привлек к себе внимание, как это ни удивительно, вовсе не диджей. Том Мултон отличался грубоватыми чертами лица и вполне мог бы рекламировать бритвенные принадлежности «для настоящих мужчин». В пятидесятых годах он занимался продажей и рекламой пластинок в фирме грамзаписи *King* Сида Натана (*Syd Nathan*), в которой Джеймс Браун записывал наиболее актуальный материал. Хотя Мултон не крутил пластинки, он был привязан к танцполу не слабее любого диджея.

К клубам он стал равнодушен на Файр-Айленде. Его — большого любителя негритянской музыки — приятно поразил тот факт, что преимущественно белая публика танцевала под ритм-энд-блюз, но привело в ужас то, в какое прокрустово ложе укладывали его диск-жокеи. Мултон загорелся идеей записать пленку специально для танцев. «Я хотел сделать эту пленку потому, что, по моим наблюдениям, народу приходилось танцевать в основном под трехминутные сорокапятки. Только-только все заводились, как поверх начинала звучать новая песня. Мне казалось обидным, что треки такие короткие и люди не могут как следует под них оторваться». Мултон подмечал, под какие фрагменты песен публика покидает танцпол, и, как хороший диджей, строил номера так, чтобы закрыть танцующим пути к отступлению. «Таким образом, прежде чем они решались уйти, они уже танцевали под следующую запись. Это было очень трудно. Я работал над 45 минутами записи полных восемьдесят часов».

Строго говоря, такие пленки являются не ремиксами, а вариантами монтажа, новыми версиями, собираемыми путем вырезки и склейки больших кусков оригинальной песни в ином порядке, обычно с помощью

магнитофона, бритвы и клейкой ленты. Ремикс — более сложный процесс, в ходе которого новая версия создается из компонентов оригинальной многодорожечной записи песни. Если «перемонтаж» сродни сшиванию лоскутов, то ремикширование — это фактически выдергивание отдельных звуковых волокон песни — то есть разделение дорожек с басом, ударными, вокалом — и плетение из них новой музыкальной ткани.

Монтажные опыты вскоре привели Мултона к студийному ремикшированию. Первым его проектом был ремикс на песню группы *BT Express* (*BT* означает *Brooklyn Trucking*^[111]) *'Do It 'Till You're Satisfied'*. Она вышла почти вдвое длиннее оригинала (пять минут пятьдесят две секунды вместо трех минут девяти секунд), но многие радиостанции все же транслировали растянутую версию, ставшую первым кроссовер-хитом *BT Express*. Коллектив почти или совсем никак не поблагодарил Мултона за эту удачу. «Группа просто ненавидела ремикс, — говорит Том, — но он занял первое место, и они попали в программу *Soul Train*. Дон Корнелиус (*Don Cornelius*), бравший у них интервью, задал вопрос о продолжительности, на что они ответили: «Ну, решили ее и вот так записать». Я жутко разозлился!» С первого места в *R&B*-чарте запись попала на вторую строчку «горячей сотни».

Вдохновившись этим успехом, лейблы начали активнее продвигать пластинки через клубы и издавать все больше ремиксов для привлечения диджеев. Благодаря растущему послужному списку, Мултон вскоре монополизировал рынок. Его ремикс на песню Дона Даунинга (*Don Downing*) *'Dream World'* разошелся в количестве десяти тысяч копий без какой-либо поддержки со стороны радио.

В конце 1974 года *Billboard* написал о том, что ряд лейблов, заботившихся о продвижении своей продукции через клубы, начал специально для диджеев издавать виниловые диски с ремиксами. Так, в номере от 2 ноября говорилось: «Несколько фирм грамзаписи, стремящихся воспользоваться укрепляющейся репутацией клубов как «локомотивов» популярности, предлагают дискотекам специальные смикшированные версии имеющихся в продаже синглов. Руководители лейблов *Scepter*, *Chess/Janus* и *Roulette*, считающие, что клубы оказывают неоспоримое влияние на популярность пластинок, считают целесообразным вкладывать усилия и средства в привлечение любителей диско. Теперь не страшно, если радиостанции не ставят в эфир те или иные песни: клубы могут способствовать продажам самостоятельно».

Репутация Мултона росла. Благодаря работам с Доном Даунингом и *BT Express* он встретился с продюсерами Мекко Менардо (*Meco Menardo*) и Тони Бонджови (*Tony Bongiovi*), занятыми в проекте Глории Гейнор.

«У меня появилась идея сделать попури. Диджеи могли бы включить его и спокойно отправиться в туалет, — говорит Мултон. — Попури на восемнадцать минут, в котором одна песня плавно переходит в следующую. Идеально». Когда вышел альбом с '*Never Can Say Goodbye*', одна его сторона целиком состояла из сюиты, созданной из трех растянутых и сведенных вместе песен: '*Never Can Say Goodbye*', '*Honey Bee*' и '*Reach Out*', продолжительность каждой из которых изначально составляла две с половиной минуты.

'*Never Can Say Goodbye*' затем была выпущена как сингл и стала первой *узнаваемой* вещью в стиле диско, которая попала в чарт. Как и *BT Express*, Гейнор поначалу не слишком высоко оценила версию Тома. «Я

помню, как мы сидели в офисе, и Глория слушала песню, — рассказывает Мултон. — Никогда не забуду первой фразы, что вырвалась у нее: «Я тут слишком мало пою». Меня это очень обидело».

Эволюция ремикса вскоре открыла перед диджеем новый карьерный путь. Поскольку диск-жокеи лучше кого бы то ни было разбирались в том, что заставляет людей танцевать, представляется вполне логичным, что многие из них переместились из рубки в студию. Уолтер Гиббонс, Ричи Ривьера (*Richie Rivera*), Ларри Леван, Шеп Петтибоун (*Shep Pettibone*), Ти Скотт, Джим Бёрджес (*Jim Burgess*) и другие пошли по стопам Тома Мултона и начали перекраивать танцевальную музыку под себя.

Среди прочих диджеев в студию перешел Франсуа Кеворкян, которому суждено было стать одним из самых авторитетных (и потрясающих) создателей ремиксов. Начиная этот талантливый барабанщик с новых монтажных вариантов известных вещей, в частности 'Erucu' — инструментального номера из саундтрека к фильму «Красное дерево» — и 'Happy Song' группы *Rare Earth*, которые, по его собственному признанию, основывались в основном на живых миксах Уолтера Гиббонса. В июне 1978 года ему предложили поработать на лейбл *Prelude*. Первым его заданием стало изготовление ремикса на запись, приносящую фирме неплохой доход, а именно 'In The Bush' группы *Musique*. Несмотря на недостаточную опытность, Кеворкян, тонко чувствующий танцпол, создал суперхит.

«Это был мой первый опыт работы в студии, — вспоминает Франсуа. — Вещь просто взорвалась. Я хочу сказать, что это была настоящая бомба. Куда бы вы ни пошли тем летом, всюду звучала эта чертова пластинка. В общем, моя первая запись стала хитом». В результате его золотые руки не оставались без дела. «Я сидел в студии день и ночь, без конца. Выбирал все, что мне

хотелось. В итоге я стал делать для *Prelude* кучу записей — в среднем по две или три в неделю. Это напоминало конвейер».

Хотя многие музыканты считали кощунством вмешательство в их работу ремикшеров (не признавая их настоящими художниками), коммерческий успех ремиксов убедил в том, что данной практике есть место в музыке, большинство людей. Среди них можно назвать Нормана Харриса (*Norman Harris*), который выступил продюсером песни Лолетты Холлоуэй (*Loleatta Holloway*) 'Hit And Run'. Хотя он искренне полагал, что спродюсированная им альбомная версия «выверена в художественном отношении», ремикс Уолтера Гиббонса на нее был продан в количестве свыше ста тысяч копий. Харрису пришлось признать: «Эти числа доказывают, что Гиббонс лучше чувствует потребности современного рынка».

Появление двенадцатидюймового сингла

Миксы Тома Мултона пользовались успехом как на нью-йоркской клубной сцене, так и за ее пределами. Однако по мере их удлинения и усложнения, превращения из песен в сюиты, стало ясно, что семидюймовый виниловый диск не обеспечивает достаточно высокое качество и не дает им раскрыться во всей красе. Чем ближе друг к другу расположены канавки, тем ниже громкость и качество их звучания. Когда речь идет о канавках, размер имеет значение. Помимо всего прочего, диджею проще работать с более крупной пластинкой.

Тем не менее, двенадцатидюймовый сингл появился на свет совершенно случайно. Мултон попросил своего инженера Хосе Родригеса (*José Rodriguez*) отпечатать микс на виниле, но у того кончились обычные

семидюймовые металлические болванки, необходимые для нарезки мастер-диска. «Хосе сказал мне, что у него кончились семидюймовые болванки, и предложил двенадцатидюймовую. Я ответил: «Да ну, это будет нелепо.» А он говорит: «Знаешь, как мы поступим? Мы раздвинем канавки и увеличим громкость». Конечно, когда я услышал результат, то чуть не умер от восторга». На самый первый двенадцатидюймовый сингл попала песня '*So Much For Love*' группы *Moment Of Truth*. Мултон сделал несколько копий для своих самых близких друзей-диджеев. Лейбл *Roulette* впоследствии издал песню на семидюймовом диске, а более крупный вариант так и не появился в свободной продаже.

Некоторое время единственными двенадцатидюймовыми синглами оставались те немногие пробники, которые Мултон нарезал со своими ремиксами (песни по-прежнему выпускались в семидюймовом формате, причем обычно композиция делилась на две части, записывавшихся на разные стороны). Но постепенно фирмы грамзаписи осознали преимущества двенадцатидюймовок и начали выпускать в данном формате эксклюзивные рекламные издания для диджеев. Никто точно не знает, когда в музыкальном мире появились санкционированные лейблами двенадцатидюймовые диски, но, согласно наиболее распространенному мнению, это произошло весной 1975 года с песней команды *Calhoun* '*Dance Dance Dance*'.

Как это ни странно, несмотря на свои преимущества, двенадцатидюймовые синглы были встречены с изрядной долей скептицизма. Их воспринимали как маркетинговый трюк. «Прежде всего надо сказать, что массы они не очень впечатлили, так как на них записывали не самую лучшую музыку, — считает Дэнни Кривит. — Все твердили, что если, мол, вокруг так много хитов, то почему на них выходят *такие*

песни? Над двенадцатидюймовками чуть ли не смеялись».

Насмешки прекратились, когда маленький независимый лейбл *Salsoul* в июне 1976 года выпустил слишком хороший, чтобы оказаться банальной уловкой, двенадцатидюймовый сингл с песней '*Ten Percent*' группы *Double Exposure*. Микс на нее сделал Уолтер Гиббонс. Он деконструировал оригинальный трехминутный трек и построил из него десятиминутный эпос с разбросанными тут и там ритмическими узорами барабанов-конга и пронзительными оркестровыми пассажами.

Продюсер Артур Бейкер (*Arthur Baker*) вспоминает, как Гиббонс играл '*Ten Percent*' в клубе *Galaxy 21*: «У него была эта пластинка, которая из-за множества вставок казалась бесконечной. Я подумал: «Как ему это удастся? Неужели он настолько быстр?» Это было поразительно. Я подошел к рубке и увидел, что играет единственная пластинка. Она называлась '*Ten Percent*'».

Если изобрел ремикс Том Мултон, то потенциал этой формы в полной мере раскрыл Уолтер Гиббонс. А он уже был диджей. В своих ранних миксах Мултон не менял радикальным образом звуковой природы песен, а лишь удлинял лучшие куски и удалял слабые места. Подход Гиббонса был гораздо более радикальным. Он разбирал песни на исходные элементы, а затем трансформировал их в сложные взаимосвязанные слои звука. Ремиксы Гиббонса напоминали его дикарский стиль игры и подчеркивали ритмическую сущность трека. Уолтер Гиббонс обожал барабаны.

Благодаря мастерскому миксу на песню '*Ten Percent*' двенадцатидюймовый формат наконец-то получил признание. Диджеи по-достоинству оценили его преимущества, а их энтузиазм убедил фирмы грамзаписи использовать новый формат для всех рекламных танцевальных релизов.

Однако будущее двенадцатидюймовки отнюдь не было безоблачным. Через два года после появления *Billboard* все еще сомневался в ее жизнеспособности. В 1978 году вышла статья о том, что компании *Salsoul*, *TK* и *Vanguard* приостанавливают коммерческое производство двенадцатидюймовых синглов. Ее автор Рэдклифф Джо (*Radcliffe Joe*) писал: «Несколько главных лейблов, специализирующихся на диско, начали сокращать производство двенадцатидюймовых пластинок с музыкой этого стиля по тем причинам, что они мешают продажам альбомов и семидюймовых синглов, слишком дороги в изготовлении и требуют уплаты значительных отчислений музыкальным издательствам». Но музыкальные магазины (например, *Downstairs* и *Record Haven*) видели ситуацию несколько иначе. Как заявил журналу *Billboard* Скотт Доксвелл (*Scott Dockswell*) из *Record Haven*, «Те, кому нужны двенадцатидюймовки, берут их независимо от стоимости. А еще мы заметили, что многие люди и особенно диско-диджеи, покупают вместе как двенадцатидюймовый сингл, так и альбом того же артиста». Двенадцатидюймовый сингл выжил и до сих пор существует только благодаря платежеспособному спросу диск-жокеев.

В самом деле, это единственный формат музыкальной записи, возникший в ответ на потребительский спрос, а не в результате маркетинговых ухищрений лейблов (хотя фанаты Интернета могут заметить, что популярность скачивания из сети MP3-файлов оказывает на отрасль сходное потребительское давление).

Филадельфийское звучание

По мнению большинства музыкальных историков, диско началось в Филадельфии. Если есть песня, символизирующая классическое диско, то это, почти без сомнения, *'Love Is The Message'* группы *MFSB*, выпущенная лейблом *Philadelphia International*. Она вышла на обратной стороне хита *'TSOP'* (который стал постоянной мелодией телевизионной программы *Soul Train*), но сыграла роль лейтмотива эпохи. Все диск-жокеи называют эту пластинку своей.

Винс Алетти, как и многие другие, считает ее открытием клуба *Paradise Garage*; другие говорят, что ее настоящая родина — «Чердак». Ники Сиано тоже заявляет на нее права и утверждает, что он продвигал эту запись в «Галерее» еще в те дни, когда остальные ставили только сторону А.

«Я первым плотно занялся этой песней, — говорит он. — Дэвид [Манкузо] и Майкл [Капелло] раскрутили *'TSOP'*, а я перевернул пластинку и сразу влюбился в *'Love Is The Message'*. Мне где-то приходилось слышать ее раньше, кажется, в *Le Jardin*, но потом ее играл именно я».

MFSB — акроним от *Mother Father Sister Brother*^[112] (хотя некоторые полагают, что его следует понимать как *Mother Fucking SonovaBitch*^[113]). Они стали для Филадельфии «домашней» группой. Этот коллектив музыкантов был жизненным началом «филли-звучания» (хотя обычно это ставят в заслугу продюсерам Гэмблу и Хаффу), о чем красноречиво свидетельствует их послужной список. Басист Ронни Бейкер (*Ronnie Baker*), гитарист Норман Харрис и барабанщик Эрл Янг (*Earl Young*) играли вместе еще в конце 1960-х годов в группе *Volcanoes*. В качестве *MFSB* (или ее части) они записывались со многими артистами на разных лейблах и аккомпанировали *Trammps*, *First Choice*, *Double Exposure*, *Salsoul Orchestra*, *Three Degrees*, *O'Jays*, *Harold*

Melvin & the Bluenotes, Джин Карн (*Jean Carn*) и Тедди Пендерграссу (*Teddy Pendergrass*).

Том Мултон делится своими впечатлениями от наблюдения за работой *MFSB* в студии. «Когда я смотрел, как они записывают трек, видно было, как они стараются его поймать — и вдруг словно щелчок раздался. Все вставало на свои места. «Ладно, поехали. Раз, два, раз, два, вы знаете, что делать!» На моих глазах как будто творилось волшебство; было даже страшновато. Вы понятия не имели, что это за песня, какие в ней слова или мелодия, но знали наверняка, что трек у них в кармане». Мултон считает, что их влияние было очень сильным. «Если взять все вещи этих музыкантов и собрать их под одним лейблом, то вы бы сказали: «Какой на хрен *Motown!*?» Серьезно».

Звучание *Philadelphia International* представляло собой сложное сочетание ритм-энд-блюзовых ритмов, классно спланированных партий гитар и духовых инструментов и искусных струнных аранжировок. Родная студия лейбла *Sigma Studios* в Филадельфии (а затем еще и в Нью-Йорке), в которой звук оттачивал ее владелец и инженер Джо Тарсия (*Joe Tarsia*), стала Меккой для продюсеров танцевальной музыки и исполнителей. Услугами «Сигмы» пользовались *Village People*, *Ritchie Family* и Дэвид Боуи.

В 1976 году Мултону выпал шанс сделать ремикс на *'Love Is The Message'*. Микс Мултона (один из нескольких, которые он создал для альбома *'Philadelphia Classics'*) поднял песню на более высокую ступень. Она превратилась в соул-фугу продолжительностью 11 минут 27 секунд. Начав с драматического минутного вступления, Мултон растянул до пяти с лишним минут основную часть песни, после которой танцоры сначала мягко приземлялись на танцпол под затихающие звуки струнных, а затем резко взмывали в стратосферу под финальные импровизации саксофона и клавишных. Этот

ремикс был и остается шедевром пентхаус-соула. «Это, пожалуй, лучшая вещь, какую я сделал, — говорит Мултон. — Я бы все отдал, лишь бы смикшировать *'Love Is The Message'*. Они этого не понимали. Это до сих пор одна из моих любимых песен. Когда я подбирался к отдельным ее частям, то чувствовал себя так, будто меня столкнули с утеса, но я не упал, а *ПОВИС В ВОЗДУХЕ*. Вот что она с вами делает. Это самая красивая песня из всех, что я слышал».

После того как Мултон блестяще переработал песню, на нее было сделано много других ремиксов. Так, Дэнни Кривит в своем варианте использовал пассажи из *'Love Break'* оркестра *Salsoul Orchestra*, сэмпл Гила Скотта Герона (*Gil Scott Heron*) и вторую половину самой *'Love Is The Message'*. Этот ремикс был пиратским способом выпущен лейблом *TD Records* и сегодня является для многих окончательной версией песни.

Альбом ремиксов *'Philadelphia Classics'* подтвердил значение «города братской любви» как сердца диско. Глубоко социальные тексты Кенни Гэмбла находили отклик в душах многих диджеев. Его размышления о рабстве (песня группы *O'Jays 'Ship A'Ho'*), коррупции (*'Bad Luck'* Гарольда Мелвина) и духовном пробуждении (*'Wake Up Everybody'* Мелвина) резюмировали демократические настроения и стремления к укреплению социального положения гомосексуалистов, негров и латиноамериканцев, танцевавших под эти пластинки.

Восход независимых лейблов

Подобно многим успешным видам бизнеса, империя диско была основана горсткой предприимчивых людей, на которых затем обратили внимание крупные

корпорации. Вещь группы *Double Exposure 'Ten Percent'* выпустила фирма *Salsoul Records*, принадлежащая испаноязычной семейной паре и ранее производившая женское белье. Она довольно активно действовала на новом поприще и открыла независимым лейблам путь на зарождающийся рынок двенадцатидюймовок.

Что касается новых танцевальных жанров, то прибыль из диско поначалу удавалось извлекать лишь независимым компаниям. Многие их сотрудники, например Кэрол Чэпмен (*Carol Chapman*) из *Salsoul*, регулярно наведывались в такие места, как *Loft*, и понимали, что происходит и как лучше всего на этом заработать. Прямо под носом мейджоров набирало ход мощное движение. Как высказался в то время агент *Casablanca Records* Джон Броуди (*John Brody*): «До диско был только один пирог, и никакая фирма грамзаписи, кроме *Warners, Columbia* и *RCA* не могла ничего от него откусить».

Теперь же мелкие лейблы проворно отрезали себе кусочек за кусочком. Кроме *Salsoul* были еще такие компании, как *TK* в Майами (у руля которой стоял ветеран отрасли Генри Стоун [*Henry Stone*]), *Casablanca* Нила Богарта (*Neil Bogart*) в Лос-Анджелесе, *Roulette* на Восточном побережье (Моррис Леви), *Spring, Wand* и *Scepter* (глава которых Марв Шлахтер [*Marv Schlachter*] также основал важный лейбл *Prelude*). *Philadelphia International* являлась независимой лишь номинально, а фактически ее контролировала *CBS* Клайва Дэвиса (*Clive Davis*).

В то время как они приступили к коммерческой эксплуатации диско, мейджоры смотрели в противоположную сторону. Попытавшись раскрутить регги, а затем панк-рок, они остановились на Питере Фрэмптоне (*Peter Frampton*). Пресса также переключалась на диско довольно медленно. Как отмечал музыкальный критик *Village Voice* Эндрю

Копкинд (*Andrew Kopkind*): «Джон Рокуэлл (*John Rockwell*) все еще представлял в *Sunday Times* свой гегельянский анализ творчества *Sex Pistols*, когда две трети города уже слушали Донну Саммер (*Donna Summer*)».

Фонограммные пулы

Одним из главных препятствий, мешавших мейджорам получать от диско доход, являлся диджей. Не то чтобы записывающие компании были против диск-жокеев — они просто не знали, что с ними делать. Хотя представители нового поколения агентов по клубной рекламе совершали набеги на эту область, тогдашняя система распределения рекламных пластинок среди диджеев еще не была отлажена. Все происходило наобум.

Винс Алетти резюмирует проблемы, с которыми часто сталкивались диджеи. Он к тому времени работал в еженедельном профессиональном издании *Record World* и подружился со многими диск-жокеями. «Мне часто приходилось слышать, как трудно достать пластинки, — рассказывает он. — Тогда уже стало ясно, что диск-жокеи действительно продвигают песни, способствуют их продажам. Особенно важно было то, что они продавали записи, которые компании считали безнадежными. И вот все эти люди стучатся к ним в дверь и просят пластинки, а лейблы не знают, откуда те взялись, как удостовериться их место работы и вообще кто они такие. Со всей очевидностью встала задача создания некой организации, благодаря которой диск-жокеи могли бы приобрести доверие и влияние в бизнесе и которая бы их проверяла».

Критическая ситуация созрела в 1975 году вокруг пластинки Эстер Филлипс '*What Difference A Day Makes*' (она не только оказалась первой «современной» вещью

на сцене северного соула, но и вообще сыграла важную роль в Великобритании, хотя и по совершенно иным причинам). Лейбл Филлипс *Kudu Records* отказался предоставить экземпляр пластинки Стиву Д'Аквисто, который в то время играл в *Le Jardin*. Его друзья пришли в ярость и организовали собрание в клубе *Hollywood*.

«Фирмы грамзаписи и диск-жокеи впервые собрались вместе. Царил полный хаос, — говорит Дэвид Манкузо. Стив Д'Аквисто также присутствовал и вспоминает: «Все вылилось в жуткую перебранку. И вдруг Дэвид обернулся ко мне сказал: «А не создать ли фонограммный пул?» Мы переговорили друг с другом, затем я поднялся и пригласил всех в *Loft*. Я сказал, что спорить дальше бесполезно, сначала нужно все спланировать. Мы неожиданно поняли, что нужно защищать свои права. В общем, мы провели встречу диджеев и приняли декларацию о намерениях».

Идея пула была простой. Он предполагался как организация, обеспечивающая диск-жокею легальный статус и облегчающая доступ к корпоративным лейблам (важную роль в его создании сыграли независимые компании). Диск-жокей мог записаться в пул, заплатить взнос и бесплатно получать рекламные диски лейблов в обмен на письменные отзывы о них. Таким образом, диджей получил доступ к пластинкам, а лейблы наладили связь с клубами.

Летом 1975 года Манкузо, Д'Аквисто и еще один диджей Эдди Ривьера (*Eddie Rivera*) основали первый пул с незатейливым названием *The Record Pool*. Он работал весьма успешно. По мнению Манкузо, многие хорошие пластинки снискали известность именно в тот период не случайно. «В период существования пула вышла в свет самая лучшая музыка, в том числе большая часть классических записей».

Винс Алетти познакомил Манкузо со своей подругой Джуни Вайнштейн (*Judy Weinstein*), которая стала

управлять пулом с чердака Манкузо. (Нынешний пул Вайнштейн — *For The Record* — вырос на обломках этого идеалистического предприятия; кроме того, сейчас она возглавляет *Def Mix* — продюсерскую компанию Фрэнки Наклса и Дэвида Моралеса). Некоторое время все шло хорошо, но затем единство *The Record Pool* стало подтачиваться неразберихой, взаимными упреками и спорами между участниками. Вскоре он раскололся. Первым покинул организацию и основал собственный автономный пул Эдди Ривьера. «Все это — уход Эдди Ривьеры и Джуди — было особенно печальным потому, что начиналось с идеалистического объединительного замысла. Но постепенно начинание вращалось в большой бизнес, запутанный и движимый корыстью. Чем больше денег оказывалось на кону, тем хуже ладили люди», — считает Алетти.

Одним из яростных противников пулов был Боб Кейси. По его мнению, фирмы грамзаписи почувствовали полезность пула, тогда как сам диджей фактически ничего не приобрел.

«Диск-жокеи не могли таким путем получить признание звукозаписывающих компаний. Признание получал пул, и точка. А роль супруга и повелителя доставалась кому-то другому».

Кейси предложил то, что казалось ему свежим решением, а именно клиринговую палату, которая бы распределяла продукцию лейблов между всеми диджеями, аккредитованными Национальной ассоциацией диск-жокеев дискотек. Эта ассоциация, сколоченная им в июле 1974 года, на протяжении двух следующих лет издавала уважаемый в диджейских кругах журнал *Melting Pot*, названный так в честь кафе *David's Pot Belly* в Гринвич-Виллидж, где встречались и общались первые диджеи сцены. *Melting Pot* с его

подробными клубными чартами и новостями отрасли, приправленными щепоткой «голубых» сплетен, демонстрировал стремление Кейси добиться должного уважения к диджею.

«Моим намерением было обеспечить диджею официальный статус, — говорит он. — Я продумал всю ситуацию, наметил, как можно диск-жокея контролировать и поставить в законные рамки. Для фирм грамзаписи он должен был стать тем же, что и легальная радиостанция, помогая им доставлять продукт нужным людям». Кейси утверждает, что в случае реализации его плана (добиться чего не удалось) баланс сил изменился бы в пользу диджея.

Сложно понять, в чем действительно заключалась разница между его предложением и концепцией пула, помимо разве что того, что диджеи получали бы диски по почте и отстегивали бы за эту привилегию меньше денег. Впрочем, эта идея Кейси была лишь малой частью масштабного благородного замысла подъема общего статуса профессии диск-жокея, а не просто способом распределения записей. Так, например, он добивался для членов своей ассоциации пенсионного страхования и групповых тарифов медицинского страхования. Наиболее вероятно, что его острая неприязнь к *The Record Pool* объяснялась разногласиями между ним и вспыльчивым Стивом Д'Аквисто.

В 1979 году в Чикаго Роки Джонс (*Rocky Jones*) (впоследствии возглавивший один из первых хаус-лейблов *DJ International*) попытался основать профсоюз диск-жокеев. По словам Джонса, ему якобы потому не удалось сдвинуть дело с мертвой точки, что пулы саботировали создание такой организации, не позволяя своим членам вступать в него.

В итоге победила идея пула, возможно потому, что звукозаписывающим компаниям было проще сотрудничать с такой структурой. Несмотря на все

разногласия, *The Record Pool* состоялся, и через несколько лет после его возникновения данная концепция была внедрена в каждом большом городе Америки. В 1978 году появилась Национальная ассоциация фонограммных пулов, состоявшая примерно из 150 членов. Такие организации до сих пор процветают в США, хотя в других странах идея не прижилась (в начале восьмидесятых годов британский диджей Пол Оукенфолд [*Paul Oakenfold*] безуспешно пытался внедрить ее у себя на родине).

Диско-знаменитости в Studio 54

Жестокий вопрос жизни и смерти решается у дверей, не попасть за которые — позор пострашнее ножа. В заведении происходит много интересного: жених бросает невесту ради того, чтобы оказаться внутри; Грэйс Джонс (*Grace Jones*) появляется обнаженной так часто, что это уже становится скучным; в объектив камеры попадает «мохнатка» супруги премьер-министра Канады Маргарет Трудо; знаменитый кутюрье покупает сексуальные услуги официанта; Бьянка Джаггер восседает на белом жеребце, ведомом мужчиной, покрытым лишь слоем краски; Лиз Тейлор фотографируется с чем-то очень занятным на высунутом языке; кто-то сдох в вентиляционной трубе, пытаясь проникнуть внутрь; Слай Сталлоне выпивает в баре с Джоном Траволтой; деточка Майкл Джексон сидит на диване между Вуди Алленом и Труманом Капоте, а сбоку пристроились Энди Уорхол и Джерри Холл^[114], которая хлещет шампанское *Moet & Chandon* прямо из бутылки...

За всем этим наблюдает лунный лик, ложками вдыхающий кокаин под вспышки метеоров. Самое дорогое световое шоу и лучшая саундсистема.

Полмиллиона «грязных» долларов в мешках для мусора. Кокаин, секс, деньги, снова секс и снова кокаин. Леди и джентльмены... *Studio 54!*

Вот до чего докатилось диско 26 апреля 1977 года. Путь указал клуб *Le Jardin*, и теперь, с открытием «Студии», социальные амбиции диско достигли апогея. Клуб *Studio 54* предлагал максимум гламура, таинственности и предвкушения, благодаря чему в нем не боялись прилюдно побезобразничать самые заметные персоны. Пусть бархатные канаты и элитизм, который он олицетворял, родились в другом месте (в клубе *Arthur*), узаконены они были именно здесь. Гостям этого заведения казалось, будто они сдали некий экзамен, что рождало странное ощущение равенства и безопасности. Все посетители, сколь бы узнаваемыми они ни были, чувствовали себя участниками великого заговора декаданса. Однако разнузданная демократия внутри обеспечивалась фашизмом на входе. В этом отношении «Студия» оказалась преднамеренной противоположностью ранним диско-клубам. Здесь на первом плане оказались не танцы как таковые, а деньги, известность и *личная* мифология.

«Этот клуб, как и *Loft*, в целом был скомпонован ради создания атмосферы, — считает Ники Сиано. — Но дело в том, что было добавлено новое измерение, связанное с телом, внешностью, наркотиками и сексом. Здесь не было места *raison d'être*^[115] клубов прошлого. Все оказалось поставлено на голову. Клуб оказался чудовищно эгоцентричным».

Фейс-контроль характеризовался не просто строгостью, а сумасбродством. Найлу Роджерсу (*Nile Rogers*) и Бернарду Эдвардса (*Bernard Edwards*) из группы *Chic* дали от ворот поворот, несмотря на то что их записи занимали важное место в плей-листе клуба. В знак протеста они сочинили песню под названием '*Fuck*

Off^[116]. Позже, когда они заменили слова в тексте на '*Freak Out*'^[117], родилась одна из самых продаваемых танцевальных записей '*Le Freak*'.

Сексуальным выходкам здесь не было числа, ведь семидесятые подходили к концу. Минеты на балконе, прелюбодеяния в вестибюле, содомия в туалетах. Будущая кинозвезда Алек Болдуин работал там официантом. Он сравнивает себя с героем Хэмфри Богарта (*Humphrey Bogart*) из «Касабланки»: «Я был Риком Блейни для обеспеченных голубых завсегдаев балкона Studio 54».

Клуб открыли гомосексуалист Стив Рубелл (*Steve Rubell*) и «натурал» Иэн Шрагер (*Ian Schrager*), оба — относительные новички в клубном мире. Его история рассказывалась слишком часто и не требует подробного изложения.

Апофеоз: Хозяева удивительно театрального и яркого ночного клуба, набитого проказничающими знаменитостями, отправляются за решетку за неуплату налогов. Однако музыка нередко оставалась в тени всей этой роскоши, фотоальбомов и плохих фильмов.

Главным диджеем здесь работал Ричи Кацор, сделавший себе имя в гей-баре *Hollywood* в западной части 45-й улицы (он располагался на месте *Peppermint Lounge*, где пятнадцатью годами ранее отплясывал твист Терри Ноэль).

«В Studio 54 звучали отличные вещи, но никто не говорил о диджее, — возмущается Ники Сиано. — Никто не упоминал Ричи Кацора, а ведь он был потрясающим диджеем. Знаете песню '*I Will Survive*'? Так вот, это он ее *нашел* и сделал хитом. «Студия» досигла такого успеха, помимо всего прочего, благодаря ему. Он был невероятен, но о нем даже не вспоминали».

«Когда я услышал о фильме про *Studio 54*, то решил, что там непременно прозвучит '*I Will Survive*', — говорит

Том Мултон, — а когда мне сказали, что эту песню в саундтрек не включат, я подумал, что это не может быть кино про *Studio 54*. Я помню, как Ричи впервые поставил эту вещь — сторона Б на пластинке '*Substitute*'. Все ушли с танцпола. Он продолжал играть эту песню и, наконец, переломил настроение. Она стала его главной песней».

Кацора ушедшего из жизни в восьмидесятых годах, вспоминают как редчайший луч человечности и простоты в супергламурном царстве «Студии».

«Ричи был милашка. Мы все знали его еще по «Голливуду» — немного более острому и андеграундному месту, — рассказывает Дэнни Кривит. — Его очень уважали все андеграундные диджеи. Когда он пришел в *Studio 54*, мы не презирали его за то, что он ставит коммерческую фигню. Мы думали о нем как о человеке, который играет коммерческую фигню не где-нибудь, а именно там».

Ники Сиано также побыл резидентом и крутил винил со второй по счету вечеринки клуба (в том числе на незабвенном дне рождения Бьянки Джаггер). Но он продержался всего лишь три месяца, не справившись, по его собственному признанию, со своей наркозависимостью. Ники Сиано удалось невозможное: его уволили из клуба, где употребление наркотиков считалось чуть ли не обязательным. «Я очень жестко торчал на героине», — вспоминает он.

Сиано диджействовал в предыдущем клубе Шрагера и Рубелла *Enchanted Garden* в Квинсе, находившемся как раз на таком расстоянии от Манхэттена, которое дает таксисту законное право потребовать с вас двойную плату за проезд. Сиано сквозь смех рассказывает историю о том, как он устроился туда на работу.

«Подходит, значит, Стив Рубелл к столику, представляется и говорит: «А это моя невеста Хитер». А я ему: «*Невеста?! У тебя есть невеста?*» В тот момент я

был весьма озадачен». Сиано не хотел порывать с родным клубом *Gallery*, поэтому когда его спросили, хочет ли он диджействовать, он затребовал 150 долларов за вечеринку, тогда как все остальные получали вдвое меньше. «Короче, когда вечер подошел к концу, Стив подбросил меня домой. Я позвал его в гости и трахался с ним до изнеможения. После этого он приходил в «Галерею» каждую субботу».

Сиано играл в *Enchanted Garden* год, но затем все-таки уволился, потому что ему надоело каждую неделю ездить в Квинс. «Они предлагали мне кокс и все такое прочее, но тогда мне уже хотелось героина. Но можешь поверить мне, дорогуша, после меня Стив Рубелл вчистую забыл о том, что он натурал. А как невеста, спрашиваешь? Она вскоре оказалась на панели».

Кенни Карпентер, начавший изучать клубную вселенную с посещения *Galaxy 21*, тоже крутил диски в *Studio 54* с 1979 по 1981 год, пока Рубелл сидел в тюрьме. Он говорит, что под началом замещавшего того Майка Стоуна (*Mike Stone*) ему удалось добиться несколько более андеграундного звучания. Однако Рубелл, вернувшись после освобождения, сразу же показал Карпентеру, насколько ему было плевать на диджея.

«Стив Рубелл подошел к рубке вместе с Кельвином Кляйном, Бьянкой Джаггер и Энди Уорхоллом и попросил поставить 'Your Love' группы *Lime*». У Карпентера этого предтечи стиля хай-энерджи не нашлось. «Я ответил: «Такое не играю.» Я действительно эту вещь терпеть не мог. А он мне: «Так, слушай, это мой клуб, и мы с Бьянкой, Кельвином и Энди хотим послушать эту пластинку». Я сказал: «Извини, Стив, у меня ее нет, и даже если бы была, я бы ее не поставил, потому что это не мой стиль». Он взбеленился и выскочил из рубки как ошпаренный. В следующий уик-энд он пригласил *Lime*, чтобы те дали

живой концерт. На протяжении всего выступления он стоял и смотрел в сторону диджейской рубки».

Дэнни Теналья высказывается в том же духе: «В *Studio 54* шли как в кино, понимаете? Главная приманка была не в музыке, а в зрелищности. Это был первый клуб, в котором люди с ног до головы раскрашивали себя серебристой краской. А потом все сплетничали: «Представляете, туда кто-то приехал на коне!» Вот о чем болтал народ, а вовсе не о музыке. Всех интересовало, кто приходил: Лайза Минелли или Дайана Росс».

Джон Аддисон из *Le Jardin* открыл конкурирующее заведение по адресу 33W на 52-й улице — *New York New York* — и взял в качестве резидента Франсуа Кеворкяна. Другим ближайшим конкурентом стал клуб *Xenon* неподалеку от Таймс-сквер в доме 124W на 43-й улице, где резидентами устроился Джеллибин, а с ним и Тони Смит (*Tony Smith*) из клуба *Barefoot Boy*. Два этих местечка в центре города старались погреть руки, заполнив к себе толпы клиентов, которых отфутболивали от дверей «Студии». Хотя успех последней во многом являлся следствием безумного ажиотажа и саморазоблачительно рекламы, Франсуа признает, что *Studio 54* был клубом что надо.

«Невозможно спорить с тем, что «Студия» была крупнейшим заведением с лучшим светом и звуком, — считает он. — В некоторых отношениях она намного превосходила *New York New York* благодаря своим размерам, эффектности и театральности. Это был славный клуб, но для шикарной публики из пригородов».

С точки зрения проповедников городского андеграунда, для которых на первом месте стояла музыка, клуб *Studio 54* несомненно был ЗЛОМ. Многие смотрели на него как на антихриста. «Уж я-то точно, — говорит Винс Алетти. — Клуб был совсем не тем, за что

мы боролись. Если говорить о настроениях людей, то идеализм Дэвида Манкузо распространился очень широко. Я считаю, что диско в каком-то смысле было социальным движением. Так казалось очень многим. «Студия» убила демократизм вечеринки. С нее диско начало превращаться в бизнес совершенно иного сорта, для меня — очень неприятный».

Как и многие представители ранней сцены, Алетти полагал, что акцент на внешней стороне и общественном статусе просто ошибочен. «Я бы никогда не отправился в заведение, куда меня могут не пустить. На подобное претендовал целый ряд других клубов, и они завидовали «Студии». Но, по-моему, бархатный канат все губит. Он совершенно противоречит идеализму диско и рождаемому им чувству всеобщего братства».

Лихорадка субботним вечером

Теперь, когда клуб *Studio 54* частенько попадал в заголовки газет, понадобилось всего одно событие, чтобы состоялась мировая премьера диско. Успех картины «Лихорадка субботним вечером», первый показ которой состоялся 16 декабря 1977 года, застал всех врасплох. Она была снята по рассказу родившегося в Дублине писателя Ника Кона (*Nik Cohn*), напечатанному в журнале *New York* под названием '*Tribal Rites Of The New Saturday Night*'^[118]. В нем шла речь о начинающем танцоре — парне из рабочей итальянской семьи, проживавшем в Бруклине, но нацелившемся на Манхэттен и славу. Сам фильм с его парными танцевальными номерами являлся, в сущности, умелой модернизацией мюзиклов пятидесятых годов и имел мало общего с породившей его сценой, тем более что от сексуальной амбивалентности литературного

персонажа Кона не осталось и следа — герой Джона Траволты Тони Манеро определенно гетеросексуален.

Успех ленты, саундтрека к ней и отобранных из него синглов оказался той самой искрой, которая разожгла интерес мэйджоров к диско. Значительную долю этого триумфа можно поставить в заслуги трем братьям из Австралии, перебравшимся в США транзитом через Манчестер. *Bee Gees* были одним из лучших вокальных ансамблей конца 1960-х годов, однако их превращение в середине семидесятых в «великую белую надежду» поистине замечательно.

Когда они перешли с лейбла *Atco* к *RSO*, их импрессарио Роберт Стигвуд (*Robert Stigwood*) взял курс на ритм-энд-блюз как более соответствующий вкусам американцев. В последовавших за этим альбомах '*Main Course*' и '*Children Of the World*' хитами стали три песни: '*Jive Talking*', '*Nights On Broadway*' и '*You Should Be Dancing*'. Стигвуд нашел белых *Temptations*.

Саундтрек к «Лихорадке субботней ночи» сбросил альбом '*Rumours*' группы *Fleetwood Mac* с пьедестала почета в чарте *Billboard Hot 100*, который он занимал целых восемь месяцев. На той же неделе в чарт синглов попали пять вещей из саундтрека, в том числе '*How Deep Is Your Love*' и '*Night Fever*' *Bee Gees*, '*More Than A Woman*' группы *Tavares* и '*Boogie Shoes*' от *KC & The Sunshine Band*. На первой же строчке оказалась песня *Bee Gees* '*Staying Alive*'. Чтобы поддержать компанию, Энди Гибб (*Andy Gibb*) и Саманта Сэнг (*Samantha Sang*) поставили композиции *Bee Gees* в ротацию на радио. В результате было продано тридцать миллионов пластинок с саундтреком, что оставалось мировым рекордом для альбома, пока не вышел в свет '*Thriller*' Майкла Джексона.

Bee Gees сделали для диско то, что Элвис Пресли сделал для ритм-энд-блюза, Дайана Росс — для соула, Дэйв Брубек — для джаза, то есть сделали его

приемлемым для белых представителей среднего класса традиционной сексуальной ориентации, вытащили из субкультурного гетто на залитый светом проспект мейнстрима. Теперь американский обыватель мог отплясывать под диско, не тревожась за свою задницу.

Нельзя сказать, что саундтрек к «Лихорадке субботней ночи» оказался заклятым врагом андеграунда, ведь песня *Trammps 'Disco Inferno'* к тому времени уже считалась клубной классикой, да и *Bee Gees* тоже крутили в клубах Нью-Йорка. Неудивительно также, что упругие мускулистые композиции, созданные при участии лучших сессионных музыкантов Майами, передавали дух диско гораздо лучше самого фильма.

«Я помню, как слушал запись *'More Than A Woman'* группы *Bee Gees* в клубе *Loft*, для которого, как мне кажется, она имела особое значение, — говорит Франсуа Кеворкян. — Ее ставили в одном ряду с вещами вроде *'Woman'* команды *Barrabas*. Там она казалась совсем не той песней, что крутилась в клубах богатых пригородов».

Диско со всех сторон

Очень скоро весь мир (и не только млад, но и — в отдельных тревожных случаях — стар) сошел с ума по диско. Оно служило музыкальной панацеей и быстродействующим спасительным средством для увядающей карьеры любого эстрадного артиста: Энди Уильямс (*Andy Williams*), Долли Партон (*Dolly Parton*), Фрэнк Синатра (*Frank Sinatra*), Фрэнки Вэлли, *The Rolling Stones*, Род Стюарт (*Rod Stewart*) и, как это ни странно, Этель Мерман (*Ethel Merman*) записывали треки в стиле диско. Перси Фэйт (*Percy Faith*) даже исполнил диско-

версию еврейской народной песни «Хава Нагила». Все, что могло быть переработано в диско-ключе, в том числе мелодии из телешоу и фильмов, оказывалось выгодным. Даже Джеймсу Брауну удалось подзаработать, хотя он, конечно, не «изобрел» диско, как сам часто утверждал, а лишь записал в этот период некоторые из своих худших вещей. По иронии судьбы, именно диско-продюсер Дэн Хартман (*Dan Hartman*) в 1984 году реанимировал карьеру Брауна хитом '*Living In America*'.

Насыщение диско пошло полным ходом, когда его потенциал осознало радио. В июле 1978 года малопопулярная радиостанция *WKTU*, крутившая мягкий рок, переключилась на диско. Через две недели количество слушателей этой станции с неофициальным названием *Disco 92* увеличилось пятикратно. К концу ноября *WKTU* обогнала нью-йоркского гиганта *WABC* (где возник формат Рика Склара [*Rick Sclar*] *Top 40*). Рейтинг *Arbitron* (измеряющий размер аудитории американских радиостанций) для станции *WKTU* подскочил с 0,9 до 7,8, в то время как для *WABC* он снизился с 8,7 до 7,5. Радиостанции всей страны бросились переходить на диско-формат, чтобы повторить этот успех.

Это была радиовещательная история десятилетия. Методы *WKTU*, по крайней мере в начале, опирались на опыт дискотек. Сотрудники обшаривали музыкальные магазины, такие как *Downstairs*, *Disco Disc*, *Record Shack* и *Disc-O-Mat*, в поисках «горячих» двенадцатидюймовок. Составитель программ передач Мэтью Кленотт (*Mathew Clenott*) сказал в интервью *Billboard*: «Мы пользуемся своим слухом и вкусом. Мы даем музыке проклюнуться. Это уличное исследование. Нам нужно не пропустить пластинки, раскрученные в клубах». К концу года диск-жокей *WKTU* Пако Наварро (*Paco Navarro*), которые вел эфир по выходным с шести до десяти часов вечера,

достиг рекордного личного рейтинга 15,8. Даже Алан Фрид, будучи в зените славы, не поднимался выше 15.

Теперь от диско было нигде не скрыться. Оно распространялось по миру как мода или даже «мания». К концу 1970-х годов только в США насчитывалось двадцать тысяч ночных клубов. Каждые выходные нью-йоркские клубы посещали около двухсот тысяч человек. На закате десятилетия на диско приходилось до 40 % синглов, попадавших в чарты. Индустрия диско оценивалась в четыре миллиарда долларов, то есть дороже, чем кино, телевидение или профессиональный спорт.

Евродиско

По мере реализации финансового потенциала диско существенно менялась и его музыка. Сначала она представляла собой не отдельный жанр, а сочетание самых разнообразных танцевальных вещей, попадавших в руки диджеев. Рок, соул, фанк, латино — невозможно однозначно охарактеризовать какой-либо один стиль или темп музыки, звучавшей в андеграундные годы диско. Однако в его коммерческий период все переменялось. Немногие из сотрудников крупных лейблов хорошо разбирались в клубной сцене, на которой появилась эта музыка, в артистах и репертуаре, так что они замечали лишь самое в ней очевидное. Они выбирали кроссовер-записи, находили общие знаменатели и приходили к выводу о возможности вывести простую формулу изготовления диско. Вскоре такая формула действительно появилась, причем в Европе. Если филадельфийское звучание было своего рода программой внедрения диско в мейнстрим, то евродиско сыграло роль второй волны и подало сигнал к отходу от негритянского своеобразия.

Джорджио Мородер (*Giorgio Moroder*) и Пит Беллот (*Pete Bellotte*) переехали в Мюнхен соответственно из Италии и Англии. Их первым совместным хитом стала нелепая вещица '*Son Of My Father*' синти-поп-проекта *Chicory Tip*. Затем они спродюсировали стилизованную под филадельфийский канон '*Love To Love You Baby*' Донны Саммер. Мородер, вдохновившись, помимо прочего, прогрессив-роковым эпосом группы *Iron Butterfly* '*In-A-Gadda-Da-Vida*', удлинил четырехминутную песню почти до семнадцати минут, так что она заняла целую сторону альбома и стала одним из первых получивших всемирную известность диско-хитов.

Последовавшая за ней запись '*I Feel Love*' с ее электронным пульсирующим битом, секвенциями^[119] и эротичным вокалом Саммер, выполненная в нарочито футуристической манере, представляла собой видение музыки для танцпола глазами Фрица Ланга^[120]. Пуристы от негритянской музыки обвинили Мородера в «отбеливании» черного звучания. Американский писатель Нельсон Джордж сказал, что такая музыка «отлично подходит людям, обделенным чувством ритма». Но, как это ни удивительно, под нервными электронными секвенциями скрывался настоящий фанк, что было характерно также для *Kraftwerk*. Мородер и Беллот стали самыми востребованными продюсерами в Европе. Они спровоцировали лавину пластинок, многие из которых *действительно* отлично подходили людям, обделенным чувством ритма. Это был одновременно коммерческий апогей диско и его музыкальное дно. Крупные фирмы грамзаписи жаждали высосать из движения все его соки и отказывались от музыкальных экспериментов, характерных для инди-релизов начала 1970-х годов, в пользу испытанных рецептов. Через несколько лет диско догорело и потухло.

Крушение диско

В том, что диско начало восприниматься как «отстой», непосредственно виноваты мейджоры. Они поздно последовали за малыми независимыми фирмами, но, выработав эффективный способ общения с диджеями (через пулы и другую новацию — клубный промоушен), смогли присоединиться к празднику.

Однако чтобы заставить диско работать на себя, они вогнали его в рамки «звездных» маркетинговых структур, очень хорошо зарекомендовавших себя в роке. Им претил тот факт, что диско создают анонимные продюсеры, помыкающие кучкой сессионных музыкантов, и что настоящей звездой шоу, как все твердили, является диджей. (Да что говорить, группа *Ritchie Family* была названа в честь своего *инженера!*) Большинство крупных компаний привыкли продавать знаменитостей, за карьерой которых с интересом следили слушатели, заодно покупавшие плакаты с их фотографиями. Поэтому клубная музыка могла устроить их лишь в комплекте со всякого рода артистами и в «групповой» обертке. Естественно, все это надувательство и пение под фонограмму укрепило отношение широкой общественности к этой музыке как искусственной и холодной.

Диско не могло похвастаться ни группами, ни турами, ни сувенирными футболками. Его поборники являлись не более чем жалкой горсткой диджеев. Что касается критики, то кроме Винса Алетти и Тома Мултона в *Billboard* журналисты редко удостаивали диско своим вниманием, и их немногочисленные отзывы были скорее негативными. Британские рок-обозреватели — почти исключительно белые представители среднего класса — никак не могли по достоинству оценить музыку, сделанную для тела, а не

для ума. Для ее понимания не требовалась ученая степень. Как выразился в это время в *NME* Дэнни Бейкер (*Danny Baker*) — один из немногих писавших о роке журналистов, проникшихся духом диско, — разве можно критиковать такую музыку *сидя*?

Однако наиболее губительным явилось, пожалуй, то, что лейблы-мейджоры до самого конца полагали, будто диско — всего лишь мимолетная мода, из которой следует в кратчайшие сроки извлечь все возможное. Этого оказалось достаточно, чтобы хребет диско сломался под тяжестью возложенных на него ожиданий.

В 1980 году Марвин Шлахтер из *Prelude* заявил в интервью журналу *Billboard*: «Проблема возникла из-за компаний, слишком поздно появившихся на диско-сцене. Опомнившись, они нарезали столько пластинок, что затопили рынок».

История просуществовавшего совсем недолго отделения компании *Warner Brothers* — *RFC Records* — иллюстрирует, как быстро мейджоры вышли из игры. По случаю открытия лейбла в *Studio 54* устроили шумный праздник, но похмелье не заставило себя долго ждать. «Казалось, что все еще только началось, и вдруг все закончилось, — вспоминает Винс Алетти, который в 1979 году присоединился к лейблу *RFC Records*, возглавленному рекламщиком-ветераном Реем Кавиано (*Ray Caviano*). — Где-то на середине срока нашей работы там диско сдохло, а название отделения сменили на «танцевальную музыку»».

Алетти усматривает корень проблемы в стремлении отрасли к немедленным результатам. «Когда что-то сильно разрастается и достигает большого успеха, бизнесмены считают, что нужно форсировать процесс. Они выжимают все до последней капли — и ничего не остается». Он также связывает ее с недостатком настоящей поддержки со стороны радио. «Радио

оставалось очень традиционным, «натуральным», рок-н-ролльным, а большинство людей на радио просто не проявляли интереса. Им не было дела до музыки — они крутили хиты. Кончина диско их нисколько не расстроила».

Хай-энерджи и Saint

Тогда как наиболее близкие к соулу негритянские и латиноамериканские аспекты диско развились, как мы покажем, в хаус, белое звучание евродиско от Мородера, Беллота и Жана-Марка Серрона (*Jean-Marc Cerrone*) сохранилось в жанре, ставшем известном как *hi-NRG* (Евродиско также оказало важное воздействие на детройтское техно.) В стиле хай-энерджи мелодии ценились превыше басовых партий, а скорость — превыше фанковости. Чаке Хан (*Chaka Khan*) в нем предпочиталась Донна Саммер, а группе *D-Train* — Ами Стюарт (*Amii Stewart*). Воплощался он в женоподобной театральности таких артистов, как Сильвестр (*Sylvester*), Дивайн и Микель Браун (*Miquel Brown*).

Его влияние трудно переоценить. Хай-энерджи стал своего рода лингва франка для белых гей-танцполов всего мира. Эту музыку присвоили себе британские продюсеры Сток (*Stock*), Эйткен (*Aitken*) и Уотерман (*Waterman*), впоследствии продававшие это откровенно «голубое» звучание в виде тин-поповской^[121] жвачки таких исполнителей и групп, как Кайли Миноуг (*Kylie Minogue*), *Dead Or Alive*, *Mel & Kim* и многих других. Даже сегодня он остается господствующим танцевальным поп-стилем и основой суперкоммерческих проектов от *Aqua* и *Steps* до *Pet Shop Boys* и *Take That*. В сочетании с мощью европейского техно девяностых, звучавшего в безрубашных гомосексуально-гедонистических клубах

вроде лондонского *Trade*, он развился в *nu-NRG*. На этой форме строятся сети таких весьма популярных диджеев, как Блю Питер и недавно почивший Тони Де Вит.

Корни хай-энерджи уходят в белую культуру богатых гомосексуалистов Файр-Айленда и наиболее популярны манхэттенских заведений вроде *Flamingo* и *12 West*.

Двадцатого сентября 1980 года открылась новая площадка, сильно потеснившая конкурентов. Клуб *Saint*^[122] на углу второй авеню и 6-й улицы являлся, по мнению многих, ярчайшим символом эмансипации геев. «Там я испытал самые сильные переживания в своей жизни, — говорит один клаббер. — Ему до сих пор нет равных. Он раскрепощал, духовно возвышал вас. Именно там я научился любить своих братьев». На переделку некогда любимой массаами рок-арены *Fillmore East* в огромный клуб было истрачено 4,2 миллиона долларов, чтобы специально для раскрепостившегося гей-сообщества создать новый центр притяжения. Три тысячи человек выложили по 250 долларов за членские карточки в течение трех недель с момента открытия, а уже через несколько месяцев, не выдержав конкуренции, закрылись *Flamingo* и *12 West*.

Saint был самым зрелищным клубом, какой могли видеть ньюйоркцы. Внутри вели блестящие двери из нержавеющей стали, миновав которые гости попадали в просторное помещение с барами, сиденьями и мягкими стульями. Наверху располагался вместительный танцпол площадью 5000 квадратных футов. А купол над ним!.. Представьте себе полусферу диаметром 76 футов из алюминия и театрального задника. Когда купол подсвечивался изнутри, то выглядел твердым, но если свет падал сверху, он казался бесформенной массой психоделических облаков. В центре танцпола

размещался планетарный проектор, который в определенные моменты украшал темную поверхность купола изображением ночного неба.

На танцполе с ритуальной синхронностью двигалась масса безупречных человеческих тел. Под сладкое звучание богато разукрашенной музыки красивые мужчины ловили кайф от «ангельской пыли»^[123], квалюда, экстази, кокаина и амфетаминов. Это были олимпийские боги с вредными привычками. Огни гасли, включался проектор, и пока Нью-Йорк встречал очередное воскресное утро, несколько тысяч парней нюхали *roppers* и почти обнаженными продолжали танцевать под электрическими звездами.

«Это был апофеоз андеграундного танцевального опыта, — считает один из диджеев *Saint* Майкл Фирман (*Michael Fierman*). — В первую очередь мы стремились предложить всем общность опыта, которая могла бы сплотить тысячи».

На вечеринке в *Paradise Garage* — современнике *Saint* с преимущественно чернокожей гомосексуальной публикой — тусовщики никогда не знали наверняка, что им предстоит услышать. А вот в *Saint* на плей-лист можно было смело ставить деньги. Команда тамошних диджеев — Рой Тоуд (*Roy Thode*), Шэрон Уайт, Терри Шерман (*Terry Sherman*), Шон Бьюкенен (*Shaun Buchanan*), Робби Лесли (*Robbie Leslie*) и Майкл Фирман — предпочитала очень специфическое звучание и крутила мелодичные песни с тяжелой бочкой, богатой аранжировкой струнных и сентиментальными текстами о потерянной и отвергнутой любви. Среди излюбленной ими музыки на первом месте стояли *The WeatherGirls*, затем следует упомянуть классический соул примадонн Тельмы Хьюстон (*ThelmaHouston*), Филлис Нельсон (*PhyllisNelson*) и Линды Клиффорд (*LindaClifford*), а также евродиско, в частности таких французских проектов,

как *Voyage* и Жан-Марк Черроне с его особенно популярной вещью '*Call Me Tonight*'.

Примерно в восемь часов утра танцорам предлагали отдохнуть от грохочущего бита под «дешевские пластинки», как их называли диджеи клуба *Saint*: '*Take Me Down*' Джонни Бристоля (*Johnny Bristol*), '*Close To Perfection*' Микеля Брауна, '*American Love*' Роуз Лоренс (*Rose Lawrence*) и, что кажется неправдоподобным, '*I Hear Talk*' Бака Физза (*Buck Fizz*).

«Другого такого клуба, как *Saint*, не было», — утверждает Иэн Левин, некогда ведущий диджей северного соула, а также резидент и основатель *Heaven* — первой в Великобритании дискотеки, ориентированной специально на геев. «*Saint* занимает уникальное место в истории музыки диско, — со вздохом продолжает он. — Этот клуб был лучшим. В *Heaven* мы могли надеяться лишь на десятую долю того, чего достиг *Saint*. Это был предел».

Иэн Левин в Heaven

Левин решил перенести частичку «голубого» рая *Saint* в Англию и в результате экстрактировал из клубных музыкальных вкусов устойчивый жанр.

«В *Heaven* мы играли чисто американское диско и сформировали новую сцену, но примерно в это же время обвалился рынок диско, — рассказывает Левин. — Внезапно возник дефицит новых записей. Я объяснил Говарду и Джеффу из *Record Shack*, что мне нужны не те фанковые пластинки, которые они продают диджеям-натуралам, а гораздо более быстрая музыка, и им придется ее достать».

Левин не только искал бешеные мелодии, но и создавал собственные. В середине 1980-х годов, уже будучи опытным продюсером, он начал записывать

пластинки специально для танцполов в *Heaven* и *Saint*. Они в основном представляли собой вариации на темы евродиско, но Левин систематизировал стиль и подчеркнул его особенности, приблизив его к той эстетике, которую он выработал в период северного соула. В результате рождались динамичные вещи со стomp-ритмом, головокружительными мелодиями и текстами в исполнении певиц Эрты Китт (*Eartha Kitt*), Хейзел Дин (*Hazel Dean*), Эвелин Томас (*Evelyn Thomas*), не оставлявшими равнодушным ни одного гомосексуалиста. Одна из таких песен — *'High Energy'* Эвелин Томас — дала название самому стилю (который также был известен как «бойзтаун» и «гей-диско»).

Эти пластинки легли в основу сетов Левина в клубе *Heaven*, повлияли на вкусы целого поколения «голубых» британских кlabберов и стали ценным дополнением к «святому» музыкальному канону. Вообще, Левин играл столь важную роль на нью-йоркской сцене, что летал в Америку для презентации многих своих треков.

Он вспоминает об одной из таких поездок на пасху 1983 года, имевшей целью представление песни *'So Many Men, So Little Time'* Микеля Брауна. Композицию закончили в понедельник только, и Левин стремглав помчался на фабрику, чтобы нарезать пластинку, потом улететь с ней в Нью-Йорк и передать ее Робби Лесли, который играл в клубе *Saint* в четверг. Он не забыл того волнения, которое она вызвала: «Три часа утра, самый разгар вечеринки. Он останавливает последнюю пластинку, зал погружается во тьму, и начинается: бу-бу-бу-БУ-БУ-БУМ! Уже в следующий понедельник о ней говорил весь Нью-Йорк».

Сан-Франциско, Патрик Коули и Сильвестр

Клуб *Saint* был лучшей декорацией для чувственности, ранее особенно ярко проявлявшейся на Западном побережье в знаменитом своей гомосексуальной субкультурой Сан-Франциско, которая здесь, как и в случаях Файр-Айленда и *Saint*, являлась преимущественно белой. Дискотеки развились из процветавших баров: *Mindshaft* и *Shed* на Маркет-стрит, *Rendezvous* на Саттер-стрит и *Cabaret* на Монтгомери, превратившееся в первый крупный городской клуб под названием *City Disco* — крупный развлекательный комплекс с рестораном, выставочным залом, дискотекой и несколькими магазинами. Его первым звездным диджеем стал Джон Хеджес (*John Hedges*) из Огайо, начавший крутить винил в *Mindshaft* под псевдонимом Джонни Диско. Другим важным диск-жокеем заведения был Фрэнк Ловерде (*Frank Loverde*), которого журнал *Billboard* в 1976 году назвал лучшим представителем профессии. Когда Хеджес перешел в *Oil Can Harry's*, его место в *City Disco* занял Марти Блекман (*Marty Blecman*) (лучший диджей 1978 года).

Поскольку диско родилось в Нью-Йорке, сцена Сан-Франциско находилась под сильным влиянием Восточного побережья, откуда даже приглашались диджеи. Говарда Меррита (*Howard Merritt*) из Нью-Йорка наняли в клуб *Dreamland*, а Бобби Витеритти (*Bobby Viteritti*) стал резидентом в *Trocadero Transfer*. Меррит был представителем первой волны нью-йоркских диско-диджеев. Своему ремеслу он учился в *Cock Ring* и *Flamingo*, где проработал пять лет (кроме того, он занимал должность директора по рекламе в фирме *Casablanca Records*). С появлением Меррита и Витеритти в Сан-Франциско вспыхнула настоящая война за диджеев и их гонорары резко пошли вверх. Конкуренция настолько обострилась, что в конце 1970-х годов лучшие мастера получали до тысячи долларов за вечеринку.

Предпринимались недюжинные усилия для углубления танцевального опыта. В *Trocadero Transfer* Витеритти и его специалист по свету Билли Лангенхайм (*Billy Langenheim*) тщательно планировали каждый сет. «Билли и Бобби советовались в самом начале вечеринки, когда и какими песнями они будут заводить толпу, — рассказывает один клуббер в книге Дэвида Дайболда (*David Diebold*) '*Tribal Rites*'. — Они считали, что если им удастся полностью контролировать аудиовизуальную среду, то они смогут управлять групповым сознанием и влиять на трипы людей, что у них, без сомнения, получалось. Ничего подобного я раньше не видел».

«Мы внезапно начинали дикий, бешеный сет и подгоняли толпу стробоскопами и чумовой музыкой, — говорит Витеритти. — Мы собирали всех на танцполе, играя одну бурную вещь за другой, бросали их в водоворот, а затем успокаивали песнями вроде '*Touch Me In The Morning*' Марлены Шо (*Marlena Shaw*) или '*Rise*' Герба Альперта (*Herb Alpert*), так что все приходили в одинаковое состояние». Очень скоро *Trocadero* стал самым популярным клубом города.

По мере закрепления диско в Сан-Франциско местные диджеи и продюсеры начали изощряться в создании пластинок специально для клубов, записывая на винил атмосферу таких мест, как *Trocadero Transfer*, *I-Beam*, *Dreamland*, *End-Up* и *Alfie's*. Самым талантливым среди них оказался осветитель из *City Disco*. Белый упрямец без предрассудков Патрик Коули (*Patrick Cowley*) жил ради секса и музыки, что подтверждают его песни. Коули достиг славы в паре с Сильвестром — успешным чернокожим джазовым певцом, ставшим дивой-трансвеститом, обладавшим пронзительным фальцетом, — с которым он познакомился в *City Disco*. Коули стал движущей силой соула Сильвестра и

спродюсировал такие классические вещи, как *'You Make Me Feel (Mighty Real)'* и *'Do You Wanna Funk?'*.

Пластинки для этой сцены записывал не только Коули. Нельзя не упомянуть имена местной звезды Линды Империял (*Linda Imperial*) и продюсера Пола Паркера (*Paul Parker*). Большим успехом пользовалась группа *'Boystown Gang'* (их жуткая кавер-версия песни Энди Уильямса *'Can't Take My Eyes Off You'* даже стала хитом в Великобритании), но кроме Сильвестра почти никто в Сан-Франциско не сделал ничего важного для истории. Одно из редчайших исключений — *Weather Girls* (Марта Уош [*Martha Wash*] и Айзора Армстед [*Izora Armstead*]), начинавшие на подпевках у Сильвестра, а позже прогремевшие хитом в стиле хай-энерджи *'It's Raining Men'*.

Трагедия

История диско тесно переплетается с историей защиты прав геев. Для ядра его приверженцев дискотечный бум являлся не просто гедонистическим порывом, а социальным движением, благодаря которому гомосексуалисты добились существенных достижений. Диско было не только музыкальным сопровождением их долгожданного выхода из тени или призывом к общности и терпимости, но и таким троянским конем, позволившим протолкнуть в мейнстрим важные аспекты гей-культуры. Вследствие этого крах диско был воспринят как покушение на отвоеванные свободы, особенно в связи с тем, что отрицательное отношение к конкретному музыкальному стилю часто отдавало неприкрытой гомофобией. Наглость этого реакционного «наезда» усугублялось грандиозной по своим масштабам трагедией —

проявлением природной силы, оказавшей беспрецедентное воздействие на гей-сообщество.

Безудержная коммерциализация свалила с ног движение диско, а похоронил его СПИД. История, начавшаяся с освобождения, символом которого стал Стоунволл, окончилась болезнью, дискриминировавшей своих жертв, как казалось первоначально, с той же нетерпимостью, которую проявляло общество в целом.

Помимо танцевальных клубов, популярными местами отдыха геев в американских городах (и особенно в хай-энерджи-сообществе) являлись сауны с их заряженной сексуальностью атмосферой. В эти преимущественно гомосексуальные центры развлечений, построенные вокруг парилок и бассейнов, мужчины приходили, чтобы вволю потрахаться. В некоторых подобных заведениях звучала музыка и работали рестораны — и во всех без исключения происходили бесконечные оргии. Появление ВИЧ означало, что неограниченный гедонизм подобных мест в конечном итоге должен был привести к массовой трагедии.

Первое время «рак голубых» — СПИД — был известен под аббревиатурой *GRIDS*, то есть *Gay Related Immune Deficiency Syndrome*^[124]. Романист Дэвид Ливитт (*David Leavitt*) описывал этот период как «время, когда на улицах царил почти осязаемое чувство скорби и паники». К тому моменту, когда СПИД превратился из абсолютной катастрофы в контролируемое бедствие, он унес жизни половины манхэттенских геев.

Бесшабашность, с которой многие диск-жокеи оносились к жизни, позволила СПИДу нанести сокрушительный удар по танцевальному сообществу. Одних диджеев — пионеров гедонизма — прикончила сама болезнь, иные умерли от передозировки наркотиков. Как выразился на этот счет писатель

Брайен Чин, «я не тусовался с диджеями постоянно, потому что *чертовски боялся* наркомании». В Нью-Йорке СПИД прозвали «святой болезнью», поскольку среди первых жертв оказалось очень много посетителей клуба *Saint*. В Сан-Франциско одной из первых известных жертв был Патрик Коули.

«Он очень вдохновлялся музыкой, — вспоминает его сожитель диджей Фрэнк Ловерде, — а в свет выходил не часто. Все его время занимали музыка и сауны, музыка и сауны. Там он, наверное, и заразился». Тогда о вирусе знали так мало, что когда Коули стало плохо во время тура по Южной Африке, все думали, будто у него острое пищевое отравление. Незадолго перед смертью Коули с трудом выбрался в студию, чтобы записать вместе с Сильвестром песню '*Do You Wanna Funk?*'. «Он лежал в студии на диване, — вспоминает его друг, — совершенно обессиленный, но полный решимости доделать пластинку, и давал указания инженеру».

Патрик Коули ушел из жизни 12 ноября 1982 года. Сильвестр в этот вечер выступал в лондонском клубе *Heaven*. С трудом приглушая эмоции, он объявил о смерти своего друга и соратника, а затем включил '*Do You Wanna Funk?*'. Как это ни прискорбно, через шесть лет, 18 сентября 1988 года, Сильвестр тоже умер от СПИДа.

Несмотря на первую волну смертности от СПИДа, сауны отказывались закрываться еще долгое время после того, как болезнь была признана заразной. Лишь вслед за прекращением работы *Hothouse* в Сан-Франциско^[125] сауны признали свою вину в распространении болезни. «До появления СПИДа посещение саун казалось не более порочной практикой, чем курение, — отмечает борец со СПИДом. — Люди знали, что пусть это и не полезно, но приемлемо для общества. Теперь же это стало похоже на употребление

героина». Одна за другой сауны Сан-Франциско признавали поражение. В Нью-Йорке все сауны закрылись к 1985 году. Наконец, 5 мая 1987 года свои двери захлопнуло последнее заведение такого рода в Сан-Франциско — *21 st Street Baths*.

Из-за сокращения числа посетителей клуб *Saint* завершил свою работу в апреле 1988 года под звуки композиции Джимми Раффина (*Jimmy Ruffin*) 'Hold Onto My Love' и финальной части «Девятой симфонии» Бетховена (клуб ненадолго открылся вновь в 1989 году уже без своего знаменитого купола). *Saint* продолжает существовать в форме масштабных ежеквартальных вечеринок, на которых не обходится без секс-шоу и изрядной доли «безобразия».

Когда здание было продано, борцы за права геев требовали воздвигнуть мемориал в память о клубе и его тусовщиках, ведь именно из этого места разлетались по всему миру лозунги освобождения для геев, и именно в нем же эта свобода была подорвана ужасной трагедией. Роджер Мак-Фарлейн (*Roger McFarlane*), исполнительный директор нью-йоркского благотворительного учреждения под названием *Gay Men's Health Crisis*^[126], сказал, вспоминая о горестях и радостях клуба *Saint*: «Мы не знали, что танцуем на краю могилы».

Мемориал так и не появился. Ныне в здании располагается банк.

Когда диско похоронили, полемика вокруг ночной жизни поутихла, а интерес со стороны мейнстрима угас. Освободилось место для выработки свежей энергии. Клубная жизнь, как всегда бывает в таких случаях, вернулась в андеграунд — начался новый период активного творчества. Несмотря на печальный закат, диско породило множество других танцевальных форм. Хаус, гараж, техно и хип-хоп явились, как мы покажем

дальше, результатами реконструкции, деконструкции или избирательной эволюции диско — прародителя современного танцпола.

Пройдет целое десятилетие, но в итоге диско возьмет реванш.

8. Хип-хоп

Приключения на стальных колесах [\[127\]](#)

*Betwixt decks there can hardlie a man
catch his breath by reason there ariseth such
a funke in the night*

W. Capps, 1623 ... [\[128\]](#)

Think rap is a fad, you must be mad [\[129\]](#).

Stetsasonic 'Talkin' All That Jazz'

«Без насилия не обходилось, но, понимаете, насилие царило во всей округе, — рассказывает Сэл Аббатъелло (*Sal Abbatiello*), владелец существовавшего с 1977 по 1985 годы клуба *Disco Fever* [\[130\]](#) в Бронксе. — Я хочу сказать, что в моем клубе произошло три убийства за десять лет, но если сравнить это с ситуацией в районе, то... у меня убили троих человек за десять лет, а там столько же убивали каждую неделю! Мне кажется, что статистика говорит в мою пользу. У меня на руках умер вышибала из-за того, что запретил кому-то нюхать в баре наркоту.

Но мы работали семь дней в неделю. Понедельник был не хуже субботы. По понедельникам выступал Грэндмастер Флэш, по вторникам — Лавбаг Старски (*Lovebug Starski*). Я нанял паренька по имени Эдди Чеба (*Eddie Cheba*) на воскресенье, а еще пригласил Кула Хёрка, который играл вместе с Кларком Кентом (*Clark Kent*). Мне всегда хотелось заполучить Диджея Голливуда (*DJ Hollywood*), но он все время отказывался приходить в «Лихорадку». Наконец я его убедил, и он

взял на себя среды. А еще был Джан-Баг (*Jun-Bug*). Словом, я собрал всех. Каждую ночь клуб осаждала огромная толпа.

Вход стоил два доллара. Мы никогда себя не рекламировали, не пользовались услугами радио — все благодаря отзывам публики, музыке и тусовке. Каждый посетитель знал всех прочих, и было довольно дико, что управлял заведением белый, а главным диджеем был латинос — Джан-Баг.

Там у нас был и доктор, и сутенер, и шлюха, и адвокат, и сраный тюремный надзиратель, и девушка с Уолл-стрит, но все делали одно...

(Изображает, что нюхает кокаин.)

— «Руки вверх!»

— «У кого-то пистолет».

(Пригибается.)

— «Он ушел».

— «Ладно».

— «Хо-ooo!!»

Иногда происходила стрельба, и все выходили. Они ждали снаружи и спрашивали: «Можно обратно?» Типа: «Ну, унесли уже этот хренов труп или нет?».

Рэперы проводили состязания. Джан-Баг играл в рубке, *Furious Five*, Мелле Мел (*Melle Mel*), Кул Мо Ди (*Kool Moe D*), Кёртис Блоу (*Kurtis Blow*), *Sugar Hill Gang* и *Sequence* выстраивались в очередь и ждали, пока им дадут микрофон, чтобы постараться превзойти друг друга.

Если Флэш был в Лондоне, он звонил нам, мы ставили трубку телефона рядом с микрофоном, и он рэповал. А они все тоже читали рэп в микрофон для ребят из Лондона.

В эту музыку просто уходили с головой от начала и до конца. «Лихорадка» была крупнейшим клубом в районе. *Sorcabana* находился на Манхэттене, и *Studio 54* тоже. У них был шик и внимание прессы, у нас

— только музыка, этот особенный саунд, но он был только наш».

Лихорадка в Бронксе

В течение шестидесяти лет Бронкс считался не самым модным адресом. К середине семидесятых годов этот квартал, изрезанный холодными тенями огромных автострад, построенных главным проектировщиком города Робертом Мозесом, опаленный беспорядками и поджогами, совершёнными ради получения страхового возмещения, и пропитанный героином, покинули все, кто только смог уехать. Кое-где он выглядел как место боевых действий, а по статистическим данным напоминал страны третьего мира. Но жившие за границами района и страшившиеся его люди не знали, что полдесятилетия там развивалась чрезвычайно интересная и нешаблонная музыка.

Сотни песен, гордо соотносящих себя с хип-хопом или (в широком смысле) рэпом, определяют этот стиль как музыку, сделанную с помощью двух проигрывателей и микрофона. Таким образом, хип-хоп, подобно дабовому регги, является в первую очередь диджейской музыкой. Он вырос из оригинальных приемов работы с вертушками тех немногих молодых диск-жокеев Бронкса, которые самостоятельно научились феноменальному владению пластинками, чтобы лучше приспособить доступную им музыку (современные им диско-хиты и несколько более старые фанковые вещи) к нуждам своих танцполов.

Те диджеи понимали, что некоторые танцоры взрываются самыми страстными и бурными движениями не только под определенные записи, но даже под их определенные *части*. Следуя диджейскому правилу № 1 — всячески поощрять такие всплески энергии, — они

старались проигрывать только эти отдельные куски, повторяя их снова и снова. В результате они без всяких гитар создали совершенно новый вид живой музыки.

Со временем появились и записи хип-хопа, хотя звучали они как диджейское выступление с использованием других пластинок. Даже сегодня, несмотря на двадцать лет прогресса и гораздо более сложный подход к продюсированию, хип-хоп по-прежнему сводится к воссозданию в студии такого рода музыки, какую диджей может (и будет) играть на баскетбольной площадке Бронкса в тени жилого высотного дома.

Хип-хоп как музыка, сделанная из другой музыки (с сэмплированными звуками прежних записей), радикальным образом повлиял на представления о музыкальности и оригинальности, а также круто изменил технологию звукозаписи и связанные с авторским правом нормы. Конечно, сэмплирование, копирование и изготовление кавер-версий имело место и раньше, особенно в черной музыке. Но именно откровенной наглости хип-хопа, воровавшего и смешивавшего что угодно из любого источника (с добавлением речетатива), поднялся большой шум, особенно когда цифровое сэмплирование сделало плагиат столь же элементарным, как нажатие кнопок.

Сейчас хип-хоп — целая культура (понятие «хип-хоп» не синонимично «рэпу», а является триединством рэп-музыки, граффити и брейкданса), на каждого деятеля которой приходится, наверное, с десятков социологов. Однако ее история часто тонет в мифологии. Вместо фактов — набор перепеваемых на все лады баек, уважительные кивки в сторону легендарных учителей и набор клише о «прежних временах».

Диджеи Бронкса, реализовавшие скрытые в паре вертушек возможности для творчества, были реальными обитателями очень даже реального мира. Все, что им хотелось, — устроить вечеринку лучше, чем соперник из того же квартала. На самом же деле они создавали абсолютно новый и революционный музыкальный жанр и сеяли зерна еще нескольких стилей.

Брейкданс

Встаньте лицом к партнеру, возьмитесь за руки. Топните одной ногой, заведя ее назад за другую, и вернитесь в исходное положение. Теперь второй ногой. (Ваш партнер делает то же самое в зеркальном отображении.) Затем сделайте два полшага назад и один шаг вперед. Улыбнитесь.

Это базовые движения танца хасл^[131], закрепленные миллионами танцоров диско по всему миру с середины до конца 1970-х годов. Нетребовательная сущность хасла лежала в основе демократических устремлений диско, а его размеренные и простые па отлично соответствовали постоянному темпу музыки, близкому по частоте ударов к пульсу человеческого сердца, и такту в четыре четверти. Этому танцу легко научиться человеку не с самой хорошей координацией движений или способностью сосредотачиваться, так что даже наименее преданный ему танцор может упражняться в хасле, не снимая костюма, галстука и практичных туфель, без риска стать посмешищем или получить серьезную травму.

Но если ты юн, то организм заставляет тебя сжигать энергию, демонстрируя свой сексуальный потенциал. И

черта с два ты натянешь костюм. На площадке полно двигающихся в хасле пар, и хотя вам может нравиться музыка, хочется выглядеть крутым и притягивать взгляды. Если ты рискнул и вышел танцевать, тебя сразу же начинает тяготить неприятное чувство одиночества и неприметности, в то время как ты жаждешь оказаться в центре танцпола в кругу ошеломленных зрителей. Тебе не терпится ворваться в эту людскую массу, топчущуюся в хасле, и заставить ее наблюдать за тем, как ты вытворяешь нечто невероятное.

Еще до появления слова «хип-хоп» существовал брейкданс. Это демонстративное проявление мужской удали развилось из па Джеймса Брауна, судорожных роботоподобных движений фанк-танцоров с Западного побережья («локинг» и «поппинг»^[132]) и экстровертных танцев звезд подиума в телепрограмме *Soul Train*. На него повлияли такие акробатические стили, как чечетка и линди, а также кун-фу. Нельзя сказать, что брейкданс как часть негритянского танцевального наследия не имел прецедентов (так, он удивительно сильно напоминает стремительные движения капоэйра — своего рода постановочного боевого искусства, зародившегося в Бразилии). Слово «брейк» в его названии — джазовый термин, означающий такую часть танцевального номера, в которой мелодия затихает, а ударник дает себе волю — то есть взрывной, ритмичный отрезок песни, больше всего нравившийся «выламывавшимся» тинейджерам.

В начале 1970-х годов брейкинг состоял в основном из того, что современные танцоры называют «апрокинг», то есть быстрых круговых шагов и других движений ног, предшествующих акробатическим элементам. Так называемые «силовые движения» (например, вращения на голове или спине, изумившие

весь мир и забросившие брейкданс в телевизионные рекламные ролики и голливудские фильмы вроде «Флэшденс») тогда еще не появились, однако в клубах и просто на вечеринках в Бронксе поколение молодых парней, многие из которых стали первыми звездами рэпа, дало начало традиции отвязных танцев под брейки. Это был их шанс привлечь к себе внимание.

«Мне нравился рев толпы, наблюдавшей за моими движениями, — вспоминает Кёртис Блоу, один из старейших брейк-танцоров и первый рэпер, попавший на крупный лейбл, — а потому я шел на какую-нибудь дискотеку в центре, где не было других би-боев, а значит и конкуренции, и там уже царил безраздельно».

В клубах многие танцоры стояли у стен и игнорировали большую часть музыки, ожидая брейка, то есть перебивки в песне. Со временем их стали называть би-боями (*b-boys*). Буква *b*, скорее всего, означала «брейк», хотя некоторые считают, что ее также следовало понимать как «Бронкс». Суровая «стойка би-боя» (руки сложены на груди, голова наклонена вниз), любимая рэперами даже сегодня, являлась не столько демонстрацией готовности к агрессии, сколько характерной позой танцора, готовящегося к брейку.

Вскоре танцпол раскололся на два лагеря, в одном из которых оказались изгибающиеся хаслеры, а в другом — юные экспрессивные брейкеры. Когда пластинка доходила до сбивки, энергетический заряд помещения резко усиливался. То же самое происходило, когда включали определенные старые вещи, в частности треки Джеймса Брауна. Диджей не мог этого не заметить.

Подвиги Геркулеса

Клайв Кэмпбелл (*Clive Campbell*), он же диджей Кул Хёрк, — двухметровый гигант с Ямайки — еще в школе был известен под кличкой Геркулес. Вполне подходящее мифологическое имя, не правда ли?

Однажды ночью в Бронксе в 1973 году Хёрк провел эксперимент.

«Я включал то, что все хотели услышать, — рассказывает он. — Я наблюдал за толпой и заметил, что люди стоят по сторонам, ожидая определенных брейков в треках.

Той ночью я попробовал сыграть несколько сбивок подряд, одну за другой, вырезая остальные части песен.

Я решил свести пару пластинок с брейками. *Бум-бом-бом-бом!* Я постарался сделать так, чтобы это звучало как запись. Народ прямо-таки неистовствовал. Им понравилось».

Хёрк называет пластинки, которые он использовал той ночью. Это композиции (точнее, их части в стиле *clap your hands, stomp your feet*^[133]) *'Give It Up Or Turnit A Loose'* Джеймса Брауна, *'Funky Music Is The Thing'* группы *Dynamic Corvettes*, *'If You Want To Get Into Something'* команды *The Isley Brothers* и *'Bra'* от *Cymande*. Все это подстегивалось яростной перкуссией из трека *'Apache'* группы *The Incredible Bongo Band*, который станет «визитной карточкой» Хёрка, гимном Бронкса и одной из наиболее часто сэмплируемых записей хип-хопа.

«И понеслось!» — улыбаясь, говорит он.

Подход Хёрка к микшированию отличался чрезвычайной простотой. Он не пытался точно состыковать треки или попасть в бит. Вместо этого он просто переходил от одной пластинки к другой с помощью фейдера и одновременно говорил что-нибудь вроде: *Right about now, I'm rocking with the rockers, I'm jamming with the jammers* или *Party with the partyers*,

boogie with the boogiers. Иногда вместо подобных фраз он выкрикивал одно слово, усиливая его своим любимым эхо-эффектом, или же простой лозунг, например, «Давай, братишка, качай!» или «Это наш клуб!». Как правило, он сидел перед журавлем микрофона, как радиодиджей. Но главное заключалось в его выборе треков, а реакция публики была поразительной. Хёрк ставил старые фанковые номера, пришедшиеся тусовщикам по душе, и без конца повторял те части, которые нравились им больше всего. Би-бои обрели своего диджея.

Хёрк с самого начала включал в свои сеты цепочки брейков, а также покупал по два экземпляра каждой пластики, чтобы повторять одну и ту же сбивку без паузы. Он не прекращал ставить записи целиком, особенно старые фанковые композиции (в том числе Джеймса Брауна), но также свежие работы в стиле диско. Но в его выступлении всегда присутствовал ряд композиций, рассчитанных специально на би-боев. Он даже придумал название для соответствующей части вечеринки: «Карусель. Понимаете, как только слышишь звуки карусели, сразу хочется на нее запрыгнуть, а потом движешься только вперед, а не назад».

Диджей *Grandmixer D.ST* (ныне известный как *DXT*), прославившийся скрэтчингом на треке Хёрби Хэнкока (*Herbie Hancock*) '*Rockit*', вспоминает, как в 1974 году друг привел его в клуб *Executive Playhouse*, где он услышал Хёрка.

«В то время я был би-боем и танцевал брейкданс при любом удобном случае. Так вот, значит, стою я там, слушаю, поглядываю, как люди танцуют хасл, и жду '*Apache*', чтобы показать себя.

Рядом компания ребят ждала, когда Кул Хёрк заиграет биты. А он ставит и ставит диско для соответствующей публики. Затем внезапно включает биты — наступает звездный час би-боев. Некоторые

лучшие из хаслеров еще и брейк здорово танцевали. Раньше, знаете, принято было чинно так приглашать женщину на танец, а теперь можно было поразить ее собственным вращением на полу.

Хёрк вырезал не слишком точно. Просто он удачно выбирал музыку и играл разнообразные вещи, как старые, так и новые. Это заводило толпу».

Как многие другие би-бои, *D.ST* нашел диджея, предложившего ему как раз ту музыку, какую он хотел слышать.

«Появилось место, появился парень. Я мог отправиться на вечеринку и потренироваться. Хёрк дал мне возможность просто прийти туда и отрабатывать свои движения. Вот так все и вышло. Я мгновенно стал фанатом Кула Хёрка».

Тем, кто слушал Хёрка, его стиль казался революционным. Он ставил музыку, которая не играла на радио, и возрождал жесткое фанк-звучание, которое повсеместно оказалось вытеснено соулом и диско. Благодаря новым приемам ему удавалось продлевать возбуждение, скрытое в музыкальном фрагменте, фокусировать внимание на самых танцевальных отрезках записи и доводить би-боев до точки кипения.

«Я ловил настроение танцпола за вертушками, — говорит он. — Танец — это мое. Я люблю веселиться.

Когда я возвращался домой с танцев, моя одежда была насквозь мокрая. Мама ворчала: «Куда это ты собрался с моим полотенцем?» А я отвечал: «Ма, там так жарко!» Как в парилке».

Хёрк говорит, что решил заняться диджейством, потому что его, когда он просто ходил танцевать, сильно разочаровывали многие диджеи, резавшие пластинки как попало.

«Представьте, я танцую с девушкой, стараюсь оттянуться, а диджей все время косячит. Вся тусовка недовольна, каждый орет типа: «Чё за херня?.. Оставь,

тут же самая офигительная часть! Я как раз собирался зажечь». В таком духе, ну, вы понимаете. И девушку это тоже бесило. Я и сам ворчал, когда слышал такое, потому что диджей обламывал весь кайф».

Кроме того, Хёрк ориентировался на карибскую традицию саундсистем. Он вместе с родителями переехал с Ямайки в Нью-Йорк подростком и до сих пор говорит с легким островным акцентом. Он хорошо помнит, что жил рядом с танцзалом в Тренчтауне^[134] и однажды наблюдал за тем, как в здание вкатывали здоровенные колонки саундсистемы Кинга Джорджа (*King George*), также известного как Большой Джордж.

«Мы играли в шарики или катались на скейтбордах и смотрели, как на тележках привозили большие коробки. А еще акварелью рисовались плакаты и клеились на фонарные столбы, чтобы люди узнали о предстоящих танцах».

Хёрк и его приятели были слишком молоды и не могли попасть внутрь. Они слушали музыку, глядели на посетителей и шептались об их недоброй репутации.

«Ну, мы катались на досках и знавали детей гангстеров, которые знали бандитов, плохих парней. [Говорит шепотом:] «Да, чувак, это тот самый. О-о-о!»». Все эти блатные ходили мимо нас, а мы сидели на тротуаре и смотрели».

Собирая аппаратуру и создавая свой стиль, Хёрк в первую очередь думал именно о тех ямайских вечеринках, которые он видел еще ребенком. Особенно хорошо он запомнил сами саундсистемы.

«Тогда я и не думал, что это так сильно на меня повлияет», — признается он.

Двое других из главных создателей хип-хопа тоже имеют ямайские корни, но не считают, что даб-культура острова оказала на них непосредственное воздействие. Только Хёрк усматривает такую связь. Нью-Йорк,

особенно Бруклин, привык к мощным передвижным саундсистемам вроде ямайских еще прежде, чем Хёрк начал устраивать свои вечеринки, но он действительно внедрил несколько ямайских элементов. Во-первых, ставший очень популярным стиль чтения рифмованных текстов, которого придерживались он и его *MC*, явно основывался на ямайском тостинге, а не на сложных куплетах рэповавших диско-диджеев. Он также использовал эхокамеру — еще одну ямайскую «фишку». Кроме того, Хёрк напоминал даб-селекторов тем, что охотно использовал пластинки не как отдельные песни, а как инструменты творчества. Ну и, разумеется, он высоко ценил бас и громкость.

На ранних концертах Хёрк даже играл регги и даб, но, по его словам, «слушателей не хватало. Люди тогда еще не чувствовали регги. Я ставил кое-какие вещи, но они не катили». Нью-йоркские выходцы из Вест-Индии держались удивительно обособленно от главных течений городской негритянской культуры (потому что, возможно, считали себя добровольными эмигрантами, а не потомками насильно оторванных от родины людей). Конечно, в процессе формирования в Бронксе хип-хопа регги не любили и слушали редко. Так что Хёрк переориентировался на более привычные жителям Бронкса фанк и латиноамериканскую музыку: «Я оказался в чужом монастыре, а туда, как известно, со своим уставом не ходят. Мне пришлось поймать местную волну». Тем не менее, при выборе пластинок и характера звучания он старался подчеркнуть элементы, ценимые в ямайской музыке, а именно баунс ^[135] и бас. «В моей музыке по большому счету главный — бас», — говорит он.

Самую первую вечеринку Хёрк устроил вместе со своей сестрой Синди, которой хотелось накопить денег на одежду, в культурном центре на Седвик-авеню,

расположенном рядом с их домом. Дело было в 1971 году, когда на улицах Бронкса хозяйничали молодежные банды. В то время Хёрк не только регулярно танцевал в клубах *Puzzle* и *Tunnel*, но и создал себе имя как художник-граффитист вместе с более известной на этом поприще личностью по прозвищу *Phase II*. Вечеринка прошла «на ура», сестра Хёрка купила себе красивое платье, а сам Хёрк за три или четыре года диджейства поднялся от двадцатипятицентовых джемов в комнатах отдыха и вечеринок для ребят из квартала до выступлений в клубах Бронкса, ныне считающихся святынями хип-хопа: *Twilight Zone*, *Executive Playhouse*, *Hevalo* и *Disco Fever*.

1998 год. Хёрк стоит на Джером-авеню, где все эти клубы располагались на расстоянии нескольких кварталов друг от друга. Теперь они превратились в стоянки для автомобилей и обувные магазины, на месте *Twilight Zone* — фабрика по производству матрасов. «На самом деле это Хёрк-авеню», — задумчиво произносит он, когда над головой проносятся вагоны надземки. За сим следует целая речь.

«После меня некоторые места, тот же *Executive Playhouse*, должны стать автостоянками... Вот так, беби! После диджея Кула Хёрка никто уже не войдет в эту дверь, и места вроде *Hevalo* останутся стоянками... Только так, беби!»

Хёрк прославился. Его вечеринки стали популярны по всей «окраине» — от Бронкса до Гарлема. Так как он играл ни на что не похожую музыку, созданную специально для подростковых компаний би-боев, его власть над местной молодежью была поистине сверхчеловеческой.

Увидев его в деле, *D.ST* понял, что Хёрк притягивает народ не хуже знаменитых музыкальных исполнителей. «Люди идут на вечеринку, чтобы увидеть именно его. Я сам торчал там и поражался его игре».

Хотя Хёрк доверял своим танцевальным инстинктам, он пригласил нескольких *MC*, которые еще больше разогревали толпу и позволяли ему сосредоточиться на проигрывателях. Многие считают Хёрка и его главных *MC* — Коука Ла Рока (*Coke La Rock*) и Кларка Кента — первыми хип-хоп-рэперами, поскольку они перестали рифмовать в стиле джайв, как делали диджеи передвижных дискотек *DJ Hollywood* и Эдди Чеба (которые в свою очередь переняли его у популярных радиодиджеев). Они действовали скорее как ямайские регги-тостеры — подбадривали народ короткими фразами типа *To the beat, y'all*^[136] или *Ya rock and ya don't stop*^[137], усиленными эхокамерой Хёрка.

Секретным оружием Хёрка являлась его система. Среди выступавших со своим оборудованием диджеев (которые постепенно вытесняли клубные группы, тоже использовавшие свои инструменты), Хёрк владел самой мощной и лучшей аппаратурой. Хотя вдохновленные им соратники превосходили его в мастерстве, в том, что касается громкости, равных ему не оказалось. Система *Herculoids* (что многие ошибочно принимали за название его команды), постепенно приобретенная у менее удачливого коллеги из *Twilight Zone*, была собрана из пары усилителей *Macintosh 2300* — «Здоровенные Маки, высший класс!» — и исполинских акустических колонок марки *Shure*.

Грэнд Визард Теодор (*Grand Wizard Theodore*) — один из многих диджеев, вдохновленных Хёрком — вспоминает, как впервые ощутил мощь системы *Herculoids*.

«Она заставляла вас слушать любой трек внимательно, подмечая все его достоинства. Он мог включить вещь, которую вы ставили дома каждый день, а заставить вас изумиться: «Ух-ты, тут еще и *колокольчики* есть?» Вы узнавали инструменты, которых на пластинке, казалось, не могло быть. А бас, тот бас даже сравнить не с чем!»

Следующая система Хёрка оказалась настолько мощной, что он назвал ее *Not Responsible*^[138].

«Всякий раз, когда я играл на ней, обязательно случалась какая-нибудь фигня, разгоралась какая-нибудь ссора, вот я и назвал ее *Not Responsible*».

Влияние Хёрка грандиозно. Пусть его стиль сильно отличался от принятого современными хип-хоп-диджеями, но Хёрк изобрел то, что принято называть «брейкбитом», ведь он чаще всего играл брейк длиной около 30 секунд полностью, не дробя его на более мелкие куски, то есть проигрывал барабанную перебивку вместо целой песни.

Внезапно каждый би-бой возмечтал о том, чтобы ему так же поклонялись. Всем хотелось заполучить пару вертушек и устраивать крутые вечеринки не хуже, чем у Хёрка. Теперь, когда он указал путь, это казалось вполне осуществимым. В конце концов, он всего лишь откапывал старые композиции и крутил их лучшие куски. Джаззи Джей (*Jazzy Jay*) — еще один диджей, вдохновленный легендой Хёрка — говорит об этом так: «Все имелось у вас дома, ведь это были старые пластинки ваших мам и пап. Как только Кул Хёрк заиграл, каждый засранец начал таскать пластинки у своих родителей».

«В тринадцать лет я отправился в клуб *Hevalo*, — рассказывает один из первых хип-хоп-МС Циско Кид

(*Cisco Kid*) в книге Билла Адлера (*Bill Adler*) '*Rap*'. — Там было очень темно, но в воздухе чувствовалось такое напряжение, что казалось, будто случиться может все что угодно. А потом Хёрк подошел к микрофону, и я понял, какой он крутой. Меня как пронзило. Я думал: «Вот это клево, хочу быть таким же»».

Хёрк сохранил свои пластинки, но сегодня занимается в основном физическим трудом. Подобно многим первопроходцам, он прославился, но не разбогател. К тому моменту, когда его последователи вовсю заключали контракты с лейблами и гастролировали по Европе, он вышел из игры и, деморализованный трагической потерей утонувшего отца, пристрастился к наркотикам. Окончательно его надломил эпизод, произошедший в 1977 году: на собственной вечеринке ему воткнули нож в ладонь, когда он «ввязался в спор». Двадцать лет спустя музыканты *Chemical Brothers* пригласили его в Лондон на свое шоу, воздав должное человеку, который изобрел брейкбит — сердцевину их музыки. Тем не менее большинство из сегодняшних звезд хип-хопа хотя и знает его имя, даже не знает, жив ли он. Тот факт, что Хёрк не участвует в миллиардном бизнесе, в который превратилась эта музыка, лишь укрепляет мифический статус гиганта с античным именем.

Исследователь микса

Флэш быстр. Флэш крут. Если Хёрк открыл электричество брейкбита, то Грэндмастер Флэш пустил его по проводам. Как выразился Кид Креол (*Kid Creole*) из *Furious Five*, «факт, конечно, что *Herculoids* мог вызвать землетрясение, но «Великий мастер» может быть только один».

Флэш родился на Барбадосе с именем Джозеф Сэддлер (*Joseph Saddler*). В профессионально-техническом училище имени Сэмюэля Гомперса этот усердный, склонный к точным наукам паренек изучал электротехнику. Он заимствовал сырые идеи Хёрка и усовершенствовал их с лабораторной педантичностью, выработав стиль игры, сочетавший нравившуюся би-боям зверскую энергию Хёрка с отточенностью и непрерывностью. Тем самым Флэш превратил хип-хоп из эффектной причуды тусовщиков Бронкса в подлинно новую музыкальную форму.

Хёрк подарил миру брейкбит, но его техника, по общему мнению, оставляла желать лучшего. Восторг от его «карусели» являлся следствием удачного выбора убойных кусков из хороших треков. Хёрк не старался добиться чистого сведения или ровного ритма.

Но методичный и одержимый Флэш поставил себе цель научиться играть брейки *с точностью*. Он мечтал обрушивать на танцпол феноменальную мощь выбранного Хёрком стиля в постоянном, непрерывном ритме. Он слышал, как диско-диджеи без швов микшируют пластинки, и хотел проделывать то же самое с фрагментами полюбившихся би-боям фанковых треков. Поначалу он не имел представления, возможно ли это, но верил, что в случае успеха результат будет замечательным, а сам он войдет в историю.

Флэша в равной степени вдохновляли Кул Хёрк и диско-диджей по имени Пит *DJ* Джонс. Джонс был одним из нескольких «мобильных» диск-жокеев с крепкой когортой чернокожих и латиноамериканских фанатов по всему Нью-Йорку. Вместе с такими личностями, как Мабоя, Рон Пламбер и Грэндмастер Флауэрс, он знакомил публику из районов за пределами Манхэттена с новшествами диско-диджейства — бесшовным микшированием в бит и проигрыванием музыки нон-стоп. Флэш посещал выступления Джонса

на местных вечеринках и поражался непрерывности его танцевального бита, то есть именно тому, чем не забивал себе голову Хёрк. Флэш представлял себе музыку, которая сочетала бы лучшие стороны стилей двух этих корифеев.

«Хёрк играл части треков с брейками, но для него тайминг^[139] не был существенным фактором, — вспоминает Флэш. — Он ставил вещь с темпом, скажем, 90 ударов в минуту, а затем включал следующую уже на 110 ударов. Он просто крутил пластинки, не заботясь о точности.

Однако тайминг все-таки *имел* значение, поскольку многие танцоры действительно были хороши. Они делали движения *вовремя*. Вот я и сказал себе, что должен научиться находить конкретный участок записи, определенный брейк, и растягивать его, но делать все своевременно.

Мне предстояло выяснить, как вручную смонтировать эти отрезки записей так, чтобы человек в зале даже не подумал, будто я взял кусочек, скажем, в пятнадцать секунд, и растянул его на пять минут. Я хотел, чтобы люди могли танцевать сколь угодно долго. Необходимо было найти способ осуществить это».

Как рассказывает Флэш, начался продолжительный период экспериментов и исследований. Он стал ученым, исследующим микс (позже он возьмет себе такой псевдоним — *Scientist of the Mix*), отгородился от окружающего мира и занялся техническими вопросами вращающего момента проигрывателя, конструкции звукоснимателя, конфигурации иглы и тому подобного, всесторонне изучая оборудование, которым собирался овладеть. Многие месяцы во время учебы в технической школе, а затем — работы курьером на ткацкой фабрике, он подолгу просиживал в своей комнате, упорно добиваясь поставленной цели.

«Друзья частенько приходили ко мне домой и говорили: «Давай пойдём в парк, с девчонками погуляем». А я отвечал: «Не-а, чувак, не могу. Я тут занят кое-чем».

Я даже толком не знал, над чем работаю, ничего не понимал. Но могу точно сказать, что каждая проблема вызывала во мне интерес, и я ломал голову, как бы ее решить... Как решить, как решить».

Одной из таких головоломок оказался кьюинг, который бы позволял незаметно для публики прослушивать очередную пластинку для поиска нужного участка на ней. В те годы микшеры с необходимыми дополнительными предусилителями и разъёмами для подключения наушников являлись привилегией изготавливавшихся на заказ клубных систем, а Флэш лишь смутно представлял себе, как функционирует эта технология. Упросив Пита Джонса опробовать ее на его системе, он убедился в крайней полезности кьюинга и благодаря своим познаниям в области электроники собрал аналогичное устройство.

«Я назвал его системой ку-ку. Как послушать фрагмент прежде, чем его услышат люди? В то время я использовал микрофонный микшер *Sony MX8*. Мне пришлось купить в фирменном магазине *Radio Shack* два внешних предусилителя, которые поднимали напряжение сигнала со звукоснимателя до одного милливольт, то есть до уровня линейного выхода. Теперь я мог пустить этот сигнал через микшер. Я установил однополюсный переключатель на два положения между левым и правым проигрывателями, чтобы слышать музыку до того, как она зазвучит через колонки, и приклеил его к микшеру на суперклей». (Вскоре после этого Флэш отметил, что Хёрк далеко не сразу начал использовать кьюинг-систему своего внушительного микшера *GLI 3800*.)

Упорство Флэша принесло плоды, и к концу 1974 года он опробовал на практике ряд «теорий», позволявших ему вырезать и микшировать в точном соответствии со своим замыслом.

«Я назвал свой стиль «теорией быстрого микса». Суть ее в том, чтобы взять музыкальный фрагмент и, не теряя темпа, точно вырезать секунд тридцать или даже меньше. В сущности, взяв отдельный фрагмент, можно было изменять аранжировку с помощью перемещения пластинки вперед-назад, каттинга^[140] или реверса». Сейчас он уже не помнит, на какой вещи он впервые испытал теорию быстрого микса, но одной из любимых пластинок в лаборатории Флэша была 'Lowdown' тexasского блюзмена-рокера Боза Скэгза (*Boz Scaggs*).

Его вспомогательная «теория часов» заключалась в нанесении на наклейку в центре пластинки линии, похожей на стрелку часов и указывающей на начало искомого фрагмента. Это позволяло ему оперативно «перематывать» ту часть песни, которую он желал повторить.

«Мне нужно было придумать, как возвращаться в начало брейка, не поднимая иглы, потому что это у меня плохо получалось. Так родилась теория часов: отмечаешь то или иное место пластинки, а потом просто считаешь обороты». (Пластинки хип-хоп-диджеев и сейчас украшают полоски бумажной липкой ленты).

«Я использовал то, что называл «плаванье по-собачьи», то есть прокручивание пластинки назад [*ставит пальцы на край диска*], или «теорию телефонного набора», когда берешься за внутреннюю часть... [*пальцы в центре диска*】».

Научившись с головокружительной быстротой перескакивать от одной вертушки к другой, находить за считанные секунды первый удар выбранного отрезка трека, проигрывая, повторяя и перекомбинируя фрагменты, Флэш стал способен полностью менять структуру песни по своему усмотрению. Такое ручное сэмплирование и зацикливание без потери темпа является фундаментальной основой хип-хопа (равно как и прочей музыки с «ломаным ритмом», в том числе джангла, биг-бита, трип-хопа, драм-н-бэйса и десятков суб-жанров). Она послужила прототипом создания музыки методами вырезки и склейки, ставшими с развитием цифровых технологий повсеместными.

За свои успехи Флэш (кстати, это прозвище персонажа комиксов ему дал друг Гордон) удостоился принятого в боевых искусствах титула «Великого мастера».

«Это придумал Джо Кидд (*Joe Kidd*). Он сказал, что мне бы следовало называть себя Грэндмастер, потому что, мол, я вытворяю с вертушками то, чего никто больше не делает. Эта идея мне понравилась. Она наводила на мысль о Брюсе Ли, фильмы с которым имели тогда большой кассовый успех, а также о шахматных гроссмейстерах. Я думал, что, подобно им, достиг в своей области высокого мастерства, так что это казалось уместным».

Как это ни странно, когда Флэш продемонстрировал свою «нарезанную» музыку, слушатели отнюдь не затрепетали от восторга.

«Когда я только создал стиль, то отыграл в нескольких парках в районе, но никто толком не понял, что я делаю. Многие даже насмехались. Им эта идея не понравилась.

Я был так возбужден своими открытиями, но никто не врубался, причем довольно долго».

Несмотря на уникальные способности Флэша, публика не оценила его быстрый микс. Методы были революционны, но ему еще предстояло выяснить, как их наилучшим образом применять, чтобы заводить танцпол.

«Я сказал себе, что если выберу самые напряженные моменты композиций и точно состыкую их ритм, то приведу народ в восторг. Но когда я вышел на улицы, все было тихо. Почти как на лекции. Я был разочарован, опечален. Проплакал пару дней».

Но вскоре Флэш реабилитировался. Первоначальное замешательство, с которым отреагировали на его музыку, на самом деле свидетельствовало о его силе. Грэндмастер Флэш работал резидентом в небольших клубах *Black Door* и *Dixie Room*, играл на бесчисленных вечеринках в парках, школьных спортзалах и на баскетбольных площадках и в итоге стал так знаменит в жилых кварталах Нью-Йорка, что 2 сентября 1976 года, то есть менее чем через пару лет, собрал огромный зал *Audubon Ballroom* в Гарлеме, в котором выступал (и был застрелен) Малкольм Экс (*Malcolm X*). Его вместе с его MC-командой *Furious Five* представил известный рэпер Мелле Мел. Криками и аплодисментами две или три тысячи человек приветствовали «величайшего диджея в мире».

«Когда мы довели толпу до экстаза, пол сотрясался, — вспоминает он. — Он ходил ходуном, это было нечто. А на следующий день Грэндмастер Флэш и *Furious Five* стали героями. После такого нам все было по плечу. Непокоренных вершин не осталось. Теперь все было — раз плюнуть».

Бамбата — Папа Африка

«Нация зулусов — не банда. Это организация лиц, стремящихся к успеху, миру, знанию, мудрости, пониманию и правильному образу жизни. Ее члены должны искать способы позитивного существования в обществе. Негативная деятельность — это действия, характерные для грешников. Животная сущность — негативная сущность. Зулусы должны быть цивилизованны». Так написано в первом и втором разделах «Законов всемирной нации зулусов».

В 1975 году ученик средней школы из микрорайона Бронкс-Ривер выиграл поездку в Африку на конкурсе эссе, проведенном ЮНИСЕФ. Годом раньше он боролся за путешествие в Индию, но пропустил заседание комиссии, поскольку раздавал приглашения на свою вечеринку. Во второй раз он приложил особые усилия, чтобы убедить судей отправить его на родину предков, и в результате провел две недели на Берегу Слоновой Кости, в Нигерии и Гвинее-Бисау. Мотивы для посещения Африки у него были, без всякого сомнения, убедительные. Основатель квазибандитского брейкдансового коллектива под названием *Zulu Nation* и гордый обладатель красочного африканского псевдонима, Африка Бамбата Асим (*Afrika Bambaataa Aasim*) всерьез отождествлял себя с народом черного континента. (Имя «Африка Бамбата» — «любящий вождь» — принадлежало королю зулусов XIX века.)

О своем руководстве «Нацией зулусов» — организацией, целью которой являлось подведение под культуру хип-хопа единого (и международного) основания — Бам говорит с особенным красноречием. Он неоднократно рассказывал историю о том, как во время просмотра фильма «Зулусы» 1963 года, в котором Майкл Кейн со своими британскими солдатами в красных мундирах отражал атаку гордых мужей племени, божественная воля вдохновила его на создание «Нации зулусов». Сегодня она стала

«всемирной», и ее аванпосты можно обнаружить в таких неожиданных местах, как Швейцария и Канарские острова. Говорят, что Бам готов предложить руку хип-хоп-дружбы даже внеземным зулусам, если таковые объявятся.

Бамбата сыграл важную общественную роль, предложив альтернативу уличным бандам, а именно модель товарищеских отношений, построенных не на насилии, а на музыке и танцах. Он способствовал урегулированию споров между хип-хоп-кланами и дал начало всемирной сети фанатов хип-хопа. Кроме того, этот вежливый и невозмутимый «медведь» не менее влиятелен и как диджей. Не даром другой самозванный титул Африки Бамбаты — *Master of Records*^[141].

Как Хёрк и Флэш, Бамбата может похвастаться карибскими предками (с Ямайки и Барбадоса). Однако не ищите связей с ямайской диджей-культурой. Он был знаком лишь с саундсистемами Кула Хёрка и мобильных диско-диджеев, а о дабе долгое время не знал ничего, кроме пластинок.

Уже с одиннадцати или двенадцати лет он вместе с друзьями устраивал вечеринки в культурном центре в Бронксе. Парни располагали лишь парой домашних стереосистем, а чтобы музыка не прерывалась, сигналили друг другу фонариками.

«Мы приносили из дома аппаратуру, ставили ее по разные стороны зала и брали фонарики. В помещении было темно, и мы мигали ими, чтобы парень на другой стороне знал, когда включить свою пластинку. Например, сперва играла песня *'Dance To The Music'* группы *Sly And The Family Stone*, а когда она подходила к концу, человек напротив мог поставить, скажем, *'It's A New Day'* Джеймса Брауна».

Детство Бамбаты пронеслось в вихре изобретательных шалостей. Друзья вспоминают его как

застрельщика множества интересных проделок. Будь то охота на кроликов с луками и стрелами вдоль берегов Бронкс-ривер или поджигание бензина на тротуаре во время игры в войну, Бам всегда мог сделать день запоминающимся. Дом Бама часто становился местом импровизированных вечеринок, потому что его мать работала сиделкой и постоянно возвращалась запоздно, кроме того, в доме имелась солидная коллекция пластинок, из которой и выросла фонотека ее сына.

В тогдашней среде Бронкса бойкий юнец почти неизбежно попадал в сети криминала. Зародившиеся в пятидесятых годах банды смысла героиновая волна, а на смену им в 1968 году пришли трайбалистские группировки. Члены крупнейшей из них — *Black Spades*^[142] — носили джинсы, куртки *Levis*, армейские ремни и черные высокие ботинки. В основном они занимались тем, что воевали с белыми бандами из северного Бронкса, например с *Ministers*, но обладали и какой-то толикой гражданских чувств, так как стремились очистить свою территорию от наркоторговцев. Вы вступали в их ряды, потому что вам нравился их стиль, потому что хотели получить защиту и, наконец, просто потому что вы были подростком.

В ходе продолжавшегося 92 дня конфликта «Черных пик» и другой чернокожей группировки «Семь корон» выстрелы слышались так часто, что микрорайон Бронкс-Ривер стали называть «маленьким Вьетнамом». Бамбата не отрицает, что «участвовал в уличных разборках», но не распространяется о своем «негативном» прошлом. Впрочем, соратники отзываются о нем скорее как о миротворце, а не о поджигателе войны. Большую часть времени он появлялся прочесыванию Нью-Йорка в поисках пластинок.

Вскоре после всплеска насилия в 1973 году банды распались. Граффити и брейкданс воспринимались как

менее опасные способы мужского соперничества, кроме того, девчата наконец решили, что им надоели воинственные глупости их парней. Их позицию, пожалуй, можно выразить девизом «Утихомирься или отвали». Бам объявил своих друзей-тусовщиков королями и королевами зулусов и сформировал «Нацию зулусов» — группу из би-боев и би-гёрл.

«Я бы, наверное, уже был мертв, если б не ушел в хип-хоп, не начал делать из него культуру и не отвлек многих из своих людей от того образа жизни», — признается он.

Бамбата совершенно отошел от уличных банд в январе 1975 года, когда полицейские убили его лучшего друга Соулски (*Soulski*). В том же году на окончание средней школы мама купила ему саундсистему. Двенадцатого ноября 1976 года он диджействовал на своей первой официальной вечеринке в культурном центре «Бронкс-ривер». «Мне никогда не составляло труда собрать большую армию или толпу, так что как только мы переключились на диджейскую тему, у меня всегда был полный зал», — ухмыляется он.

Хёрк мог похвастаться хорошим стартом и высокой громкостью, Флэш — мастерством, а Африка Бамбата — пластинками. Он неустанно охотился за винилом, руководствуясь единственным критерием: «Украсит ли эта вещь вечеринку?» Его соперники в Бронксе были преданы фанку, диско и соулу, а он с готовностью приобретал любую запись даже ради нескольких секунд классного ритма: вступления, сбивки или резкого вступления духовых.

«Фонотека у него была просто *невероятная*, — говорит Теодор. — Он мог включить *B52*, и все гости угорали. Он крутил *The Rolling Stones*, *Aerosmith*, Диззи Гиллеспи (*Dizzy Gillespie*). И джаз, и рок.

Однажды на своей вечеринке Африка Бамбата поставил *'Honky Tonk Woman'*, а я подумал: «Ух-ты, а это что еще такое?» Уже по дороге домой я вспомнил: «А, так это же Мик Джаггер». Цвет кожи артиста не имел для него значения — годилась любая композиция с подходящим битом».

«Мы просто выступали с дикими брейками, — взволнованно рассказывает Бам. — Остальные диджеи вертели свои клевые пластинки по пятнадцать-двадцать минут, а то и дольше, мы же меняли их через каждые несколько секунд, ну, может, через минуту-другую. Если попадалась действительно безумная вещь, от которой народ тащился, мы могли тянуть ее две, три, четыре минуты... Я брал музыку отовсюду».

Слушатели Бамбаты были столь же непредубежденными, как и он сам, а если кто-нибудь проявлял музыкальный снобизм, тех диджей охотно разыгрывал: заводил малоизвестный трек, а потом радостно сообщал, что они только-что танцевали под *Beatles* или *Monkees*. (Для особо любопытных сообщаем, что Бам ставил барабанный фрагмент из *'Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band'* и кусочек песни *'Mary, Mary'* группы *Monkees* со словами *'Mary, Mary, Where are you going'*.) Из его саундсистемы вылетали записанные на пленку телевизионные заставки и рекламные ролики, кришнаитские песнопения, музыка *Siouxsie And The Banshees*, *Flying Lizards* и даже Гэри Ньюмен (*Gary Numan*).

Грэндмастер Флэш вспоминает сеты Бамбаты и качает головой: он редко мог узнать звучавшие вещи.

«Бам оставался для меня загадкой. Я не знал, откуда он берет такую глубокую и мощную музыку».

«Он открыл массу пластинок, — добавляет Теодор. — Невозможно перечислить все треки, которые он ввел в хип-хоп». *'Big Beat'* Билли Сквайра (*Billy Squire*), *'Slow Ride'* команды *Foghat*, *'Inside Looking Out'*

группы *Grand Funk Railroad* — вот лишь три малоизвестных, забытых или просто неожиданных записи, которые Бамбата привнес в хип-хоп-сознание жителей Бронкса.

Информация о дисках с горячими брейками распространялась, словно ядерные секреты, а сами пластинки скоро стали цениться на вес плутония. Летом 1978 года журнал *Billboard* обратил внимание на эту странную локальную торговлю и написал о том, как «ведущий розничный магазин по продаже музыки в стиле диско» в Нью-Йорке — *Downstairs Records* — бойко торгует «малоизвестными R&B-фрагментами», упомянув песни 'Son of Scorpio' Денниса Коффи (*Dennis Coffey*), 'Fruit Song' Дженни Рейнолдс (*Jeannie Reynolds*) и 'Bongo Rock' группы *Incredible Bongo Band*. Назвав Кула Хёрка зачинателем этого феномена, газета отмечала, что «юные темнокожие диско-диджеи из Бронкса... покупают пластинки ради того, чтобы играть имеющиеся на них ритмические сбивки длиной около тридцати секунд».

Самые видные диджеи научились у коллег из диско-цеха печатать ацетатные копии и стали помещать треки альбомов (а иногда даже простейшие миксы и монтажные версии) на более удобные десятидюймовые *dub-plates*. Логичным коммерческим шагом стало производство пиратских копий наиболее редких мелодий.

Гарлемский предприниматель Пол Уинли (*Paul Winley*) выпустил серию брейкбитовых компиляций (то есть альбомов песен с интересными брейками) под названием *Super Disco Breaks*. Они звучали паршиво, так как записывались непосредственно с пластинок из его коллекции. Некоторые другие, например Ленни Робертс (*Lenny Roberts*), предлагали продукцию более высокого качества. Стэнли Плэтцер (*Stanley Platzer*)

(также известный как *Fat Stanley, King of the Beats*^[143]) из магазина *Music Factory* на Таймс-сквер по его поручению помечал в блокноте названия всех песен, которые спрашивали клиенты. Серия альбомов *Ultimate Breaks and Beats*, выпускавшаяся принадлежавшей Ленни фирмой *Street Beat Records*, разрослась до двадцати с лишним выпусков. Многие последовали его примеру и начали удовлетворять спрос на треки, которые в тот момент попадали в диапазон от «дорогих» до «недоступных».

Всякий диджей старался, чтобы его эксклюзивные пластинки таковыми и оставались. Хёрк, по-видимому, первым начал сдирать с виниловых дисков этикетки или маскировать их, дабы избежать распространения информации. Чарли Чейз (*Charlie Chase*) — диджей *Cold Crush Brothers* (пожалуй, крупнейшей рэп-группы докоммерческого периода хип-хопа) — знает немало веселых историй о тогдашней конкуренции.

«Как-то раз на вечеринку, где я играл, пришел Флэш. А я крутил бит, который он никогда раньше не слышал. На этикетке пластинки, которая вертелась, я написал: «Чтобы узнать название этой пластинки, подойдите ко второму проигрывателю». Ну, Флэш смотрит на второй диск, а на нем написано: «Слезь с моего члена!» Ох как он ржал! Такие были времена».

А еще Чарли может рассказать об удивительно щедрых поступках.

«Да, раньше мы часто выручали друг друга. Иногда диджею не хотелось раскрывать названия дисков, но поскольку мы всегда их маскировали, можно было спокойно одолжить человеку пластинку, ведь он все равно не знал, что это за фигня. Мы просто отмечали место с брейком — это была ваша подсказка».

Он вспоминает, как играл в одной программе с Бамбатой. Незадолго до концерта оба получили по рекламному экземпляру песни *Trouble Funk 'Pump Me Up'*.

«Я стою, склеиваю ее с чем-то другим, ведь это единственный экземпляр, и вдруг Бам говорит: «Слышь, у меня такая есть. У меня с собой эта пластинка». Он дал ее мне, и я вошел в раж. На время вечеринки я получил сразу две копии. Я все резал и повторял: «Боже мой!»» Потом Бам забрал свой экземпляр обратно, «ведь он был королем пластинок».

Бамбата не только ездил за винилом в Нью-Джерси и Коннектикут, но и предпринял очень важный шаг: вступил во все фонограммные пулы — кооперативы выросших на диско-сцене диджеев, через которые лейблы рекламировали свою танцевальную продукцию. Поначалу о них мало кто слышал в Бронксе. Бам оказался среди первых. Особенно богатый урожай давал *Rock Pool*, благодаря которому он познакомился с такими диковинами, как *Kraftwerk* и *Yellow Magic Orchestra*.

Уже на самых первых порах хип-хоп был голоден и эклектичен и поглощал все — от европейского синти-попа и психоделического рока до мелодий из мультфильмов. Диджею было наплевать на жанры. Он заботился лишь об эффективности треков как звуковых компонентов сета и их воздействии на танцпол.

«Только в то время и только в этой музыке можно было услышать одновременно Джеймса Брауна и *Aerosmith*! Это же, блин, уму непостижимо — свести их вместе, — говорит Чарли, сияя улыбкой. — Мы слушали музыку всех эпох и могли микшировать ее. Это было нечто необычное, да, но звучало хорошо».

Ловкость рук

Бронкс — единственный район города Нью-Йорк, расположенный на американском континенте. Западная его часть покрыта крутыми холмами, а территория восточнее Бронкс-ривер представляет собой отлогий спуск к морю. На его 42 квадратных милях нашлось место искусственному пляжу, одному и трем десяткам миллиона жителей, а также самым оживленным шоссе в США. В 1976 году им правили три человека.

«Флэш жил в южном Бронксе, мы — в юго-восточном, а Хёрк — в западном, — объясняет Бамбата. Флэш вечно зависал в клубе *Black Door*, а летом — в *23 Park*. Хёрк чаще играл в *Hevalo* и в парке на Седвик-авеню, а я — в культурном центре «Бронкс-ривер» или в школьных спортзалах юго-восточного Бронкса. Но мы друг друга уважали».

К этому времени появились новые «крю»^[144], старавшиеся пробиться наверх. Мобильные диск-диджеи принимали в свои ряды хип-хоп-диджеев. *DJ Breakout* (и его команда *Funky Four*) укрепились в северном Бронксе. Чарли Чейз начал собирать *Cold Crush*. В Гарлеме и Квинсе росли свои талантливые диск-жокеи и *MC*. По мере того как слухи о свежей музыке расползались по округе, сцена становилась все многолюднее. Конкуренция быстро обострялась.

«В сущности, шло соперничество между Бамбатой, Хёрком и мной за то, кто привлекал к себе наибольшее внимание, — объясняет Флэш. — Бам был силен пластинками, Хёрк — саундсистемой. Моя система была так себе, и я знал, что мне нужно все время придумывать какие-нибудь хитрости и новые штучки, чтобы понравиться публике. Ведь если кто-то слышал саунд Хёрка, а потом сравнивал его с моим... бррр».

Флэш пробовал рэповать, но это производило ужасное впечатление. Затем, как это бывает в хороших цирках-шапито, он нашел ребенка-звезду. У его партнера по вертушкам Джина *Mean* Ливингстона (*Gene Livingstone*) был тринадцатилетний брат Теодор. Он обладал поразительным умением находить начало брейка на глаз и опускать иглу в нужное место, не прокручивая пластинку назад.

Без сомнения, этот симпатичный малыш, который играл на вечеринке в парке на 63-й улице стоя на ящике из-под молока и быстро микшировал изящным перекидыванием иглы, оказался гвоздем программы. Однако он превратился в самобытного диджея намного раньше, чем предполагал Флэш. Взяв псевдоним Грэнд Визард Теодор^[145], паренек обрел нечто большее, чем имя. Он овладел скрэтчингом, то есть начал быстро двигать пластинку вперед-назад, одновременно манипулируя кросс-фейдером микшера для получения оригинального и эффектного шума, напоминающего стук ударного инструмента.

Десять лет спустя этот удивительный звук, как мы увидим, лег в основу целого стиля диджейской музыки, ныне известного как турнтаблизм^[146]. Но его возникновение представляется вполне прозаически.

«Приходя домой из школы, я практиковался и пытался найти новые идеи, — рассказывает Теодор. — В тот день я включил музыку чуть громче обычного. Пришла мама и начала барабанить в дверь со словами: «Если ты сейчас же не выключишь музыку...». В общем, она открыла дверь и что-то мне говорила, а я еще не отпустил пластинку и не снял наушники. Пока она ругала меня, стоя в дверном проеме, я держал пластинку — *'Jam On The Groove'* Ральфа Мак-Дональда (*Ralph McDonald*), — и моя рука дернулась вот так [вперед-назад]. Когда она ушла, я подумал: «Что это

было?» Ну, я изучал этот прием пару месяцев, пока не придумал, как его использовать. Тогда и появился скрэтч.

— Так значит, скрэтчинг возник благодаря твоей маме?

— Да, благослови ее Бог».

Скрэтчинг часто ставят в заслугу Флэшу, но большинство считает, что это изобретение Теодора. По правде говоря, Теодор признаёт, что Флэш первым *задумался* о такой возможности, но «Великий волшебник» превзошел «Великого мастера» на вертушках: «Он имел представление о скрэтчинге, но не мог продемонстрировать его людям».

Скрэтчинг не только стал огромным скачком на пути к идее об использовании проигрывателей в качестве настоящих музыкальных инструментов, но и завлекал народ. Знакомые песни, перекроенные с помощью быстрого микширования, могли удивлять, но лишь в сочетании с футуристической скрэтч-перкуссией они производили на людей подлинно неизгладимое впечатление.

«Если человек слышал известную ему пластинку, на которой внезапно начинало играть бам-бам-бам, он подходил к вертушкам и спрашивал: «Это что еще за черт?» Все изумлялись тому, что я делал.

Народ танцевал, а когда я начинал царапать пластинку, все переставали танцевать, собирались у сцены и старались разглядеть, что же там вытворяет этот парень: вот он двигает рукой, вот перемещает вперед-назад ползунок кросс-фейдера. И восхищались: «Вау!»

Они начинали вопить. Представьте: звучит ваша любимая тема, я делаю *та-там, та-там, та-там, та-там, та-та-там-там*, а они кричат: «ВАУ!» Наша толпа очень сильно разрослась, потому что все заговорили о маленьком пареньке по имени Грэнд Визард Теодор.

Всякий раз, когда мы устраивали вечеринку, приходила масса народу».

Но отныне это были слушатели Теодора, а не Флэша. Незадолго до рождения скрэтча Флэш поссорился с Джином, который образовал вместе с Теодором команду *L Brothers*.

Неутомимый новатор Флэш не сошел со своего пути. Среди его изобретений нужно отметить такой важный прием, как панч-фейзинг, при котором из одной композиции берется, например, исполненный на духовом инструменте или же голосом пассаж, и с другой вертушки накладывается («вбивается» — *punch in*) на звучащий трек. Кроме того, он первым начал проделывать так называемые «телесные фокусы», например, поворачивался к декам спиной или вертел диски ногами. А еще... Флэш использовал битбокс (*beatbox*), то есть внедрил в микс ритм-машину.

«Я знал барабанщика, который жил на углу 149-й улицы и Джексон-авеню. Кажется, его звали Деннис. У него была ритм-машина с ручным управлением, и всякий раз, когда ему не хотелось собирать в комнате ударную установку, он практиковался на ней. Нельзя было просто нажать кнопку и задать программу, нужно было знать, как ей пользоваться. На ней имелась клавиша бас-барабана, малого барабана, тарелок, кастаньет, литавр. Я постоянно ему напоминал, что если он решит избавиться от машины, то я ее куплю. Настал день, когда он пожелал ее продать, и я дал ей имя — битбокс. Художник нарисовал для меня плакат со словами: «Грэндмастер Флэш представляет битбокс. Музыка без проигрывателей»».

Он не накладывал звучание машины — электронной ударной установки марки *Vox* — на треки.

«Нет, я просто играл на ней, играл и играл: *пум тыц та-та ух-ха*. Стоп. Жжжж. Включается пластинка. Потом, пока *MC* читает, я на минуту убираю бит и перехожу к

вертушкам. Это была очень яркая часть нашего представления. Настоящая кульминация.

Я целый месяц не вылезал из своей комнаты. Когда я научился играть на установке, мы с моими *MC* придумали фразы типа: «Флэш на битбоксе». В первый раз, когда мы это опробовали, от восторга никто не кричал. Напротив, все ворчали: «Черт, у Флэша опять новая игрушка». Наверное, и до Бама, и до Хёрка дошли новости о том, что Флэш делает музыку — барабанный бит — без проигрывателей».

Рифма

Рэп открыл еще одно обширное поле для конкуренции. Поскольку диджеи воровали друг у друга самые классные треки, их плей-листы становились все более схожими (единственное исключение представлял, пожалуй, Бамбата). Диджей нашел новый способ выделиться, пригласив ярких рэперов.

Для публики, воспитанной на таких исполнителях, как Джеймс Браун, Айзек Хейс (*Isaac Hayes*), Барри Уайт, *Last Poets* и Гил Скотт Герон, на комиках типа Пигмита Маркхема (*Pigmeat Markham*), Нипси Рассела (*Nipsey Russel*) и Момса Мабли (*Moms Mabley*), на радиодиджеях вроде Джоко Хендерсона и Эдди О'Джея, на местных диско-диджеях, таких как *DJ Hollywood* и Эдди Чеба, а также (не забудем!) на Мухаммеде Али, в рэпе не было ничего нового. В изданной в 1991 году книге Уильяма Перкинса (*William Perkins*) '*Droppin' Scene*' легендарный музыкант Кэб Кэллоуэй (*Cab Calloway*) напоминает читателям: «Я рэповал пятьдесят лет тому назад. Мои рэп-стихи были куда как неприличнее песен». Чтобы мало не показалось, он добавляет: «Я уже тогда и лунной походкой ходил». Афроцентристы могут проследить развитие рэпа от грио-поэзии^[147] через

«дюжины»^[148] и уличные проповеди до двери в студию любой новомодной группы гангстер-рэпа. Носители афроамериканской культуры никогда не жаловались на неспособность чесать языком.

Однако именно хип-хоп сделал эту черту бодрой, клевой и мазовой. Когда Хёрк, ориентируясь на дабовый тостинг, начал использовать своих *MC* (сидевших рядом с ним за пультом) не как исполнителей, а как «возбудителей» толпы, он открыл для *MC* новую эру. Таким образом, хип-хоп заимствовал существовавшую форму — рэп — и позволил ей развиться заново. Мощнейшим толчком к этому послужил тот факт, что диджей с помощью брейкбита предложил *MC* устойчивый ритм для рифм, слагавшихся последним. Тот, кто умел читать рэп, не мог устоять перед минималистскими повторяющимися ритмическими рисунками, рождавшимися в результате быстрого микширования. Оттолкнувшись от простых двустушии и клише, заготовленных для подбадривания слушателей, типа *Throw your hands in the air*^[149] или *Rock it, don't stop it*^[150], эта форма быстро обрела популярность.

Рэпперов вдохновляли радиоведущие, сочинявшие стихи, например Гэри Бирд и Фрэнки Крокер (*Frankie Crocker*). Бирд уверен, что радиодиджей был главным прототипом: «Вот я держу микрофон, что же мне в него сказать такого, что меня прославит? Буду говорить то, что услышал от диджея. Это моя отправная точка. Итак, диджей — основоположник всего направления. Все началось в семидесятые, когда мир познакомился с великими ораторами XX века: Малкольмом Эксом, Мартином Лютером Кингом, Стоукли Кармайклом. Вот какой ритм витал в воздухе. Так что же делают те, кто записывает пластинки, скажем, *Sugar Hill Gang* или *Fatback*? Они фактически повторяют то, что говорил

диджей! Если *MC* берет микрофон, то кого он имитирует? Диджея!»

MC Бронкса вскоре принялись внедрять новые элементы и стили. Ковбой (*Cowboy*) — незабвенный покойный Кейт Уиггинс (*Keith Wiggins*) — стал первым постоянным *MC* Флэша. Он отличился тем, что раньше других начал слагать стихи о своем диджее, а также проявил инициативу и вышел вперед как настоящий шоумен. Кроме того, Флэш отмечает, что он добавил их выступлениям человечности, благодаря чему его стиль быстрого микширования наконец-то пришелся слушателям по вкусу. «Если бы не Ковбой, то даже не знаю... Ковбой нашел способ дополнить то, что я делал». Другой помощник Флэша, Мелле Мел (настоящее имя Мелвин Гловер [*Melvin Glover*]) может считаться лучшим *MC* среди всех *MC*: когда рэперы обсуждают своих героев, его имя упоминают чаще всех прочих.

Как это ни удивительно, первым человеком, который сел и *написал* стих, был, возможно, сам Флэш. Теодор вспоминает, как Флэш, которому надоело слушать одни и те же клише, внес прогрессивную идею.

«Он сказал: «Послушайте, парни, что вы как заведенные талдычите в микрофон типа *Хлопайте в ладоши; Поднимите ваши руки; Эй, чел справа, эй, чел слева; Встречайте того-то и того-то*». Он написал стих и пытался уговорить кого-нибудь его прочесть, но никто не соглашался. То есть он уселся в углу и написал текст для своего *MC*: *Dip dive, socialize, try to make you realize, that we are qualified to rectify and hypnotize that burning desire to boogie, y' all*. Вот что он написал. Никто не хотел это говорить, так что он взял микрофон и прочитал сам».

Со временем, как и на Ямайке, чтец речетатива затмил того, кто вертел пластинки. Но пока что ситуацию контролировал диджей, поскольку он владел

аппаратурой, да и рэп был еще весьма примитивен. С Хёрком работали Коук Ла Рок и Кларк Кент, Флэш собрал *Furious Five*, а Бамбата сколотил сразу несколько рэп-команд, в том числе *Soulsonic Force*, *Jazzy Five* и *Planet Patrol*. DJ Breakout организовал *Funky Four (Plus One More)*, а *Cold Crush* сплотились вокруг Чарли Чейза. Теодор стал диджеем в *Fantastic Five*. Но уже появлялись исполнители, для которых диджей имел второстепенное значение: *Treacherous Three* (среди них Кул Мо Ди), *Nigger Twins from Queens*, Кёртис Блоу и другие.

Рэперы дали этой музыке (которую прежде называли «брейк» или «уайлдстайл») и этим вечеринкам имя — хип-хоп.

«Это слово стало названием культуры, — объясняет импресарио *Fab 5 Freddy* (Фредди Брейтвейт [*Freddy Braithwaite*]), — потому что на вечеринках почти все повторяли: *To the hip, the hop, the hibby-hibby, dibby-dibby, hip-hip-hop, and you don't stop*. Когда вы рассказывали кому-нибудь, на какой вечеринке вы побывали, то могли сказать: «Ну, это была одна из этих... хиббеди-хоп, ну, ты понимаешь». Так появился термин для культуры, с которой все были связаны».

Хотя это словосочетание использовалось повсеместно и точно указать на его первоисточник трудно, общее мнение таково, что его придумал Лавбаг Старски — один из первых диджеев-рифмоплетов. С ним могли бы поспорить DJ *Hollywood*, регулярно игравший в *Harlem Apollo Theater* и *Club 371*, где с хип-хопом познакомилась масса народа, а также *Phase II* — один из первых би-боев и граффитистов. Однако *Grandmixer D.ST* утверждает, что термин изобрел Ковбой и восходит он к армейской строевой подготовке.

«Я слышал, как он провожал друга в армию словами: «Приедешь туда и будешь талдычить: *Hip hop the hip hop, hi hip hi, and you don't stop*». Так и пошло.

Это Ковбой придумал фразу, а Лавбаг Старски просто заимствовал ее и раскрутил».

Так или иначе, но творившееся в Бронксе получило свое название, и к концу 1970-х годов хип-хоп обрел вполне определенное лицо. Главным на этой сцене было получение удовольствия от вечеринок, и где бы ни собирались бурные компании — в парках, школах или немногочисленных клубах вроде *T-Connection*, *Disco Fever*, *Club 371* и *Harlem World*, — движущей силой всегда являлось веселье. Диджеи, *MC* и сами тусовщики, соревнуясь друг с другом, старались внести как можно больше новых элементов, благодаря чему хип-хопу не чужда импровизация, зрелищность и важнейшее из клубных умений — умение радоваться жизни в настоящий момент.

А в 1979 году все неожиданно изменилось, когда на волне басовой партии из песни *Chic 'Good Times'* взлетел хитроумно закрученный стих:

*I said a hip hop
The hippie the hippie
To the hip hip hop and you don't stop the rock it
To the bang bang boogie, say up jumped the boogie*

9. Хип-Хоп 2

To the rhythm of the boogie, the beat

«Я сидел в своем офисе, когда зазвучала музыка, и спросил: «Кто это рэпует?» А мне отвечают: «Да нет, это запись». Я: «Давно пора было кому-нибудь записать эту фигню на пластинку. По крайней мере, перестанут ломать мои микрофоны»».

Planet Rock

Бронкс некогда принадлежал семье голландца Йонаса Бронка, построившего здесь свою ферму в 1636 году. Отсюда и название — Бронкс.

Из путеводителя по Нью-Йорку

Твой район — это территория, за пределами которой тебя могут побить.

Мюррей Кемптон (Murray Kempton)

Сегодня хип-хоп активно эксплуатирует свое прошлое. Его деятели одержимы идеей аутентичности. Они держатся корней стиля и кричат о своей бандитской жизни, о верности гетто и пионерам «старой школы», создавшим хип-хоп. Ирония в том, что эта забота о корнях (проявляя которую, большинство новичков стремятся казаться беднее, чернее и злее всех прочих) вуалирует некоторые исторические факты.

В действительности хип-хопу обычно нет дела до первого поколения своих исполнителей. Представление о «старой школе» редко распространяется на тех, кто был до 1982 года, а личности вроде Хёрка или Флэша хотя и почитаются в качестве уважаемых предков, никому не интересны, в отличие от молодых уличных открытий. Поэтому хип-хоп-культура предпочитает относиться к ним как к мифологическим героям, а не исследовать реальные биографии.

По сходным соображениям решительному пересмотру подверглась история музыкальных истоков жанра. Обычно хип-хоп представляют как некую появившуюся из ниоткуда фантастическую силу, с ожесточением атаковавшую диско, хотя в действительности его связь с диско неразрывна. Кроме того, хип-хоп многим обязан ямайскому регги, а самое удивительное, пожалуй, состоит в том, что его практическому успеху помог панк-рок.

Очень жаль, что хип-хоп почти не вспоминает о *веселье*, ради которого он поначалу делался. За многие годы, пока главной темой была жизнь в гетто, а рэперы талдычили о преступности и политике, культура позабыла о своем исконно развлекательном предназначении и утратила ощущение праздника. Действительно, не странно ли, что угрюмый гангстер с пистолетом просит слушателей на концерте поднять руки вверх (и беззаботно ими размахивать)? Все это пережитки тех дней, когда хип-хоп еще способен был улыбаться.

Оттяг в парке

Хип-хоп родился в 1974 году, а за пределами Бронкса его услышали лишь тогда, когда прошло уже свыше половины десятилетия. То, что для белой части

Нью-Йорка он так долго оставался тайной, являлось следствием не только страха и расизма, но и узости кругозора диджеев. Никто не задумывался всерьез о контрактах с лейблами, о сотрудничестве с профессиональными менеджерами или даже о выступлениях за пределами родного квартала. В конце концов фирмы грамзаписи и продвинутые центральные клубы все же проявили интерес к этой музыке, которая стала превращаться в нынешний всепланетный бизнес, но первые пять лет хип-хоперы ставили перед собой очень простую задачу: устроить самую лучшую вечеринку.

Бедные ньюйоркцы и раньше знали, что такое «квартальные» вечеринки. Локальные празднества на перекрытых улицах и в многочисленных городских парках имеют давнюю традицию (некоторые парки Нью-Йорка не больше баскетбольного корта). Развлекать жителей могли местные ансамбли, игравшие фанк или соул, а в испаноговорящих кварталах — сальсу или меренгу. Помимо живой музыки, можно было услышать и «мобильных» диджеев, которые привозили собственные саундсистемы и крутили латиноамериканские мелодии, фанк, соул или диско — в зависимости от публики.

Рост популярности хип-хопа подталкивал диджеев из отдаленных районов все чаще обращаться к этой традиции. Летом они организовывали в парках бесплатные концерты в качестве рекламы приносящих прибыль вечеринок в школах, клубах и центрах досуга. В парках музыка играла с полудня до рассвета, на что полиция, как правило, смотрела сквозь пальцы, считая, что это помогает отвлечь подростков от криминала. Если поблизости не удавалось найти розетку, диджеи и их команды вскрывали фонарь и, рискуя получить удар током, подключали аппаратуру к проводам. «Музыка была для нас важнее жизни, — шутит Чарли Чейз,

подтверждая, что так приходилось поступать довольно часто. — Нам было по фигуре, мы хотели играть музыку».

В подвалах и заброшенных зданиях, которые тоже привлекали компании тусовщиков (особенно взрослых), царила гораздо более тяжелая атмосфера. Современные звезды рэпа предпочитают не вспоминать о том, наркотики играли важную роль на этой сцене. Помимо травки — ныне основного наркотика хип-хопа — популярностью пользовалось множество не столь невинных удовольствий. Между героином в шестидесятые и крэком в восьмидесятые годы Бронкс успел поторчать на кокаине, который, как тогда считалось, не вызывал привыкания. Этим объясняются такие псевдонимы, как *Kurtis Blow* и *Coke La Rock*^[151], и тот факт, что запись Мелле Мела *'White Lines'*^[152] изначально шутливо прославляла кокаин, а строчку «Не делай этого» добавили из коммерческих соображений. Кроме кокаина, в ходу была «ангельская пыль» — ветеринарный анестезиологический препарат, вызывающий у людей маниакальные приступы, который при курении воняет, словно потные носки.

«Все было дико: и энергия, и атмосфера, — рассказывает *Fab 5 Freddy*, приехавший на вечеринки в Бронкс из родного Бруклина. — В те годы хип-хоп-сцена казалась совершенно сумасшедшей. Было темно, свет давали только пара лампочек на стойке диджея или один-единственный стробоскоп.

Все ублюдки тогда курили ангельскую пыль. Во всяком случае, в Бронксе этот наркотик пользовался большой популярностью. Когда парни курят его в душной комнате, вонь стоит жуткая. Торчков было навалом. Возможно, это сильно влияло на саунд, не знаю. Я не говорю, что диджеи тоже курили это дерьмо — лично я к нему не притрагивался, — но, вообще, сцена была безумная.

Потому-то и хотелось приходить, быть частью этого мира, слышать этот звук, просто находиться в облаке дыма от ангельской пыли, чувствовать всю энергию, несмотря на противный потный запах и парней с пушками, которые могли тебя ограбить. Все это дерьмо, как ни крути, тоже являлось частью вечеринки. Таков был в то время мир хип-хопа».

Битвы

Конкуренция в этом закрытом мире обострялась. Диджеи соревновались за славу в так называемых «битвах»: устанавливали свои саундсистемы по разные стороны баскетбольной площадки или школьного спортзала — прямо как их коллеги в ямайских дансингах. Они старались превзойти друг друга в качестве пластинок, ловкости и громкости, чтобы собрать как можно больше людей. Их *MC* устраивали словесный спарринг, в результате чего рэп эволюционировал в замысловатую стихотворную похвальбу о неутомимом *MC* и его потрясном диджее. Би-бои, танцевавшие под их музыку, также состязались, применяя все новые изоощренные движения.

Битвы — великое романтическое изобретение хип-хопа. Они происходили довольно часто, но основывались не на каких-либо разработанных обычаях, а просто на договоренностях о том, когда, кто и как долго должен играть. Битвы никогда не устраивались из-за чего-либо более серьезного, нежели желание исполнителей превзойти друг друга. В целом они являлись способом сделать мероприятие захватывающим для всех присутствующих. Проигравший не лишался своей аппаратуры (хотя только самый глупый диджей мог устроиться в парке Бронкса без крутой бригады, которая охраняла бы его

систему), а победитель всего лишь повышал свой авторитет и приобретал новых слушателей очередного своего шоу.

«Это было вроде борьбы за территорию, — утверждает Чарли Чейз. — Примерно так кот метит свой участок, давая понять, что тот занят. В сущности, мы затевали всю эту фигню, потому что хотели произвести впечатление на девушек».

Поначалу диджеи просто старались превзойти друг друга в громкости. «Ты играешь на своей системе, я — на своей, в результате получается много шума, — вспоминает Бамбата. — Твоя задача — заглушить соперника». Однако это накаляло обстановку и иногда приводило к диверсиям. «Кто-нибудь мог взбеситься и, например, опрокинуть вертушку. Начиналась потасовка. Поэтому позже мы стали играть по очереди: час я, час ты. Кто победил, решала публика, и все стало спокойнее».

Только храбрецы соревновались на громкость с Хёрком. Он рэповал:

*«Kool Herc is not a stepping stone.
He's a horse that can't be rode, a bull that can't be
stopped.
Ain't a disco I can't rock»*^[153].

«Кул Хёрк просто стирал всех в порошок, — говорит один из главных диджеев «Нации зулусов» Джаззи Джей. — Хёрк был лучшим благодаря своим пластинкам и непревзойденной системе».

Флэш рассказывает, как однажды вечером он заглянул в клуб *Hevalo*, где Хёрк посрамил его своей системой без всякого состязания.

«Он произнес в микрофон: «У нас в гостях Грэндмастер Флэш», — а потом убрал высокие и низкие

частоты, оставив только середину, и сказал: «Флэш, чтобы считаться настоящим диск-жокеем, тебе необходимы... верха!» При этом он вывернул регулятор до упора, так что хай-хэт^[154] зашипел. «А самое главное, Флэш, у тебя должен быть... бас!» Когда зазвучали его басы, все помещение затряслось. Мне стало так стыдно, что пришлось уйти. Моя система не могла с этим сравниться».

Многие упоминают случай, когда система Хёрка *Herculoids* полностью сокрушила Бамбату в здании Полицейской атлетической лиги на Вебстер-авеню. Хёрк неторопливо подключал аппаратуру, поэтому Бам и его диджеи продолжали играть сверх установленного времени и сильно увлеклись. «Мы едва успевали менять пластинки, и все было круто», — говорит Джаззи Джей. Когда Хёрк, наконец, приготовился, то начал прогревать динамики вежливыми, но раскатистыми просьбами, сдобренными зловещей вибрацией эхо-эффекта. Улыбаясь, Джей рассказывает о том, что происходило дальше:

«Он сказал: «Эй, Бамбата, ты не мог бы выключить систему?» В ответ на это зулусы начинают подначивать Бама: «Йоу, Бам, поимей этого ниггера! Он наш! Включай убойные биты!» Ну, Бам передал мне что-то, я начал резать. Хёрк говорит [уже громче]: «Йоу, Бамбата-бата-бата, вырубай систему-тему-тему». «Да пошел ты!» Негры хватают микрофон, матерятся. Тогда Кул Хёрк произносит [еще громче]: «БАМБАТА-Бата-бата, ВЫКЛЮЧИ СИСТЕМУ!» Даже мы не слышали свое дерьмо. Ого! Мы крутим ручки, добавляем громкость, динамики кашляют. А он включает *'The Mexican'*. Когда-нибудь слышали вещь *Babe Ruth 'The Mexican'*? Она начинается с очень низких частот — та-дууум-дууум. Где-то после шестнадцати тактов мы просто сдались, отрубили нахрен все усилители. Все выключили. А

барабаны еще даже не зазвучали. Когда же они вступили, стены прямо... ВРУ-УМ! Вот так».

Однако Бамбата утверждает, что зулусы не склонили головы.

«Его система была мощнее, но если говорить о музыке, они сосали. На битве мы их так гасили своим музоном, что, когда мы уходили, весь народ уходил с нами».

Битвы не всегда происходили один на один. *Fab 5 Freddy* вспоминает состязание между семью отдельными системами в здании арсенала в Бруклине. А Бамбата присутствовал в школе имени Джеймса Монро, когда диджей по прозвищу Диско Кинг Марио (*Disco King Mario*) позвал его на помощь, чтобы сразиться с Флэшем. В итоге «Великому мастеру» противостояла аппаратура самого Марио, усилители и колонки Бамбаты, а также еще одна система, которой владел *DJ Tex*. «Мы соединили всю нашу дрянь вместе. Выглядело это как иерихонская стена», — говорит Бам.

Бывший музыкант Чарли Чейз имел хороший сценический опыт. Вместе с ним и Грэндмастером Кэзом (*Grandmaster Caz*), обладавшим неоспоримыми поэтическими талантами, *Cold Crush Brothers* сделали своими козырями зрелищность и театральность.

«Наши выступления были незабываемы, — хвастает Чарли. — Никто не работал на сцене так эффектно, как мы. Мы не могли просто стоять на сцене и читать рэп, нам хотелось делать шоу». Для вступления группы Чарли использовал запись с классической музыкой и ставил с нее одну ноту, сыгранную всем оркестром.

«Такой момент в симфонии — очень мощная штука, так что мы должны были визуально подчеркнуть его на сцене. Я брал пластинку и выдавал этот акустический удар, а парни изображали БАММ! Затем они каждый по

очереди вращались, я ставил *'Catch the Beat'* группы *T-Ski Valley*, а они делали еще несколько танцевальных па. Как только все собирались на сцене, я включал инструментальные брейки, под которые они показывали свои движения. Затем вся группа вместе исполняла песню, после чего двое участников напевали мелодию, а трое других читали рэп. И так шло: пение, рэп, пение...

Прежде такого в хип-хопе не делалось. Мы специально одевались, играли роль. Наше шоу называлось «Гангстерские хроники». Мы появлялись на сцене в костюмах в тонкую полоску, в шляпах и с пластмассовыми игрушечными Узи».

В гангстерских прикидах *Cold Crush* дебютировали в одной из самых знаменитых битв — *Cold Crush Brothers* против *Theodore and The Fantastic Romantic Five*, — которая состоялась зимой 1981 года в заведении *Harlem World*. Это был напряженный матч, поскольку двое MC из *Fantastic* являлись бывшими протеже Грэндмастера Кэза — MC из *Cold Crush*.

«Я помню, как мы устраивали сцены на улице, — посмеивается Чарли. — Мы едва не дрались с ними на кулаках. Это напоминало встречу Мухаммеда Али с Джо Фрейзером, которого Али унизил на глазах у всех. Офигительно. А рекламщики из *Harlem World* пронюхали об этом и сказали, что предлагают нам собраться у них на поединок за приз в тысячу долларов. Вся хип-хоп тусовка жужжала: «*Fantastic* лучше» — «Черта с два, *Cold Crush* надерут им задницы» — «Нет, *Fantastic* все равно лучше». В клубах и на улицах даже происходили мелкие разборки».

В итоге, несмотря на отшлифованное шоу *Cold Crush*, команда *Fantastic Five* завоевала любовь нескольких диких девчонок, чьи визги у сцены принесли ей сомнительную победу.

Пойманные в виниле

Идея записи этих дешевых уличных концертов казалась противоречивой. Музыкальная отрасль была очарована шикарным соблазнительным звучанием диско. Как могли заинтересовать ее эти вечеринки в гетто? Да, диджеи и *MC* считались героями своих кварталов, звездами района, но едва ли они мечтали о более высоком уровне славы. О записи пластинок они уж точно не задумывались. Эти ребята (не забывайте, почти никто из них в ту пору еще не вышел из подросткового возраста) прикасались к музыкальному бизнесу лишь тогда, когда вели непродолжительные переговоры с владельцами местных ночных клубов. Вечеринки в парках и контракты с лейблами разделяла глубокая пропасть.

В конце 1978 года, за считанные месяцы до того как *Sugar Hill Gang* пробилась в чарты с композицией '*Rappers' Delight*, *Fab 5 Freddy* впервые наблюдал выступление Грэндмастера Флэша и *Furious Five*. Он вспоминает, как беседовал с Мелле Мелом в культурном центре микрорайона Смит-Проджектс в нижнем Ист-Сайде:

F5F: Йоу, братан, как жизнь? Ты хоть понимаешь, насколько это круто? Вы должны записать пластинку.

MM: И кто ее купит?

F5F: Ну, как минимум все, кто приходят на эти вечеринки.

MM: [с сомнением] Да ну?

Сам Флэш утверждает, что отклонил несколько первых предложений от рекорд-компаний, поскольку музыка, созданная из чужих записей, казалась ему недостаточно коммерческой. «Со мной вошли в контакт раньше других. А я думал: «Да кто захочет слушать

пластинку, которую я кручу, записанную с речетативом заново?»»

Тем не менее, хип-хоп-сцена уже успела обрасти информационной сетью: диджейские микс-кассеты переписывались и распространялись по черному Нью-Йорку, а также, разумеется, проигрывались на «гетто-бластерах» — переносных магнитофонах размером с чемодан (в центре города тоже торговали кассетами, но с выступлениями диско-диджеев). Звуки хип-хопа разносились далеко, ведь люди отправляли ленты своим родственникам в другие города, а военнослужащие увозили их за рубеж. В Бронксе продажам пленок способствовали таксисты, подобно тому как несколькими десятилетиями ранее проводники пульмановских вагонов распространяли пластинки с блюзом.

«Это были наши главные рекламные носители, — шутит Чарли Чейз. — Первыми таксопарками, в которых появились машины класса люкс, были фирмы *OJ* и *Community Cab*. [Машины *OJ* увековечены в нескольких песнях, включая *'Rappers' Delight'*.] Если они знали, что ты — диджей, то приходили и покупали у тебя кассеты, а потом крутили их в своих такси. Пассажиры интересовались: «Эй, а что это играет?» Водитель отвечал: «Это Чарли Чейз», — а еще мог дать им твой номер телефона». Чарли продавал пленки прямо из своей квартиры на первом этаже: «Мне постоянно стучали в окно. Они стучали в окно, а я продавал им кассеты. Соседи долгое время считали, что я наркоторг». »

Кассетная технология также дала возможность будущим диджеям практиковаться в нарезке песен без дорогостоящего оборудования. Многие из них, вдохновившись примерами Хёрка, Флэша и Бамбаты, начинали карьеру на домашних стереосистемах, держа

палец на горячей кнопке паузы. Среди них был и *Grandmixer D.ST.*

«У меня по всему дому валялись кассеты, записанные при помощи кнопки паузы. Каждый имел хотя бы одну из моих кассет. Я был одним из главных «кнопочников». И это несмотря на то, что его магнитофон на самом деле не имел такой кнопки! «Я просто включал воспроизведение и нажимал кнопку записи наполовину, а когда кассета доходила до нужного момента, продавливал ее до упора». Теперь он смеется, вспоминая о столь примитивном способе. «А уж когда я заполучил магнитофон с кнопкой паузы, я будто с цепи сорвался!»

Понадобилось несколько независимых (и зачастую хищных) предпринимателей, чтобы коммерческие возможности, которые сулил перенос хип-хопа на винил, были замечены. Все они еще в пятидесятые годы набрались опыта в соединении музыки и денег, почти все недолюбливали диско, что не позволяло им нажиться на самом выгодном в то время для независимых лейблов жанре, а кое-кто из них замечал сходство хип-хоп-сцены с более ранними формами, особенно многоголосным уличным пением ду-воп^[155].

1. 'Vicious Rap'

Пол Уинли отзывается о большинстве записанных им ду-воп-группах как о настоящих хулиганах. Он первым впечатал саунд Бронкса в винил, потому что хип-хоп казался ему знакомым. «Эра ду-вопа и эра хип-хопа

начинались одинаково. И то и другое делали молодые ребята. Подростки».

Приветливый Уинли, прогуливаясь вниз по 125-й улице в Гарлеме, может окликнуть по имени любого человека старше сорока лет. Он писал песни для *Tin Pan Alley*, создав несколько популярных в пятидесятые годы хитов, работал на молодую компанию *Atlantic Records*, а с 1956 года успешно управлял собственным независимым лейблом *Winley Records*. (Он вспоминает, как Билли Холидей обругала его в ответ на предложение записаться в его студии: «Суровая была женщина».)

Уинли уже был знаком с хип-хоп-сценой, так как ранее выпускал компиляции с брейкбитовыми песнями. Когда его дочь Таня стала, возвращаясь домой из школы, читать рэп, он решил ее записать. В 1978 году он выкроил время, чтобы поработать с ней в студии после одной из вокальных сессий ее матери. Таня, получившая псевдоним *Sweet Tee*, читала под аккомпанемент фанк-музыкантов и полицейских сирен. Так появился трек '*Vicious Rap*'^[156] — классная пластинка, хоть и с неважным звуком — первый виниловый образчик этой новой музыки.

Возможно, Уинли и не думал, что эта форма искусства просуществует долго, но все же отличал хип-хоп среди прочих новинок. Его точка зрения довольно типична: «Так же как блюз или госпел, хип-хоп делали простые люди, дети из низов. Он вышел из соула и представлял собой естественное творчество. Никакого особого продюсирования тут не было.

Я рассматривал его как поэзию, поэзию с ритмом и музыкой, а также как развлечение, и я не говорил, что это настоящая музыка или что она станет очень популярной. Я видел, что детям нравится этим

заниматься, а все, в чем могут участвовать массы, имеет потенциал».

Позже он спродюсировал первые пластинки Африки Бамбаты: *'Zulu Nation Throwdown'* (1980) — рэп с минимальным сопровождением гитар и органа Хаммонд — и *'Death Mix'* (1981) — интересное, но едва слышное живое выступление. Бамбата утверждает, что мастер-лентой для него послужила кассета, записанная по второму или третьему разу. Такое наплевательское отношение к качеству привело к скорому выходу Уинли из индустрии хип-хопа.

2. 'Rappers' Delight'

Сразу за композицией *'Vicious Rap'* последовали другие записи, оказавшие несравненно большее воздействие на стиль. Хилая бруклинская фанк-банда *Fatback* запихнула неизвестного диджея-рэппера по прозвищу *King Tim III* на сторону «Б» своего сингла *'You're My Candy Sweet'*, увидевшего свет в 1979 году. Когда влиятельная нью-йоркская диско-радиостанция *WKTU* проиграла этот трек — *'King Tim III (Personality Jock)'*, — он неожиданно стал хитом.

Но настоящим прорывом для хип-хопа оказалась жутко заразительная вещь *'Rappers' Delight'* от *Sugar Hill Records* — последней рекорд-компании опытных минимагнатов соула и фанка Сильвии и Джо Робинсонов (*Sylvia and Joe Robinson*) (эта супружеская чета стояла за такими лейблами, как *All Platinum, Turbo, Stang and Vibration*, а Сильвия, кроме того, долгое время была певицей). Трек *'Rappers' Delight'* звучал очень эффектно благодаря басовой партии, украденной из диско-хита того лета *'Good Times'*, и искусности сессионных музыкантов, которые в студии симитировали быстрый микс бронкского диджея. Получившийся в результате

четырнадцатиминутный грав ворвался в клубы и на радиостанции, словно штурмовой отряд полиции.

Но кто же такие *Sugar Hill Gang*? Их пластинки продавались тысячами в день, но никто в Бронксе не видел их у микрофона.

«Ничего о них не слышал. Они вообще никак себя не проявляли, — говорит Флэш. — Мы все гадали: «Если они не из пяти районов, то откуда?»»

Это оказались вовсе не ветераны стиля, а искусственная группа, созданная хитроумной Сильвией Робинсон. Первоначально она заявила, будто бы подписала с ними контракт после выступления на дне рождения ее племянницы в *Harlem World*. Как припоминают другие сведущие люди, Уандер Майк (*Wonder Mike*) был другом ее сына, а Биг Бэнк Хэнк (*Big Bank Hank*) — вышибалой в клубе *Sparkle*, одном из тех, где играл Кул Хёрк. Помимо этого он еще работал в пиццерии в Энглвуде, штат Нью-Джерси, где проживала Робинсон.

Хотя в Бронксе группу не знали, использованные в '*Rappers' Delight*' рифмы были хорошо известны, ведь, как говорят, ребята цитировали тех *MC*, которых Хэнк слышал на сцене. Грэндмастер Кэз (сокращение от Казанова) из *Cold Crush Brothers* всегда предъявлял права на большинство их текстов и даже говорил, что как-то одолжил Хэнку (предложившему себя в качестве менеджера) свой блокнот со стихами. Это кажется правдоподобным, ведь в песне есть такая строчка: *Check it out, I'm the C-A-S-an-the-O-V-A...* [\[157\]](#).

Каково бы ни было происхождение композиции, она заняла четвертое место в *R&B*-чарте журнала *Billboard* и 36-е в *Hot 100*, что красноречиво свидетельствовало о наличии спроса на такую музыку.

После того, как Бронкс услышал '*Rappers' Delight*', все осознали, что правила игры изменились. Бамбата,

по его собственному признанию, испугался, что пластинки с хип-хопом погубят вечеринки. «Я долго оставался в стороне. Флэш сотоварищи прыгали на сцене, а я в основном только наблюдал».

Флэш, опять оказавшийся в роли догоняющего, был в ярости.

«Угнетала мысль: «Вот черт, ведь я мог первым сделать это». Не предполагал, что все случится так скоро. Это был взрыв. И крупный успех для них». Он поклялся обернуть свой гнев на пользу дела. «Ничего еще не было потеряно, мы знали, что еще покажем себя.... В конце концов, у нас имелся талант, а у них — нет».

3. 'Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel'

Вскоре после выхода *'Rappers' Delight'* Флэш и *Furious Five* бросились в атаку с темой *'Superrappin'*, выпущенной гарлемским лейблом *Enjoy*, который основал еще один опытный продавец пластинок и продюсер Бобби Робинсон (*Bobby Robinson*). За много лет до этого с *Enjoy* сотрудничал легендарный саксофонист Кинг Кёртис (*King Curtis*) — один из многих артистов, которых Робинсон подготовил к успеху в крупных компаниях. (Робинсон также может похвастаться открытием группы *Gladys Knight & The Pips*, подписавшей контракт с его лейблом *Fury*). После *'Superrappin'* — пиратской переработки песни *Tyrone Thomas & The Whole Darn Family 'Seven Minutes Of Funk'* — Флэш продолжил эту традицию, когда перешел к *Sugar Hill Records*, мотивировав это тем, что Робинсону не удалось добиться трансляции его дебютного сингла на радио.

DJ Breakout и его группа *Funky Four (Plus One More)* первыми в 1979 году записали для *Enjoy* хип-хоп — *'Rappin' And Rockin' The House'*, — переделав вещь Шерил Линн (*Cheryl Lynn*) *'Got To Be Real'*, но и они ушли от *Enjoy* к *Sugar Hill Records*, равно как Спуни Ги (*Spoonie Gee*) (хотя он и приходился Бобби Робинсону племянником) и *Treacherous Three*. Заключив договор с фирмой *Sugar Hill*, Флэш и *Furious Five* быстро наверстали упущенное и стали первыми суперзвездами пластиночного рэпа.

Самая популярная их песня, без сомнения, *'The Message'*^[158] 1982 года, добравшаяся до четвертого места в *R&B*-чарте (и восьмого в Великобритании), — самый ранний в хип-хопе рэп с общественно-политической окраской. Идейный текст этой весьма зажигательной композиции являлся новшеством Сильвии Робинсон, сама же группа, отличавшаяся полным отсутствием политического сознания, активно ему сопротивлялась. Однако Сильвия взяла верх благодаря своей крепкой деловой хватке, и у рэпа появилась устойчивая социальная повестка дня. Громкий успех трека дал старт целым сериям «мессиджей рэпа».

«*'The Message'* явилась заявкой на приобретение хип-хопом общекультурного значения, — считает Ричард Грейбл (*Richard Grabel*), один из первых журналистов, освещавших происходившее на этой сцене. — Фанаты белого рока и, конечно, критики хип-хопа всегда вслушивались в его содержание. Прежде не приходилось говорить о сколь-либо глубоком содержании текстов рэпа ввиду его отсутствия. Но теперь таковое появилось, и все журналисты начали о нем писать».

Но для диджея гораздо более важной записью остается *'Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels*

Of Steel' 1981 года. Семь минут восхитительного быстрого микса, включавшие целое созвездие хитовых мелодий того периода, стали первым успешным треком, записанным при помощи пластинок и проигрывателей, а не сессионных музыкантов.

«Чтобы сделать все как следует, понадобилось три вертушки, два микшера и десять-пятнадцать дублей, — рассказывает Флэш. — У меня на все про все ушло три часа. Я должен был сыграть живьем. Всякий раз, когда я ошибался, то просто останавливался и начинал все заново».

И как же он воспринял результат?

«Мне было страшно. Я не думал, что кто-нибудь это оценит. *Возможно*, казалось мне, что это поймут, а диджеям, наверное, понравится».

Композиция не снискала оглушительной популярности в Америке и добралась лишь до 55-й строчки *R&B*-чарта, однако в клубах как на родине, так и в Европе она имела оглушительный успех.

Те, кто услышал тогда эту запись, сделанную диджеем из других записей (то есть представлявшую собой постмодернистский коллаж из старых текстов и пытавшуюся доказать то, что скрэтчинг способен превратить проигрыватели в настоящие инструменты), сочли этот момент в истории музыки революционным. Теоретики заговорили о таких понятиях, как авторство, авторские права, оригинальность и музыкальность — с треком *'Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel'* хип-хоп впервые был создан в процессе записи пластинки, а не просто перенесен на нее. Возможности музыкального стиля существенно расширились.

4. 'Planet Rock'

Из трех основоположников хип-хопа только Кул Хёрк так и не запечатлел свои таланты в виниле. Африка Бамбата после нескольких «блинов комом», записанных на лейбле *Winley Records*, и скромного клубного хита '*Jazzy Sensation*' (основанного на вещи Гвен Мак-Крэй [*Gwen McCrae*] '*Funky Sensation*') произвел на свет одну из самых важных пластинок в истории. Его знаменитый эклектизм принес щедрые плоды, когда в 1982 году трек '*PlanetRock*' зажег фитили сразу нескольких жанров танцевальной музыки: послужил истоком электро, корнем стиля «майами-бас», вдохновил создателей хауса и серьезно повлиял на будущую трансформацию хип-хоп-записи.

Продюсер '*Planet Rock*' Артур Бейкер сразу понял все значение композиции. «О, я знал, — уверяет он. — Я знал еще до того, как мы ее смикшировали, до того, как на ней появился рэп. В ту ночь, когда мы записали трек, я принес пленку домой и сказал жене: «Мы только что попали в историю музыки»».

Бейкер — ныне один из наиболее успешных продюсеров танцевальной музыки — начал делать записи несколькими годами ранее. Он занялся продюсированием, когда убедился, что ему не хватает одержимости, необходимой хорошему диск-жокею. Несмотря на это, он чувствует танцпол интуитивно, как диджей, и говорит, что при работе над треками всегда имеет в виду тот или иной клуб и старается передать в записи стиль диджея, а также атмосферу и энергию сцены.

Научно-фантастическое полотно из сокрушительных электронных барабанов и мрачных клавишных мелодий под названием '*Planet Rock*' явилось рефлексией над эклектичными живыми выступлениями Бамбаты. Оно было соткано из элементов композиций, чаще других попадавших в его плей-лист, главным образом из '*Trans Europe Express*' и '*Numbers*' немецких синтезаторных

футуристов *Kraftwerk*. Бывало, Бамбата накладывал речи Малкольма Экса на тринадцатиминутный трек '*Trans Europe Express*' (Грэндмастер Флэш ставил его, когда хотел отлучиться в туалет). Из прочих элементов можно отметить бит из '*Super Sperm*' Кэптана Ская (*Captain Sky*) и фрагмент из '*The Mexican*' от *Babe Ruth*.

«Мне нравились *Kraftwerk*, и Баму тоже. У нас появилась идея свести вместе две их вещи, — говорит Бейкер. — Я повсюду слышал '*Trans Europe Express*': на игровых площадках, в клубах — везде. В то время я только-только переехал в Нью-Йорк и частенько перекусывал в парке, а рядом парни включали здоровенный магнитофон и танцевали под нее брейк. Где только я ее не слышал».

Хотя Бам почти не имел опыта работы в студии, он взялся за этот проект с вполне определенными намерениями.

«Я хотел сделать из этого первый черный электронный проект, какую-нибудь сумасшедшую фанковую механистическую штуку из одних только электронных инструментов, без музыкантов, — объясняет он. — Когда я делал трек, я пытался завоевать разом рынок черной музыки и рынок панк-рока. Мне всегда нравилась '*Trans Europe Express*', а когда *Kraftwerk* выпустили '*Numbers*', мне стало интересно, смогу ли я соединить их и сотворить что-нибудь очень фанковое с тяжелым басом и битом».

Это была, наверное, первая хип-хоп-пластинка, созданная с использованием ритм-машины (марки *Roland TR808*). Данный факт ознаменовал рождение побочного жанра — электро, — а также вдохновил команду *Run DMC* на битбокс-вечеринки и формирование стиля, сделавшего их бесспорными лидерами второй волны хип-хопа. Бейкер, не имевший опыта работы с ритм-машинами, нашел программиста по объявлению в газете. «Я прочел объявление в *Village*

Voice: «Человек с ритм-машиной, \$20 за сессию». Даже не помню, как его звали. В общем, я нанял его за двадцать баксов и сказал: «Запрограммируй вот это». Благодаря своему стабильному ритму, облегчавшему микширование, пластинка '*Planet Rock*' не могла не понравиться диджеям.

Ее взрывы и оркестровые удары были извлечены из недр синтезатора *Fairlight* — «сундука за сто тысяч зеленых», как его называет Бейкер. Эта австралийская машина-монстр, которую обожали прогрессив-рокеры вроде Питера Гэбриэла (*Peter Gabriel*), — прототип сэмплеров, хоть и неуклюжий. Поскольку ее возможности как сэмплера были минимальны, мелодии *Kraftwerk* в совершенстве повторил программист и клавишник Джон Роби (*John Robie*).

Хотя в '*Planet Rock*' не применялось сэмплирование в цифровом, «кнопочном» смысле слова, который в него вкладывают современные хип-хоп-продюсеры, по сути своей это был сэмплированный трек, так же как '*Rappers' Delight*' и '*Adventures...*' Флэша. Фактически все три песни являются примерами резкого перехода от своего рода органического сэмплирования, то есть постепенного заимствования мелодий и ритмов, которое всегда имело место в музыке, к более непосредственной форме плагиата. Упомянутые произведения, собранные из отрывков и огрызков чужих произведений, — уже даже не *версии* других песен, не *импровизации* на тему, а *копии*, перезаписанные с существующих пластинок или исполненные нота в ноту с максимальной точностью.

В отличие от своих предшественников, композиция '*Planet Rock*' представляла собой нечто большее, чем обычное поппури из поп-хитов. Бейкер и Бамбата доказали, что сэмплированные элементы не обязательно сохранять в исходном состоянии — с ними можно произвести реакцию, в результате которой

образуется новое более сложное вещество. В наши дни продюсеры часто злоупотребляют этой идеей, делая записи из множества крохотных сэмплов, которые искажаются и перекраиваются до неузнаваемости. Можно сказать, что данный процесс начался именно с *'Planet Rock'* — композиции, в которой отчетливо проявилась способность диджея к созданию новой музыки из старой.

Одновременно на передний план выступил еще один аспект сэмплирования — его юридическая спорность. Указывая на явные заимствования в треке *'Rappers' Delight'* из песни *'Good Times'*, участники *Chic* Найл Роджерс и Бернард Эдвардс с успехом отстаивали свои авторские права. Услышав *'Planet Rock'*, *Kraftwerk* обратились в суд с требованием об отчислении от прибылей, но процесс затянулся на долгие годы. Вообще-то Бейкер предвидел юридические трудности и записал композицию с альтернативной мелодией, которую (после того как Том Сильверман [*Tom Silverman*] — глава фирмы *Tommy Boy* — решил выпустить пластинку в первоначальном варианте) использовал как основу для очередного произведения Бамбаты *'Play At Your Own Risk'*.

Что касается самой песни, то, по словам Бамбаты, реакция на нее оказалась потрясающей.

«Она была быстрее любой другой рэповой пластинки, но все танцевали под нее как сумасшедшие и не могли остановиться, особенно когда я перевернул ее на сторону Б с инструментальным, радикально отличавшимся вариантом. Люди слышали техно-поп и раньше, но у этой была мощная основа, ритм, тяжелый бас и все такое». Впервые он поставил ее в клубе *Boys' Club* в районе Бронкса, который называется Саундвью. Нам пришлось прокрутить ее четыре или пять раз, потому что толпа просто обезумела».

Сэмплирование

Разумеется, было сделано много других важных записей. *'Cristmas Rappin'* Кёртиса Блоу (конец 1979 года) стала первым релизом крупного лейбла (*Mercury*); *Blondie* продемонстрировали глубокое понимание сцены, выпустив песню *'Rapture'* (1981 год), занявшую высшую строчку в американском чарте и особенно значимую потому, что ее сочинила хорошо известная (и, сверх того, белая) группа. После *'Planet Rock'* как из рога изобилия посыпались пластинки в стиле электро, в том числе имевшие большой резонанс звуковые коллажи от команд *Mantronix* и *Double Dee and Steinski*, не говоря уже о бесчисленных треках, посвященных брейкдансу и Пэкмену^[159]. В британские чарты рэпа проник как своего рода шуточный феномен, а первыми работами в этом стиле, попавшими в мейнстрим, оказались такие вещи как *'Snot Rap'* Кенни Эверетта и *'Rat Rapping'* Роланда Рэта (*Roland Rat*) (обе появились в 1983 году). К счастью, в клубах все было иначе.

Бум хип-хопа способствовал влиянию диджейского подхода к изготовлению музыки методом *cut-up* (то есть вырезки и склейки) на студийное производство и ускорил неизбежное пересаживание диджея в кресло продюсера. Как сказал в 1988 году рэп-продюсер Марли Марл (*Marley Marl*): «Между созданием пластинки и работой диджея разница не так уж велика: в обоих случаях вырезаешь биты и все прочее». Сэмплирование стало особенно важным. Сегодня им пользуются все, от доморощенных продюсеров, ваяющих танцевальную музыку в своей спальне, до популярных рок-групп. Производство музыки таким способом — не более чем применение умной электроники для имитации и преувеличения того, что хороший диджей вытворяет на вертушках.

В самом деле, история сэмплирования — это история погони технологий за диджеем и изобретения оборудования, способного быстрее, точнее и проще делать все то, чему давно научился диджей. Вслед за музыкальным компьютером *Fairlight*, позволявшим воспроизводить коротенькие зацикленные звуковые фрагменты, появился *EMU Emulator*, впервые примененный в хип-хопе в 1982 году Марли Марлом, который случайно сэмплировал удар малого барабана во время работы над ремиксом. Писателю Гарри Аллену (*Harry Allen*) он поведал, что моментально осознал, какие при этом открылись возможности: «Я мог содрать с любой старой пластинки звук барабана, вставить его и получить ретрозвучание ударных». Опытный барабанщик Макс Роуч (*Max Roach*) также отметил потенциал сэмплирования, когда сказал, что «хип-хоп существует в мире звуков, а не музыки, и поэтому он столь революционен». А вот изобретатель *Emulator* Дейв Россам (*Dave Rossum*), напротив, не предполагал, насколько нужной окажется его машина. Когда в начале восьмидесятых его спросили, видит ли он в сэмплировании «будущее индустрии звука», Россам только рассмеялся.

Ныне сэмплирование — неотъемлемая часть музыки, а у фирм грамзаписи есть целые отделы, занимающиеся продажей разрешений на использование сэмплов. Но долгое время из-за него царила большая неразбериха, поскольку никто не спешил выработать некие стандартные процедуры. Отчасти проблема разрешилась в 1992 году, когда суд признал незаконным использование сэмпла из песни Гилберта О'Салливана (*Gilbert O'Sullivan*) '*Alone Again Naturally*' в альбоме '*I Need A Haircut*' рэпера-комика Биза Марки (*Biz Markie*). Вместо того чтобы обязать выпустивший произведение Биза лейбл (*Cold Chillin'*, которым владела компания *Warner Bros*) выплатить О'Салливану роялти,

федеральный судья постановил, что злосчастный сэмпл должен быть удален, а пластинки с ним отозваны из продажи. Так возник прецедент.

Художественная состоятельность сэмплирования долгое время оспаривалась. Разгневанные музыканты кричали, что это не творчество. В ответ хип-хоперы начали претендовать на статус архивариусов от музыки, ссылаясь на то, что они поддерживают интерес к старым и забытым артистам. Как рифмовала бруклинская команда *Stetsasonic* в *'Talking All That Jazz'* (1988 год): *Tell the truth / James Brown was old / 'Till Eric and Rak came out with 'I Got Soul' / Rap brings back old R&B / And if we would not / People could have forgot*^[160].

В хип-хопе опора на сэмплирование достигла своего пика в конце восьмидесятых годов вместе с продукцией *Public Enemy*, напоминавшей непробиваемую стену звука, и безумным, ассимилирующим все подряд стилем *De La Soul*. Позже строить композиции из множества длинных и узнаваемых сэмплов стало слишком дорого и (или) рискованно. Комментатор Нельсон Джордж отмечает то любопытное обстоятельство, что музыкальная отрасль встревожилась лишь тогда, когда хип-хоперы принялись использовать белую музыку, что подтверждает дело Биза Марки, а также судебные иски по поводу долгоиграющей пластинки группы *De La Soul* *'Three Feet High And Rising'* и работой *Public Enemy* *'It Take A Nation Of Millions To Hold Us Back'*.

С окраин в центр

Несомненно, именно переход хип-хопа на винил позволил ему развиваться в общепризнанный музыкальный жанр, а может стать, как некоторые полагают, что пластинки вообще спасли его от вымирания. В 1979 году — после трехлетней давности

пика активной музыкальной жизни в Бронксе — сложилась ситуация, которую Джайззи Джей называет «засухой». Наступил период, когда интерес широких масс к этой музыке начал угасать. Залы, где проводились вечеринки, пустели с такой скоростью, что даже сами диджеи считали, будто время хип-хопа прошло. И это прежде, чем о нем успела услышать большая часть мира. «Если вы не увлекались хип-хопом, то, наверное, не знаете о засухе, — говорит Джей, — но где-то в 1979 году он действительно начал угасать. Всем казалось, что это вымирающая художественная форма». В условиях преобладания кроссовер-диско публика, искавшая более модное звучание, поворачивалась к хип-хопу спиной. «Маятник качнулся обратно — в сторону ритм-энд-блюза и клубной диско-сцены. Все стали такими *искушенными*. Хип-хоп уже был для них пройденным этапом: «А, эта детская фигня нам надоела»».

Первые пластинки с хип-хопом не только спасли это движение нью-йоркских окраин, но и вызвали феноменальный резонанс во всем мире. Познакомившись с ними, слушатели понимали, что это совершенно новый музыкальный язык. Конечно, всем жутко хотелось побольше узнать о месте, в котором появилась такая музыка. Отправиться в Бронкс и спуститься в заброшенный подвал, чтобы увидеть хип-хоп в естественной среде обитания, отваживались немногие, поэтому хип-хоп сам постепенно двигался к центру. При этом он становился живой и энергичной составляющей клубной арены периода постдиско, соприкасался с иными окрепшими стилями и прививал к иным музыкальным формам свои впечатляющие диджейские приемы и новаторский творческий метод *cut-up*.

Панк, например, редко связывают с хип-хопом вне рамок культурного анализа. И все же с хип-хопом его

роднят не только принцип «сделай-сам» и бунтарская позиция — именно панк вместе с манхэттенской богемой привлек к хип-хопу внимание всего мира.

Джонни Дайнел (*Johnny Dynell*), в то время начинавший карьеру диджея в эстетствующей панк-дискотеке, каковой являлся манхэттенский *Mudd Club*, рассказывает, как впервые увидел Флэша. Это совершенно изменило его представление о диджействе.

«Я был диджеем, но всегда считал себя в большей степени художником. Диджеинг никогда не казался мне искусством или творчеством. Но в 1979 году я зашел с одним другом в тот церковный подвал и стал свидетелем битвы между Грэндмастером Флэшем, *DJ Hollywood* и другими пионерами. Флэш вертел пластинки пальцами ног, а еще делал скрэтчи, чего я никогда прежде не слышал. Он перевернул мой мир».

Дайнел, имевший за плечами школу живописи, был взволнован концептуальным характером увиденного. «Они ставили те же самые вещи, которые включал я, но брали две одинаковые пластинки и делали из них нечто новое. Мне, выходцу из круга художников, это казалось блестящим. Я подумал, что о таком нужно рассказать Энди [Уорхолу]. Это удивительно. Прямо-таки Марсель Дюшан ^[161]».

Дайнел был в таком восхищении, что решил свести Флэша с Аланом Вегой (*Alan Vega*) из панк-группы *Suicide*, ведь музыка Вегги, как и Флэша, строилась на повторениях. Эта смелая идея произвести перекрестное опыление не вызвала энтузиазма ни у одной из сторон. Встреча панка и хип-хопа произошла лишь через несколько лет.

Панки из Бронкса

В 1982 году Малкольм Мак-Ларен (*Malcolm McLaren*) заявил: «Я считаю, что в Гарлеме панк-рок в некоторых отношениях живее, чем в Брэкнелле».

Главнейший спец по панку рассказал репортеру *Time Out* Йону Сэвиджу (*Jon Savage*) маловероятную, но увлекательную историю: «Недавно в Бронксе я увидел двух чернокожих подростков — парня и девушку. Они шли по улице, взявшись за руки, в футболках с надписью *Never Mind The Bollocks*^[162]. Возможно, они даже и знают, кто такие *Sex Pistols*. Просто им понравились футболки, они почувствовали в надписи что-то родное, что-то в ней подметили. Им понравились слова».

В августе 1981 года Майкл Холман (*Michael Holman*) — темнокожий энтузиаст видеоарта— взял Мак-Ларена с собой в Бронкс, чтобы познакомить с удивительной новой музыкальной сценой, и представил Африке Бамбате. Бывший менеджер *Sex Pistols* в тот момент определял судьбу поп-коллектива *Bow Wow Wow* и разрабатывал амбициозный проект альбома, основанного на сплаве танцевальной этнической музыки разных народов (он получит название '*Duck Rock*'). Несмотря на ужасную ночь, которую он провел, судя по свидетельствам, в гипнотическом оцепенении, Мак-Ларен был очарован.

«Все происходило почти как в «Сердце тьмы»^[163], — смеется Холман. Стоял летний вечер, я отправился в отель, чтобы зайти за Мак-Лареном и Рори Джонстоном (*Rory Jonston*) из фирмы *RCA* и поехать в Бронкс, а они вырядились как сраные пираты, в прикиды от Вивьен Вествуд. Я боялся, как бы нас не ограбили или вообще не пристрелили. Наконец, мы туда добрались и попали в место, где были толпы и толпы детей — только подростки, которые бегали из угла в угол и наблюдали за драками. Кошмар. Над головой летали бутылки.

Малкольм был одет, как пират, но никто не обращал на нас внимания. И тут он заметил спецэффекты диджеев и би-боев, и все понял. Он сказал: «Пойдем отсюда. У меня есть идея»».

Мак-Ларен дал Холману полторы тысячи долларов, чтобы тот устроил выступление в стиле хип-хоп на разогреве перед концертом *Bow Wow Wow*. Холман нанял Бама с его когортой, в том числе *Rocksteady Crew* (впоследствии ставших самыми знаменитыми брейкдансерами в мире), которые открыли нью-йоркское шоу группы.

Руза Блю (*Ruza Blue*) — англичанка двадцати с небольшим лет от роду — только-только прилетела из Лондона в Нью-Йорк на две недели. В итоге эта девушка с волосами, выкрашенными черно-белыми, как у скунса, полосками и массой полезных знакомых, заведенных на лондонской клубной сцене, обосновалась в Штатах, где работала на Мак-Ларена и Вивьен Вествуд. Прийдя в *Ritz* на концерт *Bow Wow Wow*, Блю, как и большинство других слушателей, была ошарашена выступлением «группы поддержки». Диджей — коренастый негр с длинными ресницами — заводил какой-то безумный искромсанный диско-фанк, а на танцполе гиперактивные пуэрториканские подростки крутились, словно взбесившиеся волчки.

«Сначала я подумала: «Это что еще за хрень?» Совершенно обалдела, — говорит Блю. — Я не знала, что это такое, но захотела в этом участвовать».

После шоу припанкованная британская девица представилась подросткам из Бронкса и стала наведываться в клуб *Disco Fever* на окраине.

«Это был *настоящий* хип-хоп-клуб. Никто в центре понятия не имел, что там творилось, а там было круто. Флэш крутил пластинки, Мелле Мел читал, приходили разные другие *MC*. Там зависали *Sugar Hill Gang*. Кроме меня, в клуб не рисковал появляться ни один белый, но

все было потрясно, и я думала: «Боже мой, надо перенести все это в центр»».

Блю попросила Холмана организовать для нее подобную вечеринку в регги-заведении *Negril* в Ист-Виллидж, которым управлял менеджер группы *The Clash* Космо Винил (*KosmoVinyl*) (когда-то это было манхэттенское пристанище Боба Марли). Холман пригласил Бамбату, Джаззи Джея, других диджеев из «Нации зулусов», а также Теодора и *RocksteadyCrew*, и вместе с Блю начал рекламировать клуб панкующим обитателям центра.

«Чтобы у публики возникло желание прийти и заценить это, я ставила за диджейский пульт таких людей, как из *The Clash*, — рассказывает Блу. — Соединение хип-хоперов с подонками панк-сцены привлекло широкие массы. Они думали: «Там будут *Clash*, это нельзя пропустить». Как только они оказывались внутри, то понимали, что на самом-то деле здесь звучит хип-хоп».

Холман убежден, что в действительности люди приходили из-за брейкданса. Панк успел наскучить его модным друзьям по *Mudd Club*, а вот брейкданс приводил их в восторг. «В первом гиге в *Negril* участвовали белый парень по имени Ник Тейлор (*Nick Taylor*), *High Priest* на вертушках, Бамбата, *Fab 5 Freddy*. *Ramelzee* рисовал гигантские граффити — такие буквы в броне. Мы установили телевизионные мониторы. На них демонстрировалась пленка с брейкдансерами, которую я отснял. *Rocksteady Crew* тоже приехали».

Холман в конце концов расстался с Блю (взявшей псевдоним *Кул Леди Блю* [*Kool Lady Blue*]), которая реализовала ту же идею уже на другом уровне. Когда пожарная инспекция закрыла клуб *Negril* из-за постоянного превышения допустимого максимума посетителей, она арендовала *Danceteria* — модный постдискотек клуб новой волны, а затем — каток для

роллеров *Roxy* вместимостью в три тысячи человек, хотя многие отговаривали ее от выбора такого огромного пространства.

Время в *Roxy* запомнилось всем как совершенно особенные.

«Клуб *Roxy* воплощал в себе мечту о Нью-Йорке как о многонациональном центре мировой культуры, в котором тон задает горячая бескомпромиссная молодежь. На тамошних вечеринках перемешивались тысячи стилей, сотни диалектов», — вспоминает клубная «королева» Чи Чи Валенти (*Chi Chi Valenti*).

На пятничных вечеринках Кул Леди Блю, которые проходили с 18 июня 1982 года по конец 1983 года и назывались *Wheels Of Steel*, под одной крышей собирались юные би-бои из Бронкса, панки с прическами под дикобраза, музыканты новой волны, вроде *Blondie* и *Talking Heads*, и художественная аристократия из центра, не исключая Энди Уорхола. Это был один из тех редких клубов, в которых шел настоящий культурный обмен, то есть процесс, прямо противоположный избирательному декадансу *Studio 54*.

Ричард Грейбл написал в журнале *NME*: «Когда пятничным вечером заходишь в *Roxy*, тебя охватывает чувство, которое не возникает ни в одном другом клубе Нью-Йорка. В других местах ощущаются сомнение и неопределенность; в *Roxy* ты знаешь наверняка, что находишься в своей тарелке».

«Это было сказочно. Такое классное чувство, — говорит выступавший там диджей из центра Джонни Дайнел, вспоминая о том, как в клубе *Roxy* смешивались культуры и расы. — В этом состояла его главная прелесть. Мне это казалось прекрасным. Оба моих мира воссоединились. Я видел в одном месте оба круга своих друзей. Это было очень необычно». Дайнел считает, что Блю смогла осуществить свою затею потому, что не разделяла традиционных для Америки расовых

предубеждений. «Американцы на такое не способны. А вот англичанке удалось».

В помещении висели большущие брезентовые полотна с граффити. Выступали Кёртис Блю, *Sequence*, *Indeep*. Роль *MC* исполнял *Fab 5 Freddy*. Там дали свои первые концерты *Run DMC* и *New Edition*. Там пела Мадонна, еще только начинавшая свой путь к славе. Молодой Рассел Симмонс носился туда-сюда, налаживая контакты. Каждую пятницу фотограф снимал тусовщиков, которые через неделю демонстрировались через проектор. Благодаря активному участию таких диджеев-зулусов, как Бамбата, Африка Ислам (*Afrika Islam*), Джаззи Джей, *D.ST* и Теодор, а также постоянному присутствию брейкдансеров *Rocksteady Crew*, в *Roxu* собиралась удивительно пестрая толпа, которая взлетала на энергетической волне этой захватывающей новой музыки.

«У меня было не так много *MC*. Все строилось вокруг диджея. Я хотела, чтобы на первом месте стояли диджеи и танцы, — объясняет Блю. — Я часто делала из всего гремучую смесь. Однажды труппа американских индейцев исполняла танец солнца, пока на полу крутились брейкеры. Это выглядело очень странно, но сработало. Или взять, к примеру, девчонок из *Double Dutch*— совершенно случайная удача. Как-то ночью я увидела их по телевизору в рекламе *McDonald's* и подумала, что они будут неплохо смотреться. *Double Dutch* не имеют никакого отношения к хип-хопу, но когда они выступили в клубе, все признали: «О, это тоже хип-хоп»».

Fab 5 Freddy, знакомивший Блу с пантеоном диджеев и *MC* периферии, рассказывает об одной решающей вечеринке, на которой тусовщики-интеллектуалы смотрели не прокатывавшийся в США фильм '*The Great Rock and Roll Swindle*', снятый при участии Мак-Ларена.

«Показ закончился примерно в то самое время, когда обычно начинали приходиться хип-хоперы из Бронкса, а эти две сцены никогда не смешивались на таком уровне. В центральных клубах преобладали белые, на окраине — негры и латиноамериканцы. Я не мог себе представить, что из этого выйдет что-то хорошее. Я ожидал, что подростки из Бронкса вышибут дерьмо из чудаковатых панк-рокеров».

Однако центр и окраина, напротив, искренно повеселились вместе, что даже в наши дни — почти неповторимое достижение. «Модные, эксцентричные панки не ушли после просмотра фильма. Ну а в клуб уже, ясное дело, повалили юные би-бои и би-герл, нахальные пацаны и девчонки. Ребята заходили, пританцовывая, энергия в них была — что надо. И в тот момент мне показалось, что это замечательный коктейль. Молодые панк-рокеры со своими ирокезами вместе с би-боями. Впервые они встретились лицом к лицу».

Две группы не только осторожно изучали друг друга. Происходили контакты в самом прямом смысле слова. «Многие трахались, — со смехом говорит Фредди. — Да, многие трахались, потому что в то время был популярен такой горячий танец — вебо, он же фрик. Его придумали латиносы. Те, кто танцуют, очень энергично трутся друг о друга, двигая тазом, заводят и дразнят партнера». Белые девчонки не знали, что позволить так с собой обращаться — не очень здорово, а парни из гетто этим пользовались.

«Можно было наблюдать такие картины: четыре пуэрториканца извиваются вокруг одной цыпочки, а та такая [*изображает сладострастное головокружение*]: «А-а-а-ах, как классно!», а парни: «Да-а-а!» Энергия прямо была ключом, люди терлись друг о друга, и прочее. Я думал: «Йоу! Не слабо зажигают!»».

Бамбата отзывается о вечеринке в том же духе.

«Поначалу ребят раздражал вид панк-рокеров. Черные и латиносы смотрели на них как на психов из-за их разноцветных волос, которые торчали во все стороны, и странной одежды. Но потом, когда зазвучала мощная музыка, все начали танцевать, отрываться».

Cold Crush так впечатлились панком, что записали '*Punk Rock Rap*' — одну из нескольких своих пластинок, которые, однако, не помогли им конвертировать успех легендарного живого шоу в студийную карьеру. Диджей группы Чарли Чейз не забыл веселья в клубе *Roxu*, особенно той ночи, когда к диджейской рубке подошла Бьянка Джаггер.

«Стоит, мечтательно так смотрит, как я работаю с вертушками. Она была прелесть, красotka. Ну, я и спрашиваю у Бама: «Что это за киска на меня уставилась?» Он отвечает: «Йоу, это же Бьянка Джаггер». Я ему: «Бьянка Джаггер? Жена Мика Джаггера?» «Да», — говорит он. Я говорю: «Блин, да мы растем в глазах девочек! Мы растем, парень, это успех!».

Fab 5 Freddy служил еще одним важным связующим звеном между центром и гетто. Он старался свести их вместе, чтобы добиться признания художественными кругами искусства граффити, развивавшегося параллельно с рэпом и брейкдансом, и таким образом дать импульс собственной карьере творца «настенной живописи». К началу восьмидесятых годов все эти пикассо с аэрозольными баллончиками рисовали по всему Бронксу шедевры размером с вагоны метро. Находясь под покровительством Энди Уорхола, одобрение серьезных критиков заслужили работы Жан-Мишеля Баскиа (*Jean-Michel Basquiat*) и Кита Харинга (*Keith Haring*), тоже начинавших с граффити. Картинные галереи довольно быстро набросились на это «уличное искусство», а Фредди нырнул еще глубже в мир богемы, познакомился с редактором уорхоловского журнала

Interview Гленном О'Брайеном (*Glenn O'Brien*), а также Крисом Стейном (*Chris Stein*) и Дебби Харри (*Debbie Harry*) из группы *Blondie*, и вскоре превратился в неофициального атташе по культурным связям с Бронксом.

Эта роль привела его к сотрудничеству с начинающим режиссером Чарли Ахерном (*Charlie Ahern*) в работе над документальной лентой *Wildstyle*, рассказывающей о юном мире хип-хопа. «Я искренне старался быть художником и хотел, чтобы граффити воспринимали в качестве серьезного направления, вроде футуризма или дадаизма. Мне не хотелось, чтобы на это смотрели как на народное творчество.

Я стремился объяснить людям, что это самодостаточная культура, которая, как я где-то прочитал, объединяет танец, живопись и музыку, поэтому решил сделать фильм, который доказал бы тезис о связи граффити с определенной формой музыки и танца. Раньше никто не замечал между ними связи».

А еще он организовывал выступления диджеев в галереях. Благодаря усилиям Фредди Бамбата вертел диски для модных художников аж с 1980 года, то есть задолго до вечеринок Холмана и Блю в клубах *Negril* и *Roxu*. Из всех диджеев Бронкса Бам имел самое близкое отношение к клубной жизни центра (кроме того, он состоял во многих фонограммных пулах, а его плей-лист печатался в нескольких информационных бюллетенях о танцевальной музыке). Фредди приводил его играть в *Club 57* на Сент-Марк-плейс, в *Fun Gallery* и *Mudd Club* — ночной оплот постпанковских чудачеств. В вычурности Бам не уступал никому на этой сцене новой волны (это касается как причудливых нарядов, так и музыкальных предпочтений), так что ему невтерпеж было сыграть для них. Вскоре он даже выстриг «ирокез» и начал красить волосы в зеленый и оранжевый цвет (а позже вместе с Джоном Лайдоном [*John Lydon*] из *Sex Pistols*

записал сингл '*World Destruction*'). Не сомневайтесь, Африка Бамбата панковал не хуже любого другого ньюйоркца.

Долг перед диско

И снова о диско. В музыкальном плане хип-хоп любит зачислять себя в оппозицию к этому стилю. Общее мнение таково, что он явился реакцией гетто на засилье геев в диско, на его гладкий и монотонный бит (то есть на те грехи, в которых современные хип-хоперы не менее охотно обвиняют хаус). На самом же деле долг хип-хопа перед диско изряден (можете спросить магната из *Def Jam* Расселла Симмонса (*Russel Simmons*) — завсегдатая клубов *Loft* и *Paradise Garage*).

Многие годы до появления собственных мелодий хип-хоп-диджеи наряду с фанком крутили диско. Если сравнить, например, репертуар *Roxy* и *Paradise Garage*, то можно обнаружить массу одинаковых вещей. Композиция '*Good Times*' группы *Chic*, глубоко врезавшаяся в ранний хип-хоп и особенно сказавшаяся на карьере Флэша, — самое настоящее диско.

Вообще, до знакомства с Хёрком на диджейские подвиги Флэша вдохновляли чернокожие мобильные диджеи, приезжавшие на квартальные вечеринки в Бронкс, чтобы ставить диско. Вначале Флэш равнялся на Пита Джонса — двухметрового жеребца из Бруклина, знаменитого своим гаремом ассистенток (среди которых была его талантливая дублерша миссис Бекки Джонс), настраивавших для него оборудование. Первым героем Бамбаты стал *Kool DJ D*, игравший диско. Другим знаменитым мобильным диско-диджеем был Грэндмастер Флауэрс, к которому особенно неравнодушен *Fab 5 Freddy*. Фредди полагает, что именно в честь бруклинца Флауэрса Флэш взял себе

псевдоним «Грэндмастер». А ведь еще можно вспомнить таких диджеев, как *DJ Hollywood* и Лавбаг Старски, которые оказали важное влияние на рэп, хотя крутили преимущественно диско.

Революционные приемы Флэша опирались на бесшовность музыкальной ткани диско не в меньшей степени, чем на сложные фанк-брейки Хёрка. Более того, диско-сцена разработала, так сказать, прототип стиля быстрого микса еще до того, как Флэш обзавелся парой вертушек. Уолтер Гиббонс был известен быстрой резкой и использованием двух экземпляров одной пластинки для продления удачных пассажей, а также любовью к фанковым трекам с обилием ударных. Стиль Гиббонса нередко сравнивают с подходом хип-хоп-диджея. Он проделывал все это практически одновременно с Флэшем и, по всей видимости, даже включал одинаковые с тем записи. (Флэш не знал об этих параллелях.) Еще до Гиббонса Майкл Капелло прославился тем, что проворно резал и растягивал мимолетные вступления, характерные для песен той эпохи. Даже Фрэнсис Грассо, который приходится им всем прадедушкой, еще в 1969 году выуживал из композиций барабанные сбивки, чтобы заводить ими танцпол.

Наконец, без диско хип-хоп-сцена вряд ли открыла бы столько драгоценных виниловых дикиховин. Одна из них — *'The Mexican'* — часто звучала в клубе *Loft* задолго до того, как стать гимном хип-хопа. Бамбата признает, что многие свои находки (включая исключительно важных для него *Kraftwerk*) он приобрел по рекомендациям создававшихся вокруг диско-записей фонограммных пулов, в которые он охотно вступал.

Итак, диджеи Бронкса отнюдь не отвергли диско, как думают некоторые, а лишь переформулировали его. Можете считать хип-хоп отростком раннего диско, с которым он продолжал развиваться параллельно,

вариантом танцевальной революции с поправкой на вкусы жителей Бронкса. Уравнение «хип-хоп = диско + гетто» не так уж далеко от истины.

Конец старой школы

Первые коммерческие плоды хип-хоп стал приносить в начале 1980-х годов, а уже к середине десятилетия эта музыка и ее культура претерпели значительные перемены. Несмотря на расширение горизонта и интенсивное записывание пластинок, некогда крепкий дух радостного единения улетучивался. В 1982 году Блю и Фредди организовали тур по Европе: стиль постепенно заявлял о себе и влиял на другие жанры. Мир получил дозу (если не передозировку) брейкданса и граффити через журналы и телевизионную рекламу. А за углом уже следующее поколение рэперов сочиняло более сложные тексты о пороках общества, ударах судьбы и жизни вымышленных героев. Первый магнат рэпа Рассел Симмонс оперативно выдвинул на сцену команды *Run DMC* и *Def Jam*, держа их на поводке жесткого коммерческого расчета. На пятки им наступали *KRS 1*, *Eric B and Rakim*, *Public Enemy*, *Beastie Boys* и *LL Cool J*, не говоря уже о деятелях с Западного побережья, прямо-таки помешавшихся на музыкальных бандах.

В то же время изменился сам ландшафт, на котором закреплялся хип-хоп. Многие новые звезды выросли в пригородах, в среде среднего класса, поэтому внимание переключилось с центральной части мегаполиса на его периферию. Площадки вроде *Roxu* либо закрылись, либо сменили промоутеров, превратившись из веселых «плавильных котлов» в аванпосты сурового гетто. Рейганомика ударила по карманам людей, а крэк сделал кварталы Бронкса похожими на зоны военных

действий. Все уже не выглядело таким забавным, как раньше. Настал конец старой школы.

Диск-жокеи продолжали делать то, что умели. Они пострадали от коммерциализации сильнее среди всех, кто создавал хип-хоп. Как только стало выгодно издавать пластинки и выращивать звезд, центром внимания сделался заметный на сцене и харизматичный *MC*, а не парень за пультом. Чтобы выпускать диски, *MC* достаточно студии и продюсера — без диджея он вполне может обойтись. Основная часть рэп-записей первой волны были сделаны с сессионными музыкантами и без проигрывателей, а довольно скоро появилась удобная технология сэмплирования, позволявшая кому угодно зациклить луп и добиться эффекта быстрого микса.

После старой школы диджеи зарабатывали себе имя, как правило, на продюсерских успехах, а не работой с винилом, хотя именно она является источником их опыта. Назовем лишь некоторых: Эрик Би (*Eric B*), Марли Марл, Пит Рок (*Pete Rock*), Лардж Профессор (*Large Professor*), *Premier*, *Dr Dre*, *RZA*, Принц Пол (*Prince Paul*) — все эти артисты знамениты в первую очередь своим студийным творчеством. Хип-хоп уверенно вышел на концертную площадку и трансформировался из танцпольного жанра в зрелище. В нем сохранилась цветущая андеграундная клубная сцена, однако клубы прославили лишь единицы диск-жокеев, в частности Фанкмастера Флекса (*Funkmaster Flex*) и, пожалуй, Стретча Армстронга (*Stretch Armstrong*). Концерты подняли статус диджея до уровня музыканта, играющего вживую, но свели его выступление к сорокаминутному шоу. А со временем ему пришлось соперничать еще и с *DAT* — исключаящим ошибки цифровым форматом, едва не вытеснившим его из сферы живого хип-хопа.

Но диджей все-таки выжил.

Турнтаблизм

Руки летают от одной пластинки к другой, успевая с молниеносной быстротой тронуть кроссфейдер, плечи едва заметно, не мешая четкости действий, поднимаются и опускаются в такт ритму, движения пальцев выверены с точностью до миллиметра, каждый флик, слайд или раб^[164] отмерены «как в аптеке», а из колонок несется мощный бит, пересыпанный скрибблами^[165] и скрэтчами; голый скелет песни поворачается снова и снова, и внезапно взрывается кульминацией нового трека.

Ловкость хип-хоп-диджея производила сильное впечатление и вполне могла стать самоцелью, что и случилось, когда вооруженный *DAT*-кассетой рэпер начал тянуть одеяло на себя. Основные элементы хип-хопового диджеинга совершенствовались до тех пор, пока он не превратился в особую форму искусства, имеющую мало общего с его первоначальной «танцпольной» функцией.

Началось все со скрэтчинга. Освоив эту технику, диджей научился не просто ставить треки или их узнаваемые *фрагменты*, а настолько мелко шинковать записи, чтобы создавать композиции путем манипуляции *звуками* (отдельными нотами, ударами или шумами), как это делает любой другой музыкант. В руках умелого «турнтаблиста», как впоследствии стали называть такого диджея, проигрыватель превратился в настоящий музыкальный инструмент. Недавно произошел всплеск интереса к данной форме диджейства, в ответ на который образовались целые ансамбли, играющие на нескольких вертушках *Technics 1200*: каждый из диджеев-музыкантов отвечает за свой слой песни — басовую партию, ритм или

мелодию. Некоторые пошли еще дальше и разработали систему нотного письма для турнтаблистов.

«Управлять звуком собственными руками — это подобно чуду, — убеждает нас один из самых известных скрэтчеров современности *DJ Q-Bert* из команды *Invisible Skratch Piklz*, что базируется в Сан-Франциско. — Основная идея скрэтчинга заключается в том, что проигрыватель — это музыкальный инструмент. Работая с ним, ты имеешь дело с размерами, ритмами, нотами и прочим».

Другой ведущий «вертушечник» Роб Свифт (*Rob Swift*) из *X-Men* (по юридическим причинам переименовавшихся в *X-ecutioners*) солидарен со своим коллегой: «С помощью проигрывателя можно создавать собственные ритмы и звуки. Иначе говоря, он способен подражать скрипке, барабану, гитаре, басу, вообще едва ли не любому инструменту. Вертушка легко издает как высокий, так и низкий тон, позволяет брать ноты. В зависимости от скорости вращения из нее можно извлекать медленные или быстрые шумы. Возможностей масса, так что проигрыватель, несомненно, является музыкальным инструментом».

Иногда, правда, казалось, что существует опасность превращения этих диджеев-скрэтчеров в одержимых, устраивающих все более эзотерические состязания. От полной изоляции их спасло то, что они поддерживали традиции пионеров «старой школы» хип-хопа. Пока культура хип-хопа быстро вливалась в мейнстрим, турнтаблисты оберегали ее истоки.

Демонстрируя свое умение, хип-хоп-диджей сохранил не только свой статус исполнителя-звезды, но и важную традицию старой школы — битву. В Бронксе большинство опытных диджеев были кем-то вроде феодалов, и даже после того как хип-хоп перебрался из парков в концертные залы, рэп-группа в своем шоу давала диджею время поиграть мускулами. Позже

сражения между диджеями начали приняты форму специальных мероприятий. С 1987 года британская организация диджеев *DMC (Disco Mix Club)* и учредители журнала *Mixmag* устраивают всемирный чемпионат. Свой престижный турнир многие годы проводил нью-йоркский форум музыкальной отрасли *NMS (New Music Seminar)*. Международная федерация турнтаблизма (ITF) возникла сравнительно недавно как массовое объединение, ставящее перед собой цель способствовать «информационному обмену в отрасли и развитию проигрывателя как музыкального инструмента». Ее конкурс впервые прошел в 1996 году и с тех пор активно повышает свой статус. Эти соревнования между асами быстрого скрэтчинга, козыряющими свежими приемами, помогли спасти оригинальный диджейский дух хип-хопа.

Идеи турнтаблизма (этот неологизм был придуман лишь в 1995 году) были высказаны задолго до того, как хип-хоп-диджеи воплотили их в жизнь.

Мысль об использовании вместо инструментов звукозаписи родилась ненамного позже самих музыкальных носителей.

Французский композитор Пьер Шеффер (*Pierre Schaeffer*) является одним из основателей авангардной школы «конкретной музыки», которая создавалась из естественных звуков. В сороковые и пятидесятые годы XX века он со своими товарищами искал новые способы записи, воспроизведения и комбинирования повседневных звуков. Шеффер экспериментировал в основном с новой в то время технологией — магнитофонной пленкой, хотя возился и с вертушками (тогда они еще, конечно, назывались «граммофонами»). Он выступал с группой проигрывателей и несколькими специально нарезанными дисками с различными найденными фрагментами (в том числе зацикленными),

время от времени меняя их и регулируя скорость и громкость.

Американский композитор-авангардист Джон Кейдж (*John Cage*) предвосхитил турнтаблизм еще до Шеффера. Кейдж, автор высказывания «музыка ударных инструментов — это революция», однажды исполнил произведение под названием '*Cartridge Music*', которое заключалось в том, что он тер граммфонным звукоснимателем о разные неожиданные предметы. Выступая перед художественным обществом города Сиэтла в 1937 году, он, словно предвидя будущее, воздавал хвалу технологии звуковоспроизведения:

«С помощью фонографа можно контролировать любой из этих звуков, придавая ему какой угодно, даже самый невообразимый, ритм. С четырьмя фонографами мы можем сочинить и исполнить произведение для квартета мотора, ветра, сердца и оползня».

Грэнд Визард Теодор

Хотя турнтаблисты и почитают своих предшественников-концептуалистов, истинными родоначальниками своего искусства они считают старейших хип-хоп-диджеев. В первую голову это Грэнд Визард Теодор, который, как мы уже знаем, открыл основной скрэтч-шум (или, во всяком случае, понял, как его использовать в творческих целях), а также Грэндмастер Флэш, не только изучавший возможности скрэтчинга, но и породивший моду на «телесные трюки», такие как скрэтчинг локтем или регулировка кросс-фейдера животом. Царапали винил и другие, менее известные диджеи, в том числе молодой «спиннер» *DJ Tyrone*, крутивший брейки в составе

мобильной дискотеки парня по прозвищу *Kool DJ D.* Тайрон, о котором сейчас редко вспоминают, исполнял простейшие скрэтчи, например качал вперед-назад первый бит из песни '*Apache*', прежде чем включить ее, или ловил брейк на ударе и делал несколько *вжик-вжик*, а затем отпускал его.

«Это было все, что он делал, — рассказывает диджей «Нации зулусов» *Grandmixer D.ST.*, — но это цепляло, так как раньше такого никто не вытворял. Этого хватало, чтобы все очумели».

Но большинство «вертушечников» все же называют своим прародителем «Великого волшебника» Теодора. Сам Теодор оценивает свой вклад удивительно скромно и полагает, что выделился он благодаря любви к новому.

«Остальные диджеи играли одну и ту же музыку — '*Bongo Rock*' или '*Dance To The Drummer's Beat*' — по-старому, ничего не меняя. А я говорил: «Надо отличаться». Именно поэтому я начал царапать пластинки и пробовать разные трюки. Когда люди видели такое, они могли сказать: «Ого! Этот парень рубит фишку. Он не просто ставит одну песню за другой, а устраивает шоу»».

D.ST. говорит о талантах Теодора совсем не так сдержанно:

«Он был настоящий феномен, вундеркинд, самый заметный уже в свои юные годы. Он резал легко и непринужденно. И не забывайте, он учился у Флэша — тот был крутой спец, но Теодор обладал чем-то таким, что его выделяло».

Он связывает это «что-то» с его крайне экспрессивным стилем.

«Он ясно выражал свои мысли, даже не открывая рта. Он был физически четок — в жестах, в способности делать все точно, синхронно. Сами движения его тела всегда что-то означали. Возможно, от большинства людей это ускользало, но я понимал, что он хотел ими сказать. Ведь я диджей, для меня такой язык — родной».

D.ST и 'Rockit'

Сам *D.ST.* тоже сыграл немаловажную роль в хип-хопе, доказав, что скрэтчинг способен нести не только чисто ритмическую, но также и мелодическую информацию. Дерек Шовард (*Derek Showard*) (буквы *D.ST* или *D.st*, составляющие его псевдоним, говорят о том, что он часто тусовался на манхэттенской Деланси-стрит) начинал музыкальную карьеру ударником в местных пати-командах Бронкса, а позже регулярно вертел диски в клубе *Roxu*.

«Тогда я будто с цепи сорвался, — вспоминает он, — выделял всякие сумасшедшие трюки и фокусы, разве что вертушку не подрывал. Я бегал по всему залу, возвращался на место и сразу же начинал резать даже без наушников. Танцевал брейк, пинал микшер, да много чего».

Жан Каракос (*Jean Karakos*) с электро-лейбла *Celluloid* нанял *D.ST* для нескольких диджейских гигов в Париже, где он, благодаря неординарному владению проигрывателем, привлек внимание джазового пианиста Хёрби Хэнкока и помог его синглу '*Rockit*' 1983 года занять почетное место в истории.

Этот трек в большей степени, чем любой другой, способствовал продвижению скрэтчинга на мировую арену. Вместе с классным видеороликом группы *Godley*

And Creme, в котором мелькали сексуальные механические ноги, он пробил брешь в негласной политике «никакой черной музыки», которой придерживалось тогдашнее руководство канала *MTV*, и стал заметным видео-хитом, пусть даже и не поднявшимся выше 71 места (зато в Соединенном Королевстве он вскарабкался на восьмую строчку).

Вклад *D.ST* в песню имел решающее значение. Он не просто добавил модных «завитушек» — его скрэтчи представляли собой полноценные ритмические, мелодические элементы — *ноты*. Взяв за основу идеи, ранее воплощенные в его собственном сингле '*Grand Mixer Cuts It Up*', он провел серию нарастающих по силе манипуляций с фрагментом композиции *Fab 5 Freddy 'Une Sale Histoire (Change The Beat)'*. Энергичная и настойчивая виниловая перкуссия *D.ST*, изящно извивавшаяся между партией баса и мелодией, стала душой пластинки. В 1983 году трек '*Rockit*' был признан лучшим инструментальным номером в стиле *R&B* и сделал его первым диджеем, получившим «Грэмми».

После выхода '*Rockit*' ему предоставили место в группе Хэнкока, причем как в концертных выступлениях, так и при студийной работе, однако остальные музыканты отнюдь не сразу отнеслись к нему как к равному. Все встало на свои места в ходе репетиции, когда они придирались к Хэнкоку из-за одного пассажа, сочиненного *D.ST*.

«С этой песней что-то не ладилось. Хёрби, мне кажется, и так был в тот день малость раздражен, а они спросили его: «Эй, Хёрби, а как быть с этой частью?» Он ответил: «Слушай, чел, не знаю. Лучше вон *его* спроси, это все он сделал»».

Тем не менее *D.ST* не чувствовал себя признанным в качестве настоящего артиста до тех пор, пока его не навел на продюсер-ветеран Куинси Джонс (*Quincy Jones*). «Он взял стул, крутанул его, поставив задом

наперед, сел передо мной и сказал: «Ну давай, играй». Вот так просто. Когда я закончил, он встал и заключил меня в свои медвежьи объятия. Он сказал: «Потрясающая хрень, даже не верится». И добавил: «Ты играешь триоли. Ты играешь много триолей». Заговорил, стало быть, о музыке. Ну, я и подхватываю: «Да, я играю триоли»».

Buffalo Gals

Вещь *'Rockit'* благодаря показу по *MTV* стала для большинства людей первым знакомством со скрэтчингом, однако ей предшествовали две другие важные пластинки с использованием этого приема. Ранее мы уже упоминали эпохальную *'Adventures On The Wheels Of Steel'* Флэша, но с точки зрения популярности, во всяком случае в Великобритании, достижение «Великого мастера» обошла еще одна пластинка. В конце 1982 года спродюсированная Тревором Хорном (*Trevor Horn*) песня Малкольма Мак-Ларена *'Buffalo Gals'* заняла в британском чарте девятое место.

Заразительный сингл был первым релизом, вошедшим в глобальный народно-танцевальный альбом Мак-Ларена *'Duck Rock'*. Этот коллаж из ворованных обрывков, основанный на западноамериканской кадрили певца Пейота Пита (*Peyote Pete*), являлся макларенской интерпретацией хип-хоп-саунда, который он слышал в Бронксе, особенно скрэтч-экзерсисов *World's Famous Supreme Team*.

Днем *Just Allah the Superstar* и *C Divine the Mastermind* из *Supreme Team* были парой бродяг с Таймс-сквер, а ночью — чернокожими диджеями-рэпперами с националистическими убеждениями, работавшими на мелкой радиостанции *WHBI*, располагавшейся на окраине города. Мак-Ларен, даже не предполагавший,

каким окажется их вклад, привез этот дуэт в Лондон, где он, несмотря на все свои разорительные выходки в студии, помог-таки скрепить разваливавшийся проект. В аннотацию к выпущенному альбому Мак-Ларен включил краткие указания касательно брейкданса, а также полезное введение в скрэтчинг:

«Игра *Supreme Team*, возможно, требует пояснений. Скажем, что эти диджеи из Нью-Йорка используют в качестве музыкальных инструментов проигрыватели. Гитарной струной для них служит игла грамофона, которую они вручную двигают по пластинке вперед и назад. Мы называем это «скрэтчинг»».

К середине 1980-х годов хип-хоповая диджейская техника, особенно скрэтчинг, оказала сильнейшее влияние на процесс записи пластинок. С изобретением сэмплера скрэтчеподобные приемы стали использоваться повсеместно, так как воспроизводить их стало проще простого. В США рекламщик-копирайтер Стив Стейн (*Steve Stein*), он же *Steinski*, взял на вооружение концепцию скрэтчинга и выпустил серию пластинок, основанных на захватывающих звуковых коллажах. Отсутствие турнтабlistских талантов он компенсировал возможностями студийной аппаратуры. В Великобритании свежие идеи заметно оживили музыкальную сцену и нашли немало приверженцев. На фоне характерного для популярных танцевальных ремиксов той поры злоупотребления спотыкающимся вокалом, созданным методом *cut-up*, ясно вырисовывались ценные новые возможности.

Скрэтчинг как концепция имел далеко идущие последствия и даже вышел за рамки собственно музыки. Его можно обнаружить в графическом дизайне того периода. Кроме того, благодаря распространению оборудования для обработки видео мы смогли оценить такую «форму искусства», как видео-скрэтчинг, ставшую предвестником вездесущих ныне клипов.

Трансформинг и жонглирование битом

Следующий важный этап в развитии турнтаблизма произошел, когда двое филаделфийских диджеев обнаружили, что хитрыми манипуляциями кросс-фейдером микшера можно «раскроить» базовый скрэтч самыми разными способами. Этот метод, получивший название «трансформинг», сделал скрэтч намного более гибким и хлестким и позволил диджею точнее контролировать звук. Из него вырос целый арсенал технических приемов.

Впервые трансформинг начал практиковать, как говорят, *DJ Spinbad* — еще один филаделфиец, — а совершенствовался он в ходе напряженных дуэлей с диджеями *Cash Money* и *Jazzy Jeff*, первый из которых в 1988 году выиграл мировой чемпионат среди диджеев *DMC*. Что касается Джаззи Джефа (кстати, он же — голливудский золотой мальчик Уилл Смит), который крутил диски для *Fresh Prince*, то он раньше других записал пластинку с трансформингом под названием '*The Magnificent JazzyJeff*'.

«Они показывали разные странные стили и способы скрэтчинга, которые никогда прежде не использовались, — объясняет *Q-Bert*. — Когда появился трансформинг, он разом перевернул мир скрэтчинга».

В наши дни простой скрэтч — редкость. Увлеченный турнтаблист способен объяснить вам разницу между такими приемами, как чирп^[166], твик^[167], скриббл, тэйр^[168] и стэб^[169] (или чоп^[170]), не говоря уже о более подвинутых «штучках»: трансформ, гидроплан, флэйр^[171] (обратный трансформ), орбита и твидл^[172]. Хитрый прием под названием краб, который *Q-Bert* внедрил в 1996 году, стоит описать, чтобы у читателя сформировалось некоторое представление о степени сложности подобных манипуляций. При выполнении

краба большой палец толкает ползунок кросс-фейдера в одну сторону, а четыре остальных пальца (той же руки) мгновенно толкают его в противоположном направлении. Это делается за какую-то долю секунды, пока другая рука вытворяет нечто столь же трудноисполнимое с самой пластинкой.

Если вся эта болтовня о скрэтчинге уже начинает вас раздражать, то, пожалуй, вам лучше сделать глубокий вдох... ибо в 1990 году появилось новое *и еще более сложное* изобретение — *beatjuggling*.

По сравнению со скрэтчингом, бит-джагглинг — следующая ступень. Если в первом случае вы используете в качестве ритма относительно длинный шум (скрэтч) и «шинкуете» его кросс-фейдером для получения напоминающего перкуссию звука, то во втором вы берете отдельные биты трека в первоизданном виде и жогглируете ими, выстраивая всевозможные новые рисунки.

Рок Райда (*Roc Raida*) — еще один участник *X-Men/X-ecutioners* — объясняет это обманчиво кратко: «Бит-джагглинг — это когда ты берешь две пластинки и просто перестраиваешь бит». Он включает свои позолоченные *Technics* (награда за первое место в мировом чемпионате *DMC* 1995 года) и показывает пример. Его руки неуловимыми реактивными движениями порхают над двумя винилами с брейкбитом. Результат — невообразимо затейливая барабанная импровизация. Кажется, что он с легкостью помещает каждый бит в желаемое место. Но и этого ему мало — он ускоряет паттерн^[173], создавая сверхзвуковую последовательность из фанковой синкопы и двойных ударов. Это, конечно, совсем не похоже на оригинал и, вне всякого сомнения, является проявлением музыкального творчества.

Пионеры бит-джагглинга — Стив Ди (*Steve D*) (*'The Cut Technician'*), представивший его в 1990 году на состязании *NMS* за мировой титул, и его наставник Барри Би (*Barry B*) (*'The Cut Producer'*) из команды *Get Fresh* Дуга Фреша (*Doug E. Fresh*). Рок вспоминает, с каким изумлением за ними наблюдали на *NMS*: «Все просто обалдели. Все жюри, Ричи Рич (*Ritchie Rich*), *DJ Scratch*, все популярные в то время диджеи — у них челюсти отвисли: «О-о-о-го-о, что он вытворяет?»» Стив Ди одержал легкую победу и благодаря внезапно свалившейся на него славе организовал команду *X-Men*, которая долгие годы оставалась на голову выше соперников.

В сущности, бит-джагглинг — не более чем сверхскоростной вариант базовых *spinback*-приемов^[174], разработанных еще Грэндмастером Флэшем. Главный его элемент — луп, то есть многократное повторение короткого барабанного перестука. Другие важные движения — брейкдаун (это когда диджей вручную замедляет паттерн, останавливая пластинку между ударами) и филл^[175] (когда к первой пластинке добавляются биты со второй для получения двойных или тройных ударов либо эхо-эффекта). Все это заставляет вспомнить ранние годы, когда критерием мастерства диджея служила быстрота, с которой он резал две пластинки с треком *Chic 'Good Times'*. *D ST* вспоминает самого проворного парня — подручного Хёрка по прозвищу *Imperial JC*.

«Джей-Си был самым быстрым среди всех. Среди *всех*. Он первым научился резать *'Good Times'* так: «*Good... good... good... good*». У меня получалось хуже: «*Good times... good times... good times... good times...*». На первой вечеринке, когда я его увидел, то решил [*резкий*

глубокий вдох]: «Надо идти домой и тренироваться»».

Современные «ритм-жонглеры», которые тренируются, тренируются и еще раз тренируются, могут сделать это даже лучше. *D.ST* рассказывает, как однажды он судил диджейский чемпионат вместе с Флэшем. Тогда двое корифеев были поражены феноменальными способностями конкурсантов.

«Мне нравится ходить на эти новые диджейские битвы и слушать молодых ребят, потому что теперь это — просто ураган! — восторгается *D.ST*. — Здорово сознавать, что мы вдохновили целый жанр, целое движение... Я смотрю на этих парней и думаю: «Это мы начали всю эту фигню». Они научились у нас потрясающим вещам, и конца-края этому не видно».

Похоже, что турнтаблизм, наконец, сбрасывает свой имидж таинственного культа. Все турнтаблистские команды (например, *Invisible Skratch Piklz*, *X-ecutioners*, британские *Scratch Perverts*) выступают как группы, да и акцент ныне делается не на том, сколько движений запястьем диджей производит в единицу времени, а на качестве готового продукта.

Как говорит *Q-Bert*, «раньше турнтаблизм был как младенец, почти не умеющий говорить. Нельзя составить весь альбом из одного и того же детского лепета. Теперь он повзрослел. Ему двадцать лет, скоро совершеннолетие, он поумнел, жизнь стала намного богаче интеллектуально. Теперь он может свободно выражать свои мысли разными способами».

Четверть века хип-хопа

Когда хип-хоп только-только привлек внимание мейнстрима, большинство людей считали его

мимолетным увлечением. Даже сами творцы молодого жанра вряд ли предполагали, что он будет оказывать столь продолжительное влияние на музыкальный мир. Одним из немногих, кто в это верил, был Ричард Грейбл. Он начал писать о хип-хопе в 1979 году с искренней убежденностью в том, что это не большее, чем рядовой всплеск моды. Грейбл заметил в движении внушающую уважение преданность идее и глубокое понимание музыки.

«Отчасти это было связано с увлеченностью, с какой подростки ему отдавались, — вспоминает он. — Когда они приходили в клуб *Negril* танцевать брейк, вы видели, что их техника выработана упорными занятиями. Если Бамбата и Флэш играли сет, вы понимали, что это совсем не халтура. Уже те громадные короба пластинок, которые они притаскивали в клубы, характеризовали их как настоящих коллекционеров и знатоков с широкими и глубокими познаниями в музыке. Когда я услышал этих диджеев, то подумал: «Да, это вам не просто поднимите-ваши-руки-и-давайте-веселиться». Ребята хорошо разбирались в истории музыки».

В 2000 году хип-хоп стал, пожалуй, доминирующей в музыке силой. Двамя годами ранее удалось реализовать 81 миллион компакт-дисков, кассет и пластинок с хип-хопом, в результате чего он обставил самый продаваемый американский жанр — кантри. О мощном культурном воздействии хип-хопа на весь мир свидетельствуют как современные моды и ставший для всех родным афроамериканский диалект английского языка, так и его влияние на другие музыкальные стили.

В середине 1980-х годов социолог Корнелл Уэст (*Cornell West*), заинтригованный всплеском этой культуры, задался вопросом: «Каким станет хип-хоп через некоторое время?» Его ответ: «Таким же, как все постмодернистские американские продукты — хорошо

упакованным и отрегулированным, грамотно продвигаемым и продаваемым, энергично потребляемым».

Маркетинговый потенциал хип-хопа столь силен, что главная на сегодняшний день фигура в этом бизнесе, владелец лейбла *Bad Boy Records* Шон *Puffy* Комбс (*Sean Combs*), похоже, записывает хиты, не вставая с дивана, ведь большинство из них — циничные караоке-римейки на старые добрые поп-шлягеры с наложенным поверх гетто-рэпом, непременно самым ходовым в текущем сезоне. Удивительно, но Паффи, не имея никакого студийного опыта, в один момент стал самым высокооплачиваемым ремикшером в мире — так высоко ценятся его популярное имя и беспардонно коммерческий нюх. Он олицетворяет собой грубый материализм, насквозь пропитавший хип-хоп (разумеется, это результат четвертьвековой эскалации понтов), однако в понимании музыкального бизнеса ему не откажешь.

Делясь своими впечатлениями от культурной мощи хип-хопа, он заявил в интервью журналу *Time*: «Если через пять лет мы с Мастером Пи (*Master P*) поддержим кого-нибудь из кандидатов в президенты, то можем решить исход выборов. Вот как силен хип-хоп».

А ведь начиналось все с пары вертушек и коробки старых родительских пластинок.

10. Гараж

Я отведу тебя в рай

Я не поклонник диско. Мне кажется, оно вызывает психические расстройства... Это фактор, способствующий развитию эпилепсии, страшнейший разрушитель за всю историю образования, примитивный культ. Примерно то же самое делают ватуси, прежде чем пойти на войну. То, как люди трясутся на дискотеках, мало отличается от того, что я видел в буше.

Харви Уорд, генеральный директор Родезийской вещательной компании

По моему мнению, вечеринку делает удачной не какая-то пластинка, а сочетание всего того, что приносит человеку удовольствие.

Ларри Леван

Гомер Симпсон однажды признался, что немногие песни тронули его так же сильно, как 'Funkytown' группы *Lipps Inc.* Тем не менее, на заре восьмидесятых он, ничтоже сумняшеся, наклеил на бампер своего автомобиля стикер с надписью DISCO SUCKS [\[176\]](#).

Гомер — типичный пример отношения мейнстрима к диско. Его непродолжительная кроссовер-поп-фаза подарила людям песни, которые они будут насвистывать вечно, но большинство слушателей

считало этот стиль скоротечным увлечением, изрядно злоупотребившим их гостеприимством.

Чикагский радиоведущий Стив Даль (*Steve Dahl*) так яростно ненавидел эту музыку, что создал «армию уничтожения диско», атаковавшую его при любой возможности. Сторонники Стива, объединившиеся вокруг неприкрыто гомофобского слогана *Disco Sucks*, боролись с порочной музыкой педерастов, убеждая в своей правоте крутивших ее клубных диджеев. «Диско-музыка — это болезнь, которую я называю диско-дистрофией, — громыхал Даль в радиоэфире. — Жертвы этой смертельной болезни бродят по улицам, словно зомби. Мы должны сделать все возможное, чтобы остановить эпидемию этой чумы».

По словам очевидца, Даль (из чувства отвращения покинувший переключившуюся на диско-формат радиостанцию *WDAI*) однажды раздал сто билетов на концерт группы *Village People* с условием, чтобы их обладатели взяли с собой пирожные с надписью *Disco Sucks* и бросили их в исполнителей.

Звездный час Даля наступил 12 июля 1979 года, когда он спровоцировал масштабный протест против диско с участием нескольких тысяч бейсбольных фанатов, приведший к многочисленным пострадавшим и арестам. Его «подрывная» акция, организованная рок-станцией Даля *WLUP* по соглашению с бейсбольной командой *Chicago White Sox* на принадлежавшем последней стадионе «Комиски-парк», началась с продажи болельщикам льготных билетов на две игры *Chicago White Sox* против *Detroit Tigers* в обмен на пластинку с диско, которую следовало оставлять у турникета. Удалось собрать свыше десяти тысяч дисков, которые в перерыве были взорваны внутри контейнера посреди поля. В толпе начались жестокие беспорядки: протестующие выкрикивали лозунги, дрались, устраивали поджоги, забрасывали поле пластинками,

вырывали дерн. Американский средний класс выразил свою антипатию к диско предельно ясно. Полиция не успела восстановить порядок ко второй игре, и *White Sox* было засчитано поражение.

Кампания, открытая Далем, отнюдь не представляла уникальное явление. Ненависть к диско пропитала все вокруг. Поколение рокеров считало его врагом всего святого, поскольку оно не выдвигало на авансцену видимых музыкантов, «настоящих» звезд или «живых» концертов. Эта музыка была целиком замешана на потреблении и не имела эстетической цели, да и вообще никакой другой цели, кроме как заставить ваше тело непроизвольно дергаться. Ее называли дегуманизирующей, невыразительной, бессмысленной — словом, критика была убийственна.

Призыв *Kill Disco*^[177] стал популярным сюжетом граффити. Нью-йоркская радиостанция *WXLO* провела «уикенд без диско». Диджей Деррил Уэйн (*Darryl Wayne*) из Пасадены сделал девизом своего шоу фразу «уничтожим диско, пока мы живы» и принимал звонки от слушателей, предлагавших разные способы реализации данного плана. «Перерезать подачу эстрогена *Bee Gees*», — гласил один из них. Весь мир ощетинился в противостоянии диско-угрозе. Американцы правого толка усматривали в этом стиле проявление нравственной деградации и даже некую форму коммунистической диверсии, коммунистические страны запрещали его как как капиталистический декаданс. Возможно, самым причудливым образом неприязнь к диско проявилась в Турции, где ученые из Университета Анкары пришли к выводу, что от диско свиньи глохнут, а мыши приобретают гомосексуальные наклонности.

Принимая во внимание глубину этой реакции, не приходится удивляться тому, что пересмотренная под

ее давлением история популярной музыки, как правило, не признаёт за диско особых заслуг. Нередко это связано с прискорбной гомофобией авторов, но чаще с тем, что сочинители такого рода истории, как и их читатели, судят о жанре по нескольким выхолощенным коммерческим проектам, не имея представления об основной массе артистов и музыкальных произведений, которые либо появились раньше, либо не получили широкой известности. Чтобы оценить духовно сильную (и очень влиятельную) танцевальную музыку, звучавшую в клубах вроде *Loft* или *Gallery*, следует говорить о таких исполнителях, как *MFSB*, Чака Хан и Эдди Кендрикс, или о целом ряде менее знаменитых имен, творивших сыроватое и грубоватое, но духоподъемное диско. На их фоне совершенно неуместно вспоминать Донну Саммер, *KC and the Sunshine Band*, *Village People* или (ну как же!) *Abba*. Даже если в большинстве голов крепче всего застряли диско-стереотипы с их попсово-примитивными ритмами, образцовыми их считать нельзя.

По правде говоря, слухи о кончине диско всегда сильно преувеличивались. Да, его непродолжительная коммерческая эпоха завершилась драматичным коллапсом, однако та музыка, что первоначально повела за собой всю сцену, до сих пор жива и неплохо себя чувствует. Такие всемирные жанры, как хаус или техно, представляют собой, в сущности, то же диско, на создаваемое с новыми средствами. Диско сделало несколько пластических операций, пару раз переименовало имя и переселилось в менее шикарный район.

Из пепла диско

В начале 1980 годов богатые и знаменитые покинули клубы, а на их место хлынула невоспетая

молодежь, так что старая диалектика ночной жизни еще раз доказала свою состоятельность. На породивших диско нью-йоркских гей-площадках проснулась свежая андеграундная энергия. То же самое произошло и с традиционными черными или «этническими» (это словечко используется в городе вместо прилагательных «итальянский» и «испаноязычный») заведениями, в которых латиноамериканская музыка процветала наряду с более современными формами — хип-хопом и электро. Диджеи этих клубов неожиданно превратились в продюсеров или занялись производством ремиксов; теперь они получили возможность не только живьем кроить музыку для своего танцпола, но также записывать оригинальный материал и продавать его. При поддержке растущей сети независимых данс-лейблов и благодаря неизбежному вниманию со стороны главных радиоведущих, им даже удавалось использовать клубы для продвижения пластинок (в том числе собственных) в мейнстримные чарты. Диджей доказал, что об индустрии танцевальной музыки он знает больше кого бы то ни было. Отныне при поддержке сформировавшихся в период диско структур он мог все чаще применять свои знания на практике.

Другие важные процессы носили технологический характер. «Силиконовая революция» ощутимо ударила как по цене, так и по размерам студийного оборудования, а от диджейства до продюсирования остался один шаг. В первой половине 1980 годов этот шаг сделало поколение молодых диск-жокеев, которым не терпелось побаловать танцполы чем-нибудь новым. Некоторые из них оказались столь яркими новаторами как за вертушками, так и в студии, что им в заслугу ставится изобретение целых жанров музыки. Хаус, техно, гараж, хай-энерджи — все они были зачаты диджеями примерно в это время, и хотя каждый из

стилей унаследовал от матери свой набор хромосом, вышли они из одного (просторного) чрева диско.

С началом эпохи диджея-продюсера танцевальная музыка вступила в чрезвычайно плодотворную стадию. Эксперименты Фрэнки Наклса и Рона Харди (*Ron Hardy*) в Чикаго подарили нам хаус, а заодно и легион «домашних» суперзвезд, окруживших себя недорогими синтезаторами и драм-машинами.

Техно появилось на свет неподалеку, в Детройте, где Хуан Аткинс (*Juan Atkins*), Деррик Мэй (*Derrick May*) и Кевин Сондерсон (*Kevin Saunderson*) программировали свои машины и размышляли о сладковато-горьком футуризме ветшающего города моторов.

Тони Хамфриз (*Tony Humphries*) в Нью-Джерси собирал осколки диско, в большей степени навеянные соулом и госпелом, и склеивал из них основу того, что получит название джерси-саунд или (с легкой, но не очень точной руки британских журналистов) гараж.

А еще одна группа диджеев и продюсеров, сфокусировавшихся на самых быстрых и аффектированных компонентах диско, создала стиль хай-энерджи, поначалу получивший имя бойзтаун.

После клуба *Roxy*, в котором царил Бамбата со своими зулусами, роль инкубатора резких звуков хип-хопа и электро досталась большому нью-йоркскому заведению *Funhouse*. Здесь культ личности сложился вокруг молодого латиноамериканского диджея Джона *Jellybean* Бенитеса, который позже стал звездным создателем ремиксов и первым диджеем, в качестве самостоятельного артиста подписавшим контракт о записи альбома с крупным лейблом. Тем временем в *Danceteria* Марк Каминс (*Mark Kamins*), Джонни Дайнел и Анита Сарко (*Anita Sarko*) тоже оказывали заметное влияние на музыку города, смешивая ее с причудливым европейским пост-панком и американской новой волной

(а еще Каминс помог заключить контракт со звукозаписывающей компанией юной Мадонне).

Ларри Леван и Paradise Garage

На общем фоне выделялся клуб, который больше прочих помог многочисленным отпрыскам диско сделать первые шаги, — нью-йоркский *Paradise Garage*^[178]. Он работал с 1977 по 1987 год и послужил ключевым связующим звеном между диско и развившимися из него музыкальными формами.

Здесь молодой диск-жокей Ларри Леван демонстрировал новые возможности своей профессии, сочетая функции продюсера, ремикшера и законодателя вкусов с деловой хваткой. Он показал, сколь мощные рычаги творческого контроля может сосредоточить в своих руках диджей. Вместе с одной из самых преданных и энергичных групп клубберов Леван использовал «Гараж», чтобы сохранить и укрепить оригинальный андеграундный дух диско. Двигаясь к этой цели, он создал настоящий оазис толерантности и наслаждения в ожесточавшемся мегаполисе и добился такого накала во взаимоотношениях с тусовщиками, что они поклонялись ему почти как богу. Саундсистему «Гаража» многие считают лучшей в мире. Характерные черты заведения аккуратно копировались различными клубами, открывшимися после *Paradise Garage*. В его честь даже назван музыкальный жанр. Сегодня Ларри Левана часто превозносят как величайшего диджея в истории, а его обитель при всяком удобном случае сравнивают с Олимпом.

«Я приведу один пример, который даст понять, что представлял из себя *Paradise Garage*, — говорит нью-йоркский диджей Джонни Дайнелл. — Однажды ночью моя жена Чи Чи работала там в баре. Раньше она

занималась тем же самым в *Danceteria*, здесь же не могла наглядеться на то, как тщательно ребята все чистят. Они выбрасывали из урны мусор, затем мыли и скоблили ее, сушили и только потом вставляли новый пакет. Ее поразила та *любовь*, с которой эти ребята обращались с урной. Дело в том, что они воспринимали «Гараж» как храм, как святилище, поэтому и урна была не просто урной. Это была урна из «Гаража». Что-то ветхозаветное было в таком отношении. В самом деле, в *Paradise Garage* все ходили, как в храм, и считали это место священным».

«Райский гараж» внушал клубберам беспрецедентное благоговение. Он целое десятилетие возвышался над гомосексуальной танцевальной ареной Нью-Йорка, а единственный его серьезный соперник *Saint* обслуживал публику совсем иного сорта. Для своих посетителей «Гараж» являлся убежищем от жестокого и алчного города, и эта его роль стала особенно востребованной, когда Нью-Йорк накрыла зловещая туча СПИДа. Тамошних тусовщиков принимали как почетных гостей, с такой обходительностью, какую практически невозможно вообразить в нынешних клубах. «Вы чувствовали себя особенным, — считает Дэни Теналья, один из многих диджеев, которых воодушевляли визиты в ранний «Гараж». — Вы ощущали свою принадлежность к избранной группе людей, чувствующих музыку так же хорошо, как и вы сами». В сером районе юго-западного Манхэттена владельцы *Paradise Garage* построили на исконных для диско идеалах любви и равенства обособленный мир. «Гараж» резко контрастировал с режущими глаз огнями большого города и воплощал в себе идеалы свободы, сочувствия и братства. Он стал не только дискотекой, но также и центром общения.

Глава лондонской фирмы грамзаписи *Black Market* Дейв Пиччиони (*Dave Piccioni*) в конце 1980 годов жил и

вертел пластинки в Нью-Йорке, а также регулярно заходил в «Гараж». «В Нью-Йорке тогда шла жестокая борьба за деньги, — вспоминает он. — Все готовы были друг другу глотки перегрызть. Настоящий волчий закон, словом. Агрессия, купи-продай, а на улицах шестьдесят тысяч бездомных. Ужасное место для жизни. А тут ты попадал в маленький оазис с воспитанными и дружелюбными людьми, где чувствовал себя очень комфортно. Там собирались единомышленники, у которых было что-то общее, а именно непредвзятость. Ведь Америка, вообще-то, страна предрассудков. Нас объединяло нечто гораздо большее, чем желание оттянуться. Именно поэтому место было таким замечательным».

Ларри Леван играл в клубе ведущую роль, и несущественно, был ли он величайшим диджеем, как часто говорят, или нет. Гораздо важнее то, что он являлся главным источником вдохновения для множества нью-йоркских диск-жокеев, среди которых есть те, кто сегодня считаются титанами танцевальной музыки. Дэвид Моралес, Дэнни Теналья, Кевин Фишер (*Cevin Fisher*), Джуниор Васкес, Дэнни Кривит, Кенни Карпентер, Франсуа Кеворкян, Джо Клозвелл (*Joe Clausenell*) — все они в долгу у Ларри Левана и охотно с этим соглашаются.

Джуниор Васкес всю свою карьеру построил по его примеру.

«Я преклонялся и преклоняюсь перед Ларри, ведь он был лучшим, — говорит Васкес. — Говоря откровенно, я действительно живу прошлым и продолжаю трудиться, чтобы воссоздать то ощущение, ту обстановку, ту рубку». Клуб Джуниора *Sound Factory* задумывался как копия «Гаража» и в пору своего расцвета достигал близкой степени доброжелательности и чувства единения. В день открытия над входом в *Sound Factory* висела светящаяся

вывеска клуба *Paradise Garage* (разгневанные поклонники «Гаража» осудили этот довольно бесцеремонный рекламный ход). Клуб *Shelter* (ныне *Vinyl*), в котором проходили знаменитые вечеринки *Body And Soul*, тоже создавался по образу и подобию «Райского гаража» и в память о нем.

Славу «Гаража» укрепила безвременная смерть Левана в возрасте 38 лет от сердечного приступа (болезнь сердца сопровождала его всю жизнь и осложнилась из-за пристрастия к наркотикам). Для музыкальной мифологии нет ничего лучше интересного труппа, и оттого слова Дэнни Тенальи, который называет Левана Джимми Хендриксом танцевальной музыки, оставляют тяжелый осадок.

Рид-стрит

Ларри Леван родился с именем Лоуренс Филпот (*Lawrence Philpot*) 21 июля 1954 года в Бруклине. Подростком он начал наезжать в Манхэттен, лежащий на другом берегу Ист-Ривер, вместе с другом детства из Бронкса Фрэнки Наклсом. Эта парочка темнокожих геев была неразлучна. Их характеры являли собой идеально сочетаемые инь и ян: Леван — легко возбудимый, по-детски непосредственный и эксцентричный, а Наклс — спокойный, представительный и просто *милый*. После совместной работы в *Gallery* и в *Continental Baths* (уже в качестве диджеев) Наклс переехал в Чикаго и поспособствовал возникновению там хауса, а Леван перебрался сначала в *Soho Place*, а затем в прототип «Райского гаража» — *Read Street*.

Этот клуб в двухэтажном здании склада по адресу Рид-стрит, 143 вырос на идеалистической почве знаменитого *Loft* Дэвида Манкузо. Левана пригласил туда крутить пластинки его владелец Майкл Броди

(*Michael Brody*). Именно здесь были посеяны семена «Райского гаража». Кроме того, если верить рассказам посетителей, клуб даже превосходил будущий «Гараж».

Как и *Paradise Garage*, «Рид-стрит» был преимущественно негритянским заведением, в котором тусовались самые разные люди: от телефонных операторов до танцоров местной балетной труппы *Alvin Ailey's* и временно свободных певцов, таких как Тедди Пендерграсс, Рик Джеймс (*Rick James*) и Чака Хан. Туда приходили почти одни геи. На верхнем этаже, напомиавшем пещеру, взор привлекали надувные шары, лампы, пульсировавшие мягким светом, и висевший над танцполом огромный шелковый парашют. В конце каждой субботней вечеринки шары отпускали, и они сыпались вниз на танцующих людей. *Reade Street* оставлял впечатление чумового места.

Он появился после всплеска борьбы за права гомосексуалистов, но до нападения СПИДа: следовал за клубом *Loft* и предшествовал «Гаражу». Все условия оказались идеальными, и на короткое время «Рид-стрит» превратился в землю обетованную.

«Пунш всегда был с градусом, — посмеивается Ивон Лейболд. — Кто-нибудь обязательно передавал по кругу косячок или трубку с опиумом или предлагал марочку. Все происходило очень свободно и открыто. Я помню, как танцевала там *топлесс*. Так было жарко и весело, что одежду просто *хотелось* снять. Помню, я даже пару раз занималась там сексом!».

В итоге «Рид-стрит» после многочисленных проверок пожарной охраны все-таки закрылся в начале лета 1976 года. Следующее предприятие Майкла Броди и Ларри Левана, которые объединились со звукоинженером Ричардом Лонгом и получили финансовую помощь от любовника Броди Мела Черена (*Mel Cheren*) из компании *West End Records*, оказалось гораздо более профессиональным.

Гараж

Поднимаясь по затемненному пандусу с крошечными яйцевидными стробами по сторонам, вы словно двигались по взлетной полосе, только отрывались за счет химических, а не механических элементов. Внутри находился безалкогольный бар, украшенный фресками с изображениями сражающихся греческих и троянских воинов (откуда можно было, затаив дыхание, заглянуть в большую диджейскую рубку), раздевалки, кинозал, через который открывался выход в сад на крыше, и оформленный по-спартански, но очень просторный танцпол.

Клуб *Paradise Garage* располагался, как вы, наверное, догадались, в здании старого гаража по адресу Кинг-стрит, 84 в западной части Сохо. Открылся он серией «строительных вечеринок» осенью 1977 года, когда в нем еще не было ничего, кроме голых стен и изумительной саундсистемы. Строительные работы продолжались, клуб постепенно обретал форму, а репутация Левана росла.

Величие Левана доказывает, что совершенное владение техникой — лишь малая часть диджейского мастерства. С формальной точки зрения он в подметки не годился, скажем, Уолтеру Гиббонсу, да и вообще большинству своих коллег раннего диско-периода. Его микширование страдало небрежностью; частенько он вставлял тему в сет довольно грубо, не заботясь о бесшовности сведения. Великим его делали умение нагнетать чувственность, навязчивое желание наблюдать и корректировать все стороны клубного опыта, а также способность через пластинки донести до слушателя свою индивидуальность.

Леван смело строил программу. Его взрывной непредсказуемый стиль можно назвать акустическим

эквивалентом прогулки по канату над Ниагарским водопадом. Он был блестящим звукооператором, и хотя систему, выдававшую кристально-чистый звук, сконструировал Ричард Лонг, улучшал, настраивал, терзал и *любил* ее именно Леван.

Атмосфера «Райского гаража» была проникнута драматизмом. Благодаря богатому опыту работы в клубах (от «заправщика» пунша в *Gallery* до роли осветителя в *Continental Baths*) он понимал, как сделать визит в ночной клуб всесторонним переживанием. Каждая неделя была уроком импровизации, выступлением без подготовки, несущим эмоциональный заряд серьезной оперы. Репертуар той или иной ночи зависел от массы факторов, но в одном не стоило сомневаться: Леван всегда устраивал отличное шоу. Он мог вас шокировать, взволновать, изумить или даже напугать. В любом случае он умел удивить.

Нечасто настроение человека за пультом столь полноценно передается танцполу. По тем композициям, которые ставил Ларри, и по их порядку вы понимали, в хорошем он расположении духа или нет, поссорился ли он с кем-то, просто устал или, напротив, готов веселиться.

Дэвид Моралес, которому в юности посчастливилось играть в «Гараже», рассказывает, что у Ларри случались очень резкие перепады настроения. «Он мог чувствовать себя паршиво часов семь подряд, а затем вдруг за каких-нибудь пятнадцать минут всех так встряхнуть, чтобы сделать вечеринку незабываемой! Вот в чем дело. Никто другой не был на такое способен».

Исключительно силой воли Леван мог сделать *своей* даже песню, которую ставил каждый диджей в городе. Самый известный пример — '*Love Is The Message*'. Леван прочно закрепил эту пластинку за «Гаражом», как

когда-то Дэвид Манкузо выбрал ее для «Чердака», а Ники Сиано — для «Галереи».

Сиано и Манкузо можно с полным правом считать главными источниками вдохновения Левана (с обоими он имел непродолжительные романы). Все пластинки, которые он крутил в начале своей карьеры, ранее звучали в *Loft* или *Gallery*. Но Леван откровенно признавался в заимствованиях у предшественников. Однажды он сказал Стивену Харви: «Ники Сиано, Дэвид Манкузо, Стив Д'Аквиристо и Майкл Капелло, Дэвид Родригес — вот школа диджеев, из которой я вышел».

Леван мог добела накалить в танцующих страсть или заставить ощутить себя на краю пропасти, причем часто одновременно. Иногда он просто исчезал из рубки. Случалось, что целый час он играл дабовый регги или трижды подряд включал один и тот же трек. Однажды (сидя на лошадке-качалке), он наигрывал что-то на синтезаторе и заставил весь зал танцевать, не обращая внимания на то, что пластинка давно кончилась. Временами он впадал в ступор, но непостижимым образом продолжал управлять ходом вечеринки. Франсуа Кеворкян, регулярно игравший в *Paradise Garage*, вспоминает, как Левон включил вместо музыки фильм. «Что ты будешь делать? Вокруг две с половиной тысячи человек, а ты неожиданно включаешь «Другие ипостаси» (*Altered States*). Вот та свобода, о возможности которой, как мне кажется, люди должны знать».

«У него была *позиция*, — считает Кевин Фишер, еще один диджей-продюсер, юные годы которого прошли на Кинг-стрит. — Он оставлял вертушки, пластинка кончалась и просто продолжала вертеться. И зачем только он уходил?.. Хотя, конечно, все знали, чем он там занимается! Он возвращался в рубку совершенно никакой, поднимал иглу с пластинки и врубал ее снова. Народ от этого тащился».

Хотя в «Гараже» трудился очень талантливый и опытный осветитель Роберт Да Сильва (он также занимался светом в *Galley* и *Studio 54*), у Левана был второй пульт, подвешенный над проигрывателями на рельсе. Когда у него появлялось настроение, когда он хотел побаловать публику, то придвигал к себе консоль и просил всех покинуть рубку, как бы говоря: «От винта!»

«Все погружалось в темноту, — рассказывает Джонни Дайнелл. — Выключались все огни, даже лампы над выходами, а ведь это запрещено! Невозможно было разглядеть собственную руку перед лицом». Леван доводил напряжение до предела, затем давал старт пением а капелла или звуковым эффектом (по словам Дайнелла, однажды он включил *The Wizard of Oz*), увеличивая громкость до максимума, и — БУМ! — обрушивал на толпу очередной хит. «Ох, это была сказка. Он просто забирал всех в свои руки», — вздыхает Дайнелл.

«Разница между «Гаражом» и прочими местами состояла в том, что Леван контролировал всю обстановку в целом», — полагает Дэнни Кривит.

Клуб дарил посетителям свои любовь и преданность, те отвечали тем же. «В «Гараже» я ощущаю себя частичкой чего-то важного, эдакого ночного музыкального хэппенинга, — говорит в книге *'Nightlife'* частый гость *Paradise Garage* Роберт. — Это связано не только с людьми и танцами, но с чем-то еще. Для меня в основном с музыкой. Песни, которые ставит Ларри, такие свежие и непохожие на те, что звучат в других клубах. Когда я прихожу сюда, то знаю, что буду танцевать под песни, которые даже в Нью-Йорке вне стен «Гаража» почти никто еще не слышал».

Вся жизнь Левана вращалась вокруг *Paradise Garage*. Когда клуб открылся, он поначалу даже жил в нем, что сводило Майкла Броди с ума. Днем приятели Левана

тусовались на Кинг-стрит, принимали наркотики, слушали еще новенькую систему и катались на роликах по танцполу. Джонни Дайнелл вспоминает, что во время этих расслабленных дневных встреч он брал у Левана уроки диджейского мастерства — тот, чувствуя свою ответственность за «продолжение рода», страстно стремился передать традиции диско. «Ты не представляешь, сколько там скрыто мощи», — говорил он Дайнеллу, указывая на диджейскую рубку.

По пятничным и субботним вечерам рабочее пространство Левана становилось своего рода VIP-зоной, куда могли входить только «гаражные» знаменитости. «В *Paradise Garage* была очень компанейская диджейская рубка, и при том огромная, почти как еще один клуб. Там происходило свое движение. Вы находились прямо над танцполом и могли чувствовать настроение толпы, наслаждаться световым шоу и всем прочим».

Бой Джордж (*Boy George*) писал об этой сцене в своей автобиографии '*Take It Like a Man*': «Я подружился с диджеем Ларри Леваном и зависал у него в рубке с видом на танцпол. Там были всевозможные наркотики. В этом темном диско-коконе я втянул свою первую дорожку кокаина».

Что скрывается за мифом

Миф о Ларри Леване крепнет с каждым годом. Как заметил критик Винс Алетти: «Легенда о Ларри выходит за любые разумные рамки; в некоторой степени она сама себя подпитывает». Как это ни печально, есть сомнения в том, что сегодня к нему относились бы с таким же пиететом, будь он жив. Дэйв Пиччиони скептически относится к шумихе вокруг него: «Меня бесит, когда вокруг человека разрастается вся эта

мифология только потому, что он умер. Останься он жив, наверняка крутил бы ту же фигню, что играет Тони Хамфриз».

В значительной степени его слава объясняется тем, что он создал лучший в городе клуб. В 1979, а затем и в 1980 году журнал *Billboard* признавал *Paradise Garage* победителем в номинациях лучший клуб и лучшая саундсистема. «Нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало «Гараж», — говорит Франсуа Кеворкян, дивясь тому, как Леван воссоздал щедрость и уют манкузовского *Loft* (а равно и точность звучания его аппаратуры) в столь крупном масштабе. — Он прекрасно понимал, чем являлся *Loft*, но очень быстро перенес это на иной уровень, в свою сферу. То, что сделал Ларри, как я считаю, совершенно поразительно».

Однако многие критикуют его за невысокую или, по меньшей мере, неровную технику. «Ларри был ужасен: играл слишком громко, делал большие паузы, игла прыгала по пластинке, он включал в разгар вечеринки баллады, — говорит современник Левана диджей Брюс Форест. — Но это все мелочи, ведь он создавал такую атмосферу, какую больше никто и никогда создать не сможет. Казалось, будто он играет перед вами в собственной гостиной. В его отношениях с публикой царил неомраченная гармония. Если неделю назад какая-то лампочка в клубе была красного цвета, а вместо нее появлялась синяя, народ говорил: «О, Ларри поменял лампочку»».

Ники Сиано, никогда не сдерживавший энергию танцпола, считает, что временами Леван чересчур жестко все контролировал. «Если я видел, что танцпол перестает мне подчиняться, то мыслил так: «Ух-ты, клево, научите-ка меня чему-нибудь новому». А Ларри это пугало, он старался вернуть все в прежнюю колею.

Я-то следовал девизу [*Сиано громко хохочет*]: «Никакого контроля!»»

Клабберы Ивон Лейболд и Терри Хейден (*Terry Hayden*) уверены, что предыдущее заведение Левана намного превосходило «Гараж». Черная тень СПИДа омрачала веселье. Развязность и свобода *Reade Street* навсегда остались в прошлом.

«Поймите меня правильно, — просит Лейболд. — «Гараж» был приятным местом, тем более что кроме него и пойти было некуда, но определенно уступал *Reade Street*».

«*Paradise Garage* больше заботился о деньгах», — добавляет Хейден.

В действительности видное положение Ларри Левана объяснялось несколькими причинами (помимо собственно его выступлений в качестве диджея). Беспрецедентное для диск-жокея влияние ему обеспечило не только блеск «Гаража», но и дружба с радиодиджеем Фрэнки Крокером. Прозвучав в *Paradise Garage*, пластинка уже следующим вечером могла оказаться на проигрывателе станции *WBLS*, после чего под нее отплясывала вся Америка. Эта связка стала неформальным исследовательским центром отрасли.

«Ларри пользовался вниманием Фрэнки Крокера с *WBLS*, — объясняет Винс Алетти. — В то время это была большая радиостанция, а он был на ней главным диск-жокеем. Так что Ларри стал чрезвычайно влиятелен. Помимо того что он являлся хорошим диджеем и имел отличный клуб, он еще и заручился поддержкой самого важного радиодиджея в городе».

На фоне большей части программ американского радио, очень медленно реагиовавших на музыкальные новинки, Крокер, немедленно пускавший композиции в эфир, смотрелся очень выигрышно. Артур Бейкер вспоминает, что как-то раз принес в «Гараж» пластинку *Rocker's Revenge 'Walking On Sunshine'*, чтобы Леван ее

поставил. Уже на следующий день Крокер представил ее слушателям *WBLS*.

Эти двое были родственными душами, не похожими на других. Ники Сиано полагает, что их дружба в значительной мере замешана на их цвете кожи. «Ларри был единственным по-настоящему успешным чернокожим диджеем, так что, я думаю, они сошлись на расовой почве». Так или иначе, но Крокера никак нельзя назвать заурядным радио-поденщиком. Он родился в Буффало, на севере штата Нью-Йорк, где выросли многие знаменитые темнокожие радиоведущие, в том числе Эдди О'Джей и Гэри Бирд. Он оседлал волну возможностей, открывшихся в результате движения за гражданские права, и устроился на *WZUM* в Питтсбурге, а вскоре перешел в нью-йоркскую *WWRL*. Здесь он завоевал сердца многих поклонниц своим колоритным речитативом и бархатистым хрипловатым голосом, который лился из динамиков, как сладкий сироп, и напоминал вокал Барри Уайта. Крокер был известен под разными псевдонимами: *Lover Man*, *Fast Frankie*, *Chief Rocker* и *Hollywood*.

Фрэнки Крокер одним из первых диск-жокеев переключился с черного радио на белое, когда в 1969 году присоединился к команде «Славных парней» на *WMCA*, однако наивысшего успеха достиг в семидесятые годы на станции *WBLS*, продвигая джаз-фьюжн Гровера Вашингтона-младшего (*Grover Washington Jr*) и Майлса Дэвиса и социально ориентированный соул Донни Хатауэя (*Donny Hathaway*) и Марвина Гэя (*Marvin Gaye*), а также вставляя в свои плей-листы песни белых артистов, в частности *Bee Gees* и *Queen*. «Гараж» казался раем для такого охотника за музыкой, как Крокер, которому нравились разносторонние вкусы Левана. «*Paradise Garage* был таким местом, где он мог с комфортом отдохнуть и послушать свежие вещи», — говорит Алетти.

Естественно, когда речь шла о распределении новой продукции, Леван оказывался на вершине списка диджеев. Как отметил один промоутер рекорд-компании, «он тот, кому шишки из индустрии грамзаписи лично доставляют новые альбомы. Когда пластинка поступает к нему, мы знаем, что получим хит».

Влиятельность «Гаража» также ярко проявлялась в его воздействии на местную торговлю пластинками. В конце 1978 года супруги Чарли и Дебби Грэппоун (*Grappone*) открыли небольшой магазин рок-музыки *Vinylmania* на Кармайн-стрит в Гринвич-Виллидж. Буквально за углом находился *Paradise Garage*, и Грэппоуны вскоре обратили внимание на то, что каждым субботним утром к метро топают полчища помятых клабберов. Клиенты начали спрашивать странные записи, о которых Грэппоун, считавший себя истинным меломаном, в жизни не слышал. Они искали темы, «которые ставил Ларри».

При первой возможности муж с женой открыли рядом с первой лавкой вторую, где предлагалась танцевальная музыка. Они раньше других продавцов удовлетворили спрос на двенадцатидюймовые синглы и в особенности на новые релизы, выпускавшиеся специально для клубных диджеев и только в рекламных целях. Они наняли двух завсегдатаев «Гаража» — Джуди Рассел (*Judy Russell*) и Мэнни Лемана (*Manny Lehman*) — и, как только магазин подстроил ассортимент под запросы посетителей *Paradise Garage*, продажи резко пошли в гору.

«Видели бы вы, что творилось по утрам в субботу, — говорит Грэппоун с характерным протяжным бруклинским акцентом. — Моего прихода ждали 35, 40, а то и 50 человек. Я открывал дверь, а Мэнни что-нибудь ставил, ведь он ночью был там. И тут раздавалось: «Черт! Это же то, что он играл сегодня». С

десяти до одиннадцати часов утра мы продавали шестьдесят экземпляров пластинки. *Шестьдесят экземпляров!*» Собиралась огромная толпа. «Заглянув в магазин, вы решили бы, что у нас произошло преступление. Ребята устраивали жуткую давку!». Магазин реализовывал «гаражные» шлягеры сотнями. «Ларри был королем, — ухмыляется Грэппоун. — Если он ставил пластинку, она обязательно поступала в *Vinylmania*».

Одной из таких стала вещь Таны Гарднер (*Taana Gardner*) '*Heartbeat*'. Оригинал спродюсировал Кентон Никс (*Kenton Nix*) для фирмы *West End Records*, а Леван сделал на нее ремикс и проиграл его в «Гараже». '*Heartbeat*' — нетипичная песня с медленным изменчивым темпом, одурманивающим вокалом и диссонирующим аккомпанементом. Поначалу ее не жаловали. «Когда вышла '*Heartbeat*', на радио еще не было хип-хопа, как сейчас, и вообще медленной музыки, подобной '*Heartbeat*', — вспоминает Дэнни Кривит. — Когда он включил эту пластинку, весь клуб вышел из зала, чтобы пойти перекусить. На танцполе не осталось ни души». Но Ларри не сдавался и заводил ее по несколько раз за ночь. Прошло не так уж много времени, как люди начали прибегать на площадку, едва услышав ее. «К концу месяца с танцпола не уходил никто, — говорит Кривит. — И теперь, конечно, все рванули в *Vinylmania*, требуя эту вещь у Чарли». Магазин продал пять тысяч пластинок с песней '*Heartbeat*'. Это до сих пор остается его рекордом продаж.

Музыка райского гаража

«Гараж» присутствовал при смерти диско и видел его возрождение в сотне разных форм. Он указал путь

спасения для этой все более проникавшейся коммерческим духом музыки, но его корни уходят глубоко в диско, ведь клуб появился в 1977 году, то есть еще до того, как фильм *Saturday Night Fever* с размаху втолкнул жанр в мейнстрим. Но затем диско-бум сменился крахом, и диджеям пришлось тратить больше усилий и времени на поиск подходящих треков для окормления голодных танцоров.

Результат этих поисков нигде не был таким впечатляющим, как в *Paradise Garage*. Здесь Ларри Леван доказал, что танцевальную музыку можно подпитывать из множества источников и что в кильватере диско плавают мириады возможностей.

Он инкрустировал золотую классику диско, отполированную в *Gallery* и *Loft*, разнообразными элементами, включая рок, поп и фантастические электронные причуды, а также более привычными релизами в стилях соул, рэп, фанк и пост-диско. Музыка, которую сегодня принято называть «гараж», развилась из небольшой части необъятного саундтрека клуба. В *Paradise Garage* звучали Yazoo и Лолетта Холлоуэй, *Steve Miller Band* и Грэндмастер Флэш, *MFSB* и Гвен Гурти (*Gwen Guthrie*), Мэриан Фэйтфул (*Marianne Faithful*), *Talking Heads* и *Clash*. Тот факт, что все это гармонично соединялось в единое полотно, характеризует Левана как волевою личность. «Музыка «Гаража», можно сказать, нарушала правила, — говорит Дэнни Кривит. — Он просто выбирал то, что ему хотелось играть. Для него не существовало границ».

Леван доходил до крайности и с упорством манипулировал вкусами клубберов, навязывая им необычные, подчас странные записи, которые производили действие благодаря его незаурядной силе воли. Одной из них оказался звуковой сонет Йоко Оно 'Walking On Thin Ice'. Над этой рок-мантрой, в которой нестройные восточные завывания Йоко извиваются

вокруг плотной тяжелой перкуссии, Джон Леннон работал в тот день, когда его убили. Левану она понравилась.

Когда Джонни Дайнелл вертел пластинки на десятом дне рождения Шона Леннона, он рассказал Оно о ее популярности среди тусовщиков центрального Манхэттена и даже привел ее на вечеринку в *Paradise Garage*. «Йоко очень удивилась, увидев, как чернокожие ребята танцуют под ее песню, — говорит он, — но ей понравилось. Кажется, она заходила туда еще пару раз». Леван охотно плыл против течения и поэтому мог отстаивать какую-нибудь коммерческую пластинку не хуже самой малоизвестной андеграундной вещи. Дейв Пиччиони вспоминает, как он играл *'Fascinated'* — совершенно коммерческую пластинку *Company B* в стиле электро-поп. «Она была ужасно безвкусной. Чтоб я сдох, он крутил ее минут 20 или 25, так что вы просто не могли не проникнуться ей. Он, видимо, решил так: «Мне эта пластинка нравится, и она будет классно звучать в клубе, а на ваше мнение мне плевать». И это сошло ему с рук, потому что он имел талант и фантазию».

Еще одним гимном «Гаража» неожиданно стала *'Love Is A Battlefield'* Пэт Бенатар (*Pat Benatar*). «Кто-то сказал, что уж эту песню Ларри никогда не рискнет включить, — посмеивается Дэнни Кривит. — Это для него оказалось достаточным поводом, чтобы не просто ее завести, но сделать популярной».

Тони Хамфриз и музыка в стиле гараж

«В штатах главное течение — гараж, а я его дедушка», — заявлял Леван в 1985 году. Однако если вы называете жанр музыки в честь клуба, работавшего более десятилетия и знаменитого не каким-либо одним

стилем, а своим невероятным эклектизмом, то проблем с определениями не избежать.

Для Левана гараж означал совсем не то, что под ним понимают в наши дни. Сегодня так именуют музыку, развившуюся из той части диско, которая сильнее всего подверглась влиянию соула и госпела, то есть из композиций с пышным саундом, проникновенным вокалом, яркими мелодиями или джазовым инструменталом, щедро сдобренным шипением тарелок хай-хэта. Но это лишь малая часть того богатого меню, коим Ларри Леван потчевал гостей *Paradise Garage*.

Значение самого слова претерпело сильные изменения. Современное звучание гаража родилось в 25 милях от *Paradise Garage* в городе Ньюарк (штат Нью-Джерси) благодаря деятельности диджея Тони Хамфриза из клуба *Zanzibar*, и его правильнее называть «джерси-саундом».

«Я старался выбирать госпелные, джазовые или мелодические вещи, — говорит Хамфриз, описывая свой специфический стиль. — Чем больше звучание напоминает живое выступление или ретро, тем сильнее я к нему склоняюсь».

Несмотря на свой опыт ведения микс-шоу на нью-йоркской радиостанции *Kiss FM* Хамфризу не сразу удалось попасть на клубную арену Манхэттена, отличавшуюся жесткой конкуренцией. В 1981 году он начал играть в «Занзибаре». Здесь, в окружении преданной крепкой тусовки, он провел десять лет, создавая утонченный аванпост нью-йоркской сцены. За эти годы он воспитал целый выводок местных деятелей, в том числе *Adeva*, *Phase II* и *Blaze*, а также содействовал местным продюсерам, среди которых Пол Симпсон (*Paul Simpson*), *Smack Productions* и *Blaze*. Вот истоки того, что мы называем «гараж».

В 1988 году хаус спровоцировал в Великобритании интерес к американской музыке, а под словом «гараж»

подразумевалась «современная танцевальная музыка Нью-Йорка», то есть преимущественно вокальные соул-овые вещи в противоположность минималистским роботизированным хаус-трекам, хлынувшим из Чикаго и Детройта. Изначально для британцев гараж означал «хаусоподобные темы из Нью-Йорка».

С точки зрения любого педанта (а также большинства американских диджеев) *Adeva* и ее когорта на самом деле являются представителями джерси-саунда. Но после их успеха на британском берегу и выхода множества сборников под названиями вроде '*Garage Trax*' с их вещами к ним прилипло определение «гараж». В результате целое поколение британских журналистов добрых десять лет «плавало» в географии Восточного побережья Америки. Иные даже писали, что клуб *Paradise Garage* находится в Нью-Джерси. (Еще более запутанным положение делало то, что Ларри Леван несколько раз выступал в *Zanzibar*.)

Примерно в 1997 году несколько лондонских диджеев взяли отрезки этой музыки и скрестили их с глубокими басовыми линиями, имевшими темп вдвое медленнее основного. Так родился «спид-гараж», иначе «британский гараж» или «лондонский саунд». Осложняет сюжет то, что первые шаги в этом направлении сделали продюсер из Нью-Джерси Тодд Эдвардс (*Todd Edwards*) и переехавший в Нью-Йорк Арманд ван Хельден (*Armand van Helden*). Ну как, разобрались?

Придурочное диско

На заре восьмидесятых, когда Нью-Йорк оставил диско широким массам, происходили лихорадочные перемены андеграундной музыки и энергии. Хип-хоп и электро расцветали пластинками, на могиле панка

всходил нью-вэйв, а регги после смерти Боба Марли в 1981 году достиг в «Готаме» пика своей популярности.

Когда Леван начал воплощать свой эклектизм в ремиксах и продюсерских работах, новоприобретенная восприимчивость города к взаимодействию культурных течений нашла отражение в виниле. В «Райском гараже» Ларри показал, что танцевальная музыка более не ограничивается рамками определенного темпа или стиля: годится все, что заводит танцпол.

«Если бы вы посмотрели мою коллекцию, то могли бы подумать, будто она принадлежит четырем диджеям. Вы бы поняли, что мне нравится всякая музыка, — говорил Ларри Леван. — Поэтому я беру отовсюду понемногу: регги, поп, диско, джаз, блюз; я использую самые разные элементы и строю на их фундаменте что-то новое».

Ремиксы, сделанные им в конце 1970-х годов, такие как *'How High'* от *Cognac* и *'Bad For Me'* *Dee Dee Bridgewater*, звучат подобно рядовым диско-ремиксам его коллег-современников. Но уже на рубеже десятилетий он экспериментировал с ритм-машинами и синтезаторами и одновременно с Франсуа Кеворкяном ковал новый электронный постдиско-саунд.

Его олицетворением стала группа *Peech Boys* (Леван, клавишник Мишель де Бенедикт [*Michael de Benedictus*], также отметившийся при записи *'Heartbeat'*, и вокалист Бернард Фаулер [*Bernard Fowler*]) со своим фанково-цифровым треком *'Don't Make Me Wait'*.

«*'Don't Make Me Wait'* — песня о сексе, так что она всем может что-то сказать, — объяснял Леван журналисту *NME* Паоло Хьюитту (*Paolo Hewitt*). — Сначала она очень-очень страстная, затем грубая, затем нежная, затем холодная и, наконец, расслабленная. Она отметилась по всем пунктам».

Для Левана эта песня оказалась важным прорывом, благодаря которому он получил всемирное признание в

танцевальном сообществе (в Соединенном Королевстве она даже стала хитом, хотя и не из первых).

«Пластинка *Peech Boys* повлияла на всех, — говорит продюсер-старожил Артур Бейкер. — Когда со всех сторон стали слышны эти хлопки... о, да!» Воодушевленный свежим звучанием, Бейкер спродюсировал трек *Rocker's Revenge 'Walking On Sunshine'*. «*'Walking On Sunshine'* был сделан специально для клуба *Paradise Garage*», — подчеркивает он.

Вышедший вслед за синглом альбом не оправдал надежд *Peech Boys*, но они развили свой ободренный догола соул в часто сэмплируемой композиции *'(Life Is) Something Special'*. Эта пластинка хотя и не получила такого же признания, как ее предшественница, фактически двинула их урезанный саунд с тяжелым басом еще глубже, указав волнующий путь в будущее.

С проникновением регги Нью-Йорк начал воспринимать влияние ямайского даба. В дабе самое главное — простор. То, чего нет на записи, едва ли не важнее того, что на ней присутствует. Искаженный бас даба и его пышные распахнутые пространства требуют от продюсера максимальной уверенности в своих силах. Тут все решают нюансы и игра полутонов. Остальное — дело танцора.

Интерес к дабу у Левана появился, без сомнения, после встречи с сотрудниками *Island Records* — лейбла, для которого он сделал немало ремиксов. Ямайские продюсеры Слай Данбар (*Sly Dunbar*) и Робби Шекспир (*Robbie Shakespeare*) и особенно звукоинженер Стивен Стэнли (*Steven Stanley*) сильно повлияли на его вкусы. Он стал крутить многие треки, выходявшие из студии *Compass Point* в Нассау, например, *'Adventures In Success'* Уилла Пауэрса (*Will Powers*), *'Spasticus Autisticus'* Иэна Дьюри (*Ian Dury*), а также целый ряд синглов Грейс Джонс.

Леван добавлял записям эффектности с помощью эхо и реверберации, так же как это делали диджеи ямайских саундсистем. Мечущиеся хлопки на *'Don't Make Me Wait'* представляли собой подобие трюка с реверберацией, который он часто проделывал при живых выступлениях. На великолепной аппаратуре «Гаража» некоторые инфицированные дабом композиции звучали просто фантастически.

Одной из таких была работа *Funk Masters 'Love Money'*, которую принес в *Paradise Garage* Франсуа Кеворкян. В стенах клуба ее реверберация, эхо и пространственное затухание волновали прямо-таки до глубины души. Воодушевленный успехом, Кеворкян применил эти идеи в серии ремиксов, которые даже сегодня кажутся классическими: *'You're The One For Me (Reprise)'* D Train, *'Can You Handle It?'* Шэрон Редд (*Sharon Redd*), *'Situation'* Yazoo, а также особенно впечатляющий ремикс на спродюсированную Артуром Расселлом вещь *'Go Bang'* Dinosaur L.

Виолончелиста-авангардиста Расселла, обожавшего эхо, часто называют пионером такого дабового диско, но под его собственную музыку танцевать было трудновато. «Я не стану отрицать, что Артур был настоящим провидцем, но не думаю, что он знал, как привести свои творения в порядок, — говорит Франсуа, придававший гениальным произведениям Расселла более приятную форму. — Когда я ремикшировал *'Go Bang'*, я как бы собрал ее в фокус и отсекал все лишнее. Я часами вылизывал ее».

Расселл — мистик с безумным взором — работал со всеми: от Аллена Гинсберга (которого он научил играть на гитаре) до Лори Андерсон (*Laurie Anderson*) и Филипа Гласса (*Philip Glass*) (а также легендарного специалиста CBS по артистам и репертуару Джона Хаммонда [*John Hammond*]). Его интервью были столь же абстрактными, как и его музыка. На фоне некоторых его комментариев

даже Фил Спектор (*Phil Spector*)^[179] казался вполне вменяемым. «В открытый космос нельзя взять барабаны, поэтому берешь свой разум», — сказал он Дэвиду Трупу (*David Troop*) в 1987 году.

Расселл открыл для себя диско во время визита в «Галерею» Ники Сиано в начале 1970 годов и сотрудничал с несколькими родоначальниками сцены: сначала с самим Сиано в работе над треком '*Kiss Me Again*' *Dinosaur*, а позже со Стивом Д'Аквисто — над '*Is It All Over My Face?*' *Loose Joints*. «В нем жила энергия и красота его музыки, необычайная сила и нежность, — восторгается Д'Аквисто. — Он, в общем-то, был художником-абстракционистом». Хотя при жизни Расселла его работам не придавалось большого значения, недавно их начали вытаскивать на свет божий такие фанаты, как диджей Жиль Петерсон (*Gilles Peterson*).

Время никого не ждет

Ларри Леван относился к студии звукозаписи примерно так же, как к клубу и всему прочему, то есть видел в ней славное местечко для веселья. «Он был кошмаром звукозаписывающей компании, — смеется Дэнни Кривит. — Вечно опаздывал, а когда приходил, то все выливалось в дружеский треп и употребление наркотиков. В конце концов он принимался за микс, но очень легко отвлекался, так что вместо, скажем, пары дней, на работу уходило несколько недель».

В результате одной из таких сессий появился EP^[180] Гвена Гурти '*Padlock*' — миниальбом из шести песен, выросший из рядового проекта создания ремикса на песню '*It Should Have Been You*'. Леван, как всегда, медлил, так что работа превратилась в затяжной марафон. «Люди с лейбла *Island* так расстроились из-за

этих проволочек и стоимости *'It Should Have Been You'*, что похоронили проект, — вспоминает Дэнни Кривит. — Год или два он просто с удовольствием крутил ее в «Гараже»».

Единственной константой в кинетическом хаосе повседневной жизни Левана была Джуди Вайнштейн. Она взяла на себя роль менеджера, информатора по артистам и репертуару, советчика и матери. «Он совершенно ее очаровал, — считает Ники Сиано. — Она очень много для него сделала». Вайнштейн руководила крупнейшим в стране фонограммным пулом *For The Record* и, следовательно, получала сведения о пластинках раньше других. «Она узнавала о разных вещах еще до их выхода», — подтверждает Винс Алетти. Джонни Дайнелл вспоминает, как Леван реагировал на еженедельное появление Вайнштейн в *Paradise Garage*. «Когда она входила в «Гараж», Ларри внезапно начинал показывать класс. Она была его богиней».

На закате истории «Гаража» в карьере Левана начался крутой спад: наркотики задвинули диджейство на задний план. В последний год он все чаще прибегал к услугам запасных диск-жокеев клуба: Дэвида Де Пино (*David DePino*), Джои Льяноса (*Joey Llanos*) и Виктора Росадо (*Victor Rosado*). Клуб закрылся 26 сентября 1987 года, пав жертвой лихорадки спекуляций на недвижимости, охватившей Манхэттен. Состоялась грандиозная двухдневная вечеринка, на которую явились четырнадцать тысяч человек, чтобы со слезами на глазах попрощаться со своим любимым пристанищем. Хотя такой финал давно был предрешен, он все же потряс нью-йоркскую клубную сцену. «Я чувствовал себя так, будто в моей семье кто-то умер», — говорит Чарли Грэппоун.

В *Paradise Garage*, особенно в его последние годы, сформировалась довольно крупная внутренняя тусовка

героинистов, к которой принадлежал и Ларри. «Он явно подсел на наркотики, — говорит Кривит, — но тогда они, казалось, еще не подчинили себе его жизнь. Ближе к концу, в последний год или два, ему, наверное, стало ясно, что «Гараж» скоро закроется. Мне кажется, в тот момент наркотики оказались сильнее, и он отдалился от клуба».

«Когда *Paradise Garage* закрылся, Леван лишился дома, но он все равно бы пошел по этой дорожке, — считает Дэйв Пиччиони. — Нельзя сказать, что Ларри умер, потому что не перенес гибели клуба. Уверен, это стало для него страшным разочарованием, но он сам его приблизил. Он был очень способным парнем, но решил уйти вот так — сторчавшись».

Рассказывают, что он продавал пластинки — невысказано для диджея, настолько сильно влюбленного в музыку, — чтобы найти деньги на наркотики. Всякий раз, когда после закрытия «Гаража» Левана нанимали крутить винил, его друзьям приходилось мотаться по распродажам и выкупать его коллекцию, чтобы он не упал в грязь лицом. Дэнни Кривит вспоминает, как наткнулся на уникальный ацетатный ремикс Левана на песню *'Can't Shake Your Love'* певицы *Syreeta* в музыкальном ларьке и понял, что большинство выставленных там пластинок тоже принадлежала ему.

Джастин Беркман (*Justin Berkman*) — английский виноторговец и диджей, некоторое время живший в Нью-Йорке, — открыл в Лондоне клуб, непосредственно вдохновленный примером «Гаража» и Ларри Левана. Назывался он *Ministry of Sound*. Он заплатил Левану за выступление.

«Мы пригласили его на три дня, — говорит Беркман. — Он прилетел без пластинок, опоздав на восемь дней, и в итоге остался на три месяца. Я его спросил: «Ларри, а где твои пластинки?» Он ответил: «Их нет. Все продал»». Тем не менее, какие-то диски

удалось раскопать, и Леван, несмотря на поработившую его наркотическую зависимость, отыграл классный сет.

Его последняя поездка за рубеж состоялась в августе 1992 года, когда он вместе с Франсуа Кеворкяном посетил Японию. Они выступали вместе в клубе *Endmax*. «Ларри построил сет на филадельфийской классике, и тот получился очень трогательным и эмоциональным, так как все песни говорили о том, что ему по-настоящему больно, — вспоминает Кеворкян. — Мы все тогда это чувствовали. Думаю, он понимал, что умирает, и все сыгранные им треки кричали о скоротечности жизни, о мимолетно всего в ней. Он ставил '*Time Waits For No One*'^[181] Джин Карн и '*Where Do We Go From Here?*'^[182] группы *Trammps* и другие подобные вещи. Я просто стоял там в рубке, смотрел, как Ларри крутит пластинку, и вдруг осознал, что это один из лучших и ярчайших моментов моей жизни. Это было прекрасно, и понимание этого придавало событию особый драматизм». Три месяца спустя, 8 ноября 1992 года, Леван умер.

Каждый год в день рождения Ларри Левана в Нью-Йорке устраивается вечеринка в его память.

Наследие Левана

Эпический масштаб клуба и личности Левана принесли редкостный для диджейской деятельности результат. В его наследии есть элемент случайности («оказался в нужном месте в нужное время»), но никто не может отрицать, что Ларри исключительно глубоко повлиял на танцевальную сцену Нью-Йорка. Музыкальный первооткрыватель, он бесстрашно исследовал территорию между диско и хаусом и вдохновил на поиск большее число диск-жокеев, чем кто-либо до или после него. В пространстве клубной

культуры он доказал способность заведения любой величины выражать идеалы братства и любви, если приложить необходимые усилия и проявить внимание к деталям.

«Ларри мог сделать так, чтобы две тысячи человек почувствовали себя гостями на домашней вечеринке, — говорит совладелец *Paradise Garage* Мел Черен. — В этом он был маг и кудесник».

Ники Сиано приводит примеры многочисленных классических ремиксов Левана в подтверждение его одаренности. «*'Can't Play Around'*, *'Ain't Nothing Going On But The Rent'*, *'Is It All Over My Face?'*, *'Heartbeat'* — потрясающие работы. Некоторые из сделанных им вещей будут жить вечно».

Джонни Дайнелл полагает, что Леван передал ему сокровенное знание об истинной сути диджейства: «Это волшебство на танцполе, сотворенное тобой. Когда все тянут руки вверх, теряют над собой контроль и погружаются в мир, который перед ними открыл *ты*. Вот что такое диджейство. Раньше я просто ставил пластинки, а это вовсе не одно и то же».

11. Хаус

Чувствуешь?

Право, это намного лучше, чем звучит.

Марк Твен (о музыке Рихарда Вагнера)

Я рассматриваю хаус как реванш диско.

Фрэнки Наклс (1990)

Диджеи часто говорят о своем ремесле, используя религиозные понятия, но редко выражаются так же прямо, как Фрэнки Наклс. «Для меня это определенно похоже на церковь, — объяснял он в интервью чикагскому телеканалу *WMAQ TV*. — Ведь, если перед тобой три тысячи человек, то это три тысячи разных индивидуальностей. Самое удивительное происходит, когда три тысячи индивидуальностей сливаются в одну. Это как в церкви. Если проповедник завладел вниманием паствы или хор начал петь, то в определенный момент, когда достигается некий пик, весь приход становится единым целым, и это самое удивительное».

Темнокожим геем, жившим в Чикаго на рубеже снмидесятых и восьмидесятых годов, церковью вполне мог служить клуб Фрэнки Наклса *Warehouse*^[183] — трехэтажное фабричное здание в безлюдной промзоне в западной части города. Здесь те, кому практически некуда было больше пойти, искали надежды и спасения, забывали о своих мирских заботах и сбегали в лучший мир. Подобно церкви, он обещал свободу,

причем даже не на небесах, а ближе. Отсюда Фрэнки Наклс вместе со своей конгрегацией пускался в путешествия, сулившие избавление и открытия.

«В начале, где-то с 1977 по 1981 год, вечеринки проходили очень насыщенно, — вспоминает он. — Впрочем, они всегда казались насыщенными, но в то время на них царила особенно чистая атмосфера. Энергия, настроение, отклик, которые вы получали от зала, от людей в нем, были очень и очень одухотворенными».

Раз в неделю в субботний вечер масса верных собиралась в доме 206 в Норт-Джефферсон и ждала на лестнице, чтобы попасть на верхний этаж за демократично низкую плату в четыре доллара и остаться там до воскресного полудня. В удачную ночь сквозь двери клуба, рассчитанного на шестьсот человек, проходило до двух тысяч тусовщиков — в основном геев, почти исключительно темнокожих. Они одевались элегантно, но так, чтобы не бояться вспотеть. Многие отсыпались заранее, чтобы накопить как можно больше энергии. Некоторые, оказавшись в клубе, занимали сидячие места наверху, другие шли в подвал за бесплатным соком, водой или закуской. Однако большинство направлялось напрямиком на танцпол, находившийся посередине. Они не желали отвлекаться от самого главного — музыки Фрэнки Наклса. Они приходили в *Warehouse*, чтобы танцевать.

«Это было поразительно, ведь там собирались обыкновенные простые парни Среднего Запада, — рассказывает Фрэнки, — и все же вечеринки получались очень проникновенными, возвышенными». Он широко улыбается, вспоминая чувство единения и остроту переживаний, которые рождал клуб.

«Большинство людей посещало *Warehouse* как церковь».

Среди тех, кого очаровал «Склад», оказался диджей-продюсер Чез Дамьер (*Chez Damier*).

«Это было нечто такое, что невозможно воссоздать, — говорит он. — Неповторимое ощущение: казалось, будто знаешь всех ребят вокруг, хотя и не знаком с ними. Чтобы вы могли это представить, вспомните все те волшебные чувства, которые вы испытывали в те годы, когда посещали ночные клубы».

Чтобы добраться до танцпола «Склада», следовало по лестнице спуститься из белого, уставленного растениями вестибюля. Навстречу вам поднимался пар от разгоряченных и блестящих черных тел, извивавшихся во мраке. Проникнуы в эту темную пещеру, вы поражались мощи саундсистемы и заряжались энергией танцоров, многие из которых дополнительно «подкреплялись» кислотой или *MDA*^[184] (предшественник экстази). Исступленные фигуры занимали все пространство от стены до стены, из одежды на них оставался лишь минимум, а с оголенной кожи капал пот.

«В помещении было темно, — рассказывал Фрэнки писательнице Шерил Гарретт. Люди говорили, что в нее спускаешься, как в преисподнюю. Некоторые пугались, когда слышали доносившийся оттуда грохот и видели массу тел, уносимую бурным музыкальным потоком».

Музыка Фрэнки казалась большей части этих людей чем-то неведомым. Он доводил толпу до точки кипения, придавая песням волнующие новые формы с помощью микширования и монтажа, то есть таких приемов нью-йоркских диск-жокеев, которые еще не слишком широко распространились в клубах Чикаго. В определенный момент вечеринки он совсем выключал свет и врубал запись с саундэффектом мчащегося паровоза, переводя стереозвук из одной группы акустических систем в другую, отчего казалось, будто

экспресс проносится прямо через клуб. Чез вспоминает впечатление от одной из ночей в *Warehouse*: «Ребята напрочь потеряли головы».

Фрэнки Наклс овладевал навыками своего ремесла, замещая за пультом своего лучшего друга Ларри Левана в нью-йоркском заведении *Continental Baths*. Он стал главным диджеем клуба, когда Леван ушел в 1974 году, и играл там вплоть до банкротства и закрытия «Бань» в 1976 году. Примерно в это время с Леваном связались организаторы чикагской серии «складских» вечеринок, которая наконец обрела свой постоянный дом, и предложили ему место резидента. Он отказался, так как уже замысливал «Райский гараж» и занимался совершенствованием его предшественника — *Reade Street*. Вместо себя он порекомендовал Фрэнки, убедив его не упустить отличный шанс.

В марте 1977 года Наклс выступил на открытии клуба, а затем повторил свой сет следующей неделе. Обе ночи прошли «на ура», и он решил, что Чикаго ему нравится. Ему предложили постоянную работу, контракт также оговаривал его финансовую заинтересованность.

«В тот момент мне стало ясно — нужно решить, чем я хочу заниматься. Готов ли я бросить Нью-Йорк и обосноваться в Чикаго? Поразмыслил, понял, что меня ничто не держит, и подумал — а почему бы и нет? Я поставил себе условие за пять лет добиться успеха, а в противном случае — вернуться назад».

Еще до истечения назначенного себе срока Фрэнки Наклс стал в Чикаго знаменитостью. Он не только популяризировал фанковую, соуловую — то есть рискованную — сторону диско, с которой местным жителям редко приходилось сталкиваться, но и принес с собой его дух и воспитал из этих чинных богобоязненных провинциалов общину раскрепощенных гедонистов гомосексуального диско-андеграунда.

Одновременно он исполнил функцию катализатора в бурной реакции музыкального творчества.

Его клуб дал имя новому жанру, а сам он стал считаться его крестным отцом. Этим жанром был хаус.

Значение слова «хаус»

In the beginning there was Jack, and Jack had a groove, and from this groove came the groove of all grooves, and while one day viciously throwing down on his box, Jack boldly declared, Let there be house^[185].

Так раскатисто читается *'My House'* группы *Rhythm Control*.

Долгое время на сленге слово *house* обозначало не музыкальный стиль, а скорее отношение к чему-либо. Музыка из клевого клуба, андеграундная, такая, которую не услышишь по радио, — это «хаус». В Чикаго эпитетом «хаус» могли наградить хороший клуб, а также вас и ваших друзей, если, предположим, вы в этот клуб хаживали. Идя вдоль Мичиган-авеню, чикагцы по одежде понимали, кто из встречных «хаус», а кто нет. Если компания слушала на магнитофоне *The Gap Band*, то она явно не была «хаус», а если Лолетту Холлоуэй или (как это ни странно) *Eurythmics*, то к ней, пожалуй, можно было подойти и поболтать.

Вскоре чикагские парни придумали абсолютно новую танцевальную музыку. Из-за того, откуда она появилась и где игралась, к ней впоследствии прилипло это имя. Однако на протяжении нескольких лет «хаус» оставался ощущением, бунтарским музыкальным вкусом, заявлением о том, что ты «в теме». Само же словечко, конечно, использовалось задолго до того, как люди начали делать музыку, которую сегодня мы называем хаусом.

Chip E — один из ранних хаус-продюсеров — утверждает, что данный термин появился благодаря ему, поскольку некоторые пластинки в своем магазине *Imports Etc* он помещал в одноименную категорию.

«Люди приходили и спрашивали старый саунд, вещи лейбла *Salsoul*, которые Фрэнки крутил в клубе *Warehouse*, — рассказывает он. — Ну, мы и поставили таблички с надписью *Warehouse Music*, чтобы привлечь внимание покупателей к переизданиям и раритетам. Это так здорово сработало, что мы сократили название категории до *House* и начали определять в нее самые разные пластинки. «Хаус» стал означать актуальную клевую музыку, неважно, старую или новую».

Фрэнки Наклс говорит, что узнал о возникшем термине в 1981 году. Он ехал на юг через пригород, чтобы повидаться с крестницей, когда заметил в витрине бара плакат *WE PLAY HOUSE MUSIC*^[186]. Озадаченный, он повернулся к подруге и спросил: «А это еще что значит?» Она взглянула на плакат и ответила: «Это значит, такую музыку, которую ты ставишь в *Warehouse*».

Название подходило сразу по нескольким причинам. «Хаус-запись» могла относиться к определенному клубу, являться эксклюзивной собственностью диджея или просто песней, которая, как говорят американцы, *rocked the house*, то есть «вставляла по полной». Хаус-пати (домашняя вечеринка) отличалась от клуба более интимной и дружеской атмосферой, при этом, конечно, само слово *house* (дом) передавало идею семьи, принадлежности к чему-то особенному. Позже, когда армия молодых ребят начала создавать электронную танцевальную музыку прямо в своих спальнях, у него появился новый смысл: музыка, записанная дома.

Все эти значения делали термин уместным, но они не объясняют его происхождения (хотя кое-кто,

возможно, придерживается на сей счет иного мнения). Слово «хаус» вышло из стен *Warehouse* и было связано со звучавшей там музыкой, с внедренными Фрэнки диджейскими приемами и с андеграундным резонансом, который возбуждался этим клубом.

Фрэнки Наклс в Warehouse

Итак, хаус-музыка получила название в клубе *Warehouse*, а начиналась она, ни больше ни меньше, с диско. Фрэнки Наклс встал за вертушки в Чикаго примерно в то самое время, когда диско достигало своего коммерческого пика, и крутил, вероятнее всего, те же пластинки, что и его коллеги в Нью-Йорке — композиции с лейблов *Salsoul*, *West End* и *Prelude*. Публика эту музыку одобрила мгновенно, однако вскоре мейджоры стали побаиваться обжечься на диско, и Наклс столкнулся с дефицитом хорошего материала. В Нью-Йорке данная проблема решилась благодаря расцвету новых стилей, в частности хип-хопа и электро, но Фрэнки, находившийся в Чикаго, искал способы сохранить жизнь любимому жанру. Это заставляло его оглядываться назад и делать в своих сетлах акцент на музыке прошлых лет.

«Раньше песни оставались в сознании людей намного дольше, чем сейчас, — считает он. — Поэтому в 1977 году, переехав в Чикаго, я играл массу вещей, вышедших в начале семидесятых на *Salsoul* и *Philly International*, и это старье по-прежнему неплохо работало. Кроме того, я пользовался популярным клубным диско-*R&B* и всякой танцевальной фигней, которая издавалась в то время».

На заре восьмидесятых он также ставил странные дабовые постдиско-записи, появлявшиеся в его родном городе (например, *Peech Boys* и *D Train*), добавляя к ним

малоизвестный импорт, особенно из Италии, где диско, пусть и в механистической модификации, пока не желало умирать. Вместе с тем для омоложения старых шлягеров он принялся их перерабатывать и экспериментировать с ремиксами, чем нью-йоркские диско-жокеи, как он знал, уже занимались. На суд публики Наклс начал представлять их примерно в 1980 году.

«Многое из того, что я делал в самом начале, не стоило даже пытаться играть в клубе, ведь я только пробовал силы, учился. Но в 1981 году, когда объявили о смерти диско, все фирмы грамзаписи решили избавляться от танцевальных или диско-подразделений, так что быстрые танцевальные пластинки исчезли, пошли одни медляки. Вот тогда я понял: нужно что-то менять, чтобы танцпол не остался на голодном пайке. В противном случае нам пришлось бы закрыть клуб».

При помощи катушечного магнитофона и своего друга Эразмо Ривьеры (*Erasmus Rivera*), учившегося на звукооператора, Фрэнки перемонтировал композиции вроде *'Walk The Night' Skatt Brothers* (которая зазвучала как *Glitter Band*, обнюхавшиеся «ангельской пыли») или более джазовые диско-записи, например, *'A Little Bit Of Jazz'* Ника Стрейкера (*Nick Straker*) или *'Double Journey'* от *Powerline*, растягивая вступления и сбивки, добавляя новые биты и звуки, чтобы они лучше подошли танцорам.

«Я даже играл такие вещи, как *'I'm Every Woman'* и *'Ain't Nobody'* Чаки Хан, полностью их переделывая, чтобы подстегнуть танцпол. Я растягивал их и менял аранжировку».

Чез Дамьер рассказывает, как Фрэнки поработал над энергичной диско-песней Джеральдины Хант

(*Geraldine Hunt*) '*Can't Fake The Feeling*'.

«Фрэнки делал примерно так: «You can't fake it... *voom*, you can't fake it... *voom*, you can't fake it... *voom*». Повторялось это три раза и резко обрывалось — VOM!! А потом звучало «L.O.V.I.N.» и снова «You can't fake it...» восемь раз, после чего начинался переход в тему '*L.O.V.I.N.*' Тины Мари (*Teena Marie*)».

Еще Чез вспоминает быструю диско-мелодию '*So Fine*' Говарда Джонсона (*Howard Johnson*). «В ней поется: «So fine, blow my mind», а потом: «Throw your head back, move it to the side», а Фрэнки менял ее так: «Throw your head backbackbackback... *Dum! Dum! Dum!* Move it to the side DUMM!!» Такие штучки вызвали настоящую сенсацию. Мы были вроде как его последователи».

Восприимчивой аудитории нравилась вся эта диджейская алхимия, а Фрэнки упивался возможностью писать, так сказать, по чистому холсту. «Я знаю, что те вечеринки, которые мы устаривали в *Warehouse*, казались им чем-то совершенно новым, и никто не был до конца уверен, чего можно ожидать сегодня, — говорит он. — Но как только ребята вошли во вкус, это новшество моментально распространилось по всему городу».

Со временем магнитофонные монтажи переросли в сложные ремиксы, в которых Наклс подкладывал под знакомые песни абсолютно иные ритмы, басовые и барабанные партии. В Нью-Йорке подобным диджейским творчеством занимались к тому моменту как минимум пять лет, расцветало оно и в некоторых других американских городах, однако в Чикаго было решительной новостью. «Уверен, другие тоже этим занимались, но моей публике это казалось революционным», — говорит Фрэнки.

Эти эксперименты стали истоками хаус-музыки. По мере того как идеи и приемы Наклса заимствовали (нередко в сильно упрощенном виде) гораздо менее

опытные диджеи, применявшие самое простое оборудование, рождалась эстетика хауса.

Первое время в широких клубных кругах Чикаго *Warehouse* считался маргинальным местом, ведь это было заведение для темнокожих людей нетрадиционной сексуальной ориентации (обоих полов) с темнокожим же диджеем-гомосексуалистом. Поэтому творчество Фрэнки сбрасывалось со счетов как «музыка педиков». Реакция против диско набирала силу, а «натуральные» танцполы города переключались на нью-вэйв-рок и европейский синти-поп. Поскольку, однако, один только «Склад» работал в Чикаго круглую ночь, со временем в него начали захаживать и некоторые готовые к приключениям гетеросексуалы, которым игравшая там музыка частенько «сносила крышу».

Среди этих посетителей оказался молодой диск-жокей из южной части города Уэйн Уильямс (*Wayne Williams*), которого энергетика *Warehouse* так ошеломила, что он стал его завсегдатаем.

«Пару лет я приходил туда, вставал у рубки и выпрашивал у парня рядом с Фрэнки названия пластинок, которые тот ставил, чтобы я мог потом купить их в магазине, — рассказывает он. — Поскольку это был гей-клуб, я немного опасался спрашивать у самого Фрэнки». Уильямс делал покупки в *Sounds Good* — единственном на тот момент музыкальном магазине, торговавшем такими пластинками. Он приобретал все любимые мелодии Фрэнки, какие только находил, и представлял своей публике. Та же привыкла к другому саунду и поначалу уходила с танцпола, но Уэйн стоял на своем и крутил треки, игнорируемые его коллегами, благодаря чему вскоре стал одним из самых популярных диджеев города. «Лишь у меня хватало смелости отправляться туда и приносить эту музыку в свой район, ставя ее натуралам». Его успех оказал

существенное влияние на сцену, и в начале 1980 годов старый фанковый саунд, который тогда и назывался «хаус», распространился далеко за пределы гей-клубов.

Рон Харди в Music Box

К концу 1982 года *Warehouse* оказался жертвой собственного успеха — гомосексуальная публика разбавлялась гетеросексуальной. Фрэнки вспоминает, что «натуралы рвались в клуб». Хозяев обуяла жадность и они удвоили плату за вход. Наклс ушел из «Склада» и открыл *Power Plant* в здании бывшей электрической подстанции по адресу Норт-Хэлстед, 1015. Его верные поклонники последовали за ним, однако хозяева «Склада» припрятали козырь в рукаве: они переименовали его в *Music Box*^[187] и наняли другого молодого диск-жокея, тоже чернокожего гея, как и Наклс, с похожими вкусами, но с еще более оргиастическим отношением к музыке.

Вообще-то *Warehouse* был не первым местом, в котором чикагцы услышали андеграундное диско. По меньшей мере за два года до приезда Фрэнки увлеченный юный диджей устраивал ночи жесткого черного диско в заведении под названием *Den One*. В 1977 году он уехал в Калифорнию, освободив нишу, которую позже занял Наклс, но в конце 1982 года вернулся, чтобы выступить в *Music Box* и штурмом взять «Город ветров». Его звали Рон Харди, и для многих чикагцев он являлся, ни больше ни меньше, лучшим диджеем в мире.

«Рон Харди? Его все ненавидели. Это был злобный мерзкий наркоман с непомерно раздутым эго. Но, блин, он был КРУТ! Это величайший диджей из всех, какие появлялись на свет», — так отзывается о нем бывалый

хаус-продюсер Маршалл Джефферсон (*Marshall Jefferson*).

Если Фрэнки Наклс — крестный отец хауса, то этого ребенка он воспитывал вместе с Роном Харди. С приездом Наклса начался период активного экспериментаторства. Он простимулировал андеграундную музыку и создал спрос на нее, доказав, что диджей может быть настоящим творцом. Вернувшись в Чикаго и обнаружив эту оживленную лабораторию, Рон Харди стал ее «чокнутым профессором». В то время как Фрэнки ставил свои танцпольные опыты с характерным спокойствием, Харди отличался демонической страстью как к музыке, так и к наркотикам. Наклс менял лицо танцевальной музыки, однако Харди хотел вторгнуться в самую ее природу, выпустить музыкальные силы на свободу.

Закаленный клуббер Седрик Нил (*Cedric Neal*) вспоминает, какое впечатление Харди производил на слушателей.

«Это был своего рода идол. Впервые я увидел Харди на его дне рождения. Люди буквально плакали от чумового кайфа, некоторые даже отключались, и я подумал: «Вот такая вечеринка по мне!» Я никогда прежде не тусовался в заведении, где диджей настолько бы контролировал гостей, чтобы они танцевали, кричали или даже плакали. Иногда они так улетали, что вырубались от собственного наслаждения. Все дело было в энергетике».

Резкое различие индивидуальностей двух диск-жокеев вскоре принесло результаты. Зрелые и стильно прикинутые тусовщики последовали за Фрэнки в *Power Plant*. Ребята помоложе предпочли безумство клуба *Music Box*, о котором Чез Дамьер отзывался как о «версии для гетто». Незаурядное достижение Харди состояло в том, как он трансформировал сцену. Что же

касается Наклса, то он господствовал в чикагском андеграунде пять лет.

«Фрэнки всем рулил, — вспоминает Маршалл. — Теперь они называли эту музыку хаусом, и это из-за Фрэнки. А когда появился Рон Харди и оспорил у Фрэнки пальму первенства, началось нечто». *Power Plant* уступил субботы и открывался по пятницам, а впоследствии два клуба поделили между собой неделю: среда и пятница достались *Power Plant*, а вторник, четверг и суббота — *Music Box*. «Их конкуренция напоминала дуэль двух опытных стрелков», — смеется Маршалл.

Оба диджея генерировали на своих танцполах невероятное количество энергии. Они растягивали вступления до бесконечности, изматывая танцоров непрерывным битом, сексуально поддразнивая их повторяющимся ритмом, пока, наконец, не начиналась сама песня. Оба использовали катушечные магнитофоны, на которых проигрывали версии композиций и ритм-треки, причем многие считали это лучшей частью вечера. «Мне нравилось, когда они включали катушки, ведь это означало, что они собираются поставить что-то особенно интересное», — говорит Эрл *Spanky* Смит (*Earl Smith*) из эсид-хаус-группы *Phuture*.

Фрэнки придерживался более четкого стиля и не слишком взвинчивал темп. Он уделял пристальное внимание качеству звучания, а его сеты отличались высокой точностью и структурированностью, а также волнообразными ускорениями и замедлениями скорости. Рон Харди, напротив, любил грубый лоу-фай-напор, не оставлявший никаких сомнений в том, каким моментом он живет. Он заботился лишь об энергии и старался подвести танцоров к пределу их возможностей. У него не было времени что-либо планировать. Как выражается Маршалл: «Он плевать

хотел на программу. Харди перепробовал все известные человечеству наркотики. Какая уж тут на хрен программа!?»

В их плей-листах было довольно много одинаковых песен: *'Let No Man Put Asunder'* группы *First Choice*, *'I Can't Turn Around'* Айзека Хейса, *'There But For The Grace Of God'* Machine, *'The Love I Lost'* и *'Bad Luck'* Harold Melvin and the Bluenotes, *'I'm Here Again'* Тельмы Хьюстон. Крутили они и разные вещи Лолетты Холлоуэй, а также мутантное дабовое диско — *'Moody'* ESG, *'Go Bang'* Dinosaur L, *'Dancing In Outer Space'* Atmosfear, — и европейский синти-поп, например, *'Frequency 7'* Visage, *'Dirty Talk'* Klein and MBO, *'Optimo'* и *'Cavern'* группы *Liquid Liquid*. Но Харди играл музыку гораздо быстрее и сильнее ее «разделявал», а также добавлял явно коммерческие треки, например, *'It's My Life'* Talk Talk, *'Sweet Dreams'* Eurythmics и песни неоглэмстеров ABC.

Сеты Харди строились на «бомбах» и сюрпризах и представляли собой натиск звука, достигавшего одного фанкового апогея за другим. Он форсировал выход энергии всеми доступными средствами: задействуя эквалайзер, чтобы для пущего эффекта убрать или подчеркнуть бас или высокие частоты (это станет отличительным признаком чикагского саунда; впрочем, Наклс еще сильнее злоупотреблял эквализацией), или до предела — на шесть-семь процентов ускоряя пластники. Пионер детройтского техно Деррик Мэй однажды услышал в его исполнении Стиви Уандера, разогнанного на восемь процентов.

Маршалла Джефферсона привела в *Music Box* отвязная девушка, с которой он вместе работал в почтовом отделении. Она была не только почтальонкой, но и стриптизершей. Маршалл надеялся увидеть на танцполе ее тело в действии, поэтому сказал: «Я хочу побывать в тех крутых клубах, в которые ты ходишь».

Хотя раньше он являлся упертым фанатом рока, собирал пластинки *Thin Lizzy* и считал, что диско — отстой, напор Харди оказался столь силен, что он мгновенно стал поклонником танцевальной музыки. «Она показала мне место под названием *Music Box*. Ей-богу, меня проняло! Громкость была нереальная — БУМ!!! Звук словно проникал в грудь и сжимал сердце».

Больше всего Харди любил «поддать пару». «Громкость, чел! Это действительно потрясло, — восклицает Маршалл. — С тех пор я никогда не слышал музыку с таким количеством децибелов. За пятнадцать лет я не был ни в одном клубе, который приблизился бы к той мощи. Подозреваю, другие клубы испугались потока исков за потерю слуха. В любой точке помещения *Music Box* вы ощущали бас всем телом. Не только на танцполе — *везде!*»

Седрик Нил с друзьями всегда подходили пораньше, чтобы выпить и накуриться, прежде чем войти.

«Парадный вход открывался в четверть первого. Рон всегда стартовал с '*Welcome To The Pleasure Dome*'. Шел 1984 год, эта тема только появилась, и он крутил ее двадцать минут. А вы просто сидели и ждали, пока подберется народ. Если вы заявлялись в пять утра, вы включались в реальное движение, а в шесть оно становилось еще быстрее. Люди танцевали всю ночь».

После первой своей инкарнации в старом здании «Склада» клуб переехал в индустриальную пещеру под шоссе-эстакадой на Лоуэр-Мичиган-авеню, 326. Он вмещал около 750 человек, не менее половины из которых были геями. В те годы (непосредственно перед вспышкой СПИДа) сексуальные импульсы не сдерживали ни голубые, ни гетеросексуалы. Седрик, ухмыляясь, описывает, как за большой (трехметровой) колонкой в самой дальней части клуба парочки забирались под сцену. «Мы затаскивали туда девчонок, чтобы они сделали миньет или перепихнулись с нами

по-быстрому. Сексуальная революция тогда еще не закончилась». Он вспоминает, что в женском туалете были пуфики. «Парни принимали наркоту, занимались сексом. Иногда там развлекалась какая-нибудь пара лесбиянок».

Благодаря такой сексуальной открытости клуб предотвращал проявления агрессии. Гомофобии совсем или почти совсем не ощущалось. «Если вы ненавидели геев, то в Чикаго вам негде было отрываться, — говорит Седрик. — Тогда принято было спрашивать: *Are you a child or a stepchild?*^[188] в смысле «ты гей или нет?» Если вы отвечали *stepchild*, значит, вы были натуралом, но вас принимали». На время стало модно притворяться геем. Седрик вспоминает, что некоторые экспериментировали с бисексуальностью, пытались глубже проникнуться хаусом.

Музыка, конечно, являлась здесь главной силой, хотя свою роль играли и наркотики, такие как травка, попперс (также известные как «раш») и *LSD* (а иногда также *MDA* и более серьезные вещи типа кокаина и экстази). В *Music Box* было больше разных веществ, чем в *Power Plant*, особенно это касается кислоты и *PCP*. Популярностью пользовались «веселые палочки» — косяки с добавкой *PCP* — или *sherm sticks* — косяки, вымоченные в формальдегиде. В результате «Музыкальная шкатулка» поистине могла устроить свою маниакальную энергию. Диджеи и продюсер Деррик Картер (*Derrick Carter*), побывавший там в семнадцать лет, вспоминает, что не на шутку перетрусил.

«Я был в шоке. С потолка свисали колонки, вращались мигалки. По какой-то причине это место заставило меня думать о торчках. Я ничего не знал о наркотиках, а Ронни играл '*Going Up In Smoke*'^[189] Эдди Кендрикса, и все... все улетали в дым! Песня будто

приподнимала людей над землей, они плакали и просто отъезжали от кайфа».

«По тому, как и в какой последовательности Рон Харди вертел пластинки, можно было понять, что с ним происходит, — говорит Седрик. — Был ли он подавлен из-за ссоры с любовником, или бодр и счастлив, или просто под кайфом, или в исступлении от наркотиков — все это чувствовалось».

Эмоциональная насыщенность танцполов города в сочетании с гениями Харди и Наклса подарила Чикаго ночную жизнь, энергия и сфокусированность которой не имели себе равных. Чикаго не испортили элитарность, свойственная *Studio 54*, ни покровительство компаний грамзаписи, так что его музыка, по сравнению с нью-йоркской, осталась более грязной, фанковой, ориентированной на танцы до упаду. А в отсутствие конкурирующей сцены хаус-андеграунд вышел за пределы гомосексуальной среды, не изменив себе и не утратив первоначального заряда.

Вскоре выработался узнаваемый хаус-стиль: стали модными мешковатые джинсы марки *Gibaud* и спортивные майки (позже и то и другое заимствоали хип-хоперы, в то время носившие тренировочные костюмы и кепки *Kangol*). Поскольку представители хаус-тусовки являлись аутсайдерами, приветствовался также и панковский прикид, в том числе отбеленные джинсы и волосы «антеннами». Там взяли на вооружение и танцы панков: молодое поколение запросто устраивало слэм^[190] под хаус. еще одним важным элементом внешнего облика считалось высокое плато на голове — прическа «памп». Чем выше памп и острее его углы, тем большим почетом пользовался его обладатель. В этой связи особенно выделялся *DJ Pierre*. «Люди говорили: «Блин, смотри какой у него высокий памп»», — смеется он. Но самой характерной

особенностью (которая, похоже, как-то связана с лондонскими «новыми романтиками») был стиль а-ля Ральф Лорен, соединявший элементы одежды учащихся частной школы и английских сельских джентльменов: кардиганы, шерстяные джодпуры^[191] и сапоги для верховой езды стали бесспорным признаком «хаусности». Некоторые оригиналы даже носили при себе кнут.

Hot Mix 5

Те, кто не дорос до клубов *Music Box* или *Power Plant*, подзаряжались от другого важного источника энергии — радио. С 1981 по 1986 годы квинтет диджеев разных рас микшировал пластинки на чикагской станции *WBMX* (а позже на *WGCI*). В команду, называвшую себя *Hot Mix 5* и возглавляемую Кенни *Jammin' Джейсоном* (*Kenny Jason*), входили сначала Ральфи Розарио (*Ralphie Rosario*), Стив *Silk Хёрли* (*Steve Hurley*), Мики *Mixin' Оливер* (*Mickey Oliver*) и Фарли Кит Уильямс (*Farley Keith Williams*), он же *Farley Jackmaster Funk*. Они ставили в основном европейский поп новой волны, в том числе британских исполнителей вроде *Depeche Mode*, *Human League* и Гэри Ньюмена, а также немецкий технопоп *Falco* и даже хай-энерджи от *Divine*.

Эта музыкальная диета оказала глубокое воздействие на вкусы горожан и вошла в основу плейлистов коммерческих клубов. Более искушенные диск-жокеи искали подобные, но малоизвестные импортные вещи: *Wire*, *Yello* и *D. A. F. DJ Pierre*, впоследствии стоявший у истоков эсид-хауса, вспоминает итальянские треки, такие как *'You Must Feel The Drive' Doctor Scat* и *'I Need Love' Capricorn*, *'Not Love' Trilogy* и *'Brainwash'* бельгийской группы *Telex*. Часто говорят о влиянии на развитие хауса европейских записей, но

следует заметить, что это вряд ли была чикагская аномалия. В 1983 году почти треть всех строчек американского чарта занимали британские музыканты.

Из-за подавляющего господства европейского синтезаторного саунда первое время существовало явное предубеждение против более «черных» композиций, которые пропагандировали Наклс и Харди. *DJ Pierre* вспоминает, как его друг *Spanky* познакомил его с альбомом Айзека Хейса '*Chocolate Chip*', играть который, в свете его тогдашних представлений, было невозможно. «Я сказал: «Не собираюсь ставить эту старую песню. Разве под такое кто-нибудь танцует?»»

Hot Mix 5 не только формировали вкусы, но и микшировали с маниакальной одержимостью — как говорят, гораздо лучше, чем Наклс или Харди.

«Все люди в *Hot Mix 5* демонстрировали потрясающую технику, — соглашается Маршалл. — Они имели по два экземпляра каждой пластинки, все фазировалось, на каждом треке они выполняли бэкспин^[192] и прочие штуки. Идеально, без помарок, просто офигенно». Многие впервые услышали смикшированные записи в шоу *Hot Mix 5*. Не стал исключением и *DJ Pierre*.

«Я переделывал разные вещи на кассетном магнитофоне с помощью кнопки паузы, но тогда я понятия не имел, как *Hot Mix 5* удавалось крутить одновременно две песни». Именно программы этих радиодиджеев, щеголявших своим мастерством, втянули его в ремесло. А влияние их было феноменальным. *WBMX*, по ее собственным данным, пользовалась вниманием до полумиллиона слушателей, а это шестая часть населения города. Морис Джошуа (*Maurice Joshua*), в те годы крутивший винил в пригороде, рассказывает о том волнении, которое вызывали «горячие миксы».

«Их слушали все, особенно во время ланча. В двенадцать часов вас было не оторвать от радиоприемника. Некоторые даже прогуливали уроки, чтобы записать миксы на пленку». В *Imports Inc* — тогда ведущем музыкальном магазине Чикаго, специализировавшемся на танцевальных жанрах — имелась доска для объявлений с названиями песен, звучавших в каждом миксе, спасавшая продавцов от бесконечных вопросов о *Hot Mix*.

Состав пятерки часто менялся, так что в ней успели «засветиться» многие диск-жокеи города. Некоторое время с ними работал даже сам Фрэнки Наклс, но в группе постоянно происходили внутренние распри, и всякий раз, когда приходилось выбирать нового члена, начинались грязные политические игры.

Фарли (единственный темнокожий участник этнически пестрой пятерки, продержавшийся в ней довольно долго), пользовался наибольшим авторитетом среди любителей хауса в южной части Чикаго. Он также играл в качестве резидента в клубе *Playground*, где с выгодой пользовался успехом, заработанным на радио. Здесь он пробовал подкладывать звучание ритм-машины *Roland 808* под старые филадельфийские треки, такие, как *'Love Is The Message'*, что он также проделывал и на радиостанции. Этот усиленный бит называли *Farley's Foot*.

«Я принес драм-машину в клуб и научился играть треки, в которых использовалось такое же устройство, например *'Dirty Talk' Klein and MBO*, — говорит он. — Фрэнки Наклс и я ставили много одинаковых записей, но если он делал монтажные версии дома, то я включал драм-машину параллельно с пластинками, так что народ мог почувствовать этот тяжелый-тяжелый *foot*^[193]. Включить какую-нибудь вещь вроде *'Let The Music Play' Shannon* без подчеркнутого *foot* означало

оказаться закиданным помидорами. Требовалось подгонять народ битом. Можете называть меня *foot doctor*».

Хотя Фарли, реализовав эту идею, получил наибольшее признание, Фрэнки Наклс также ее применял с помощью ритм-машины *Roland 909*, купленной у детройтского коллеги Деррика Мэя. Именно этот секвенсор с его характерной «бочкой» стал стандартным компонентом хаус-композиций. Однако Наклс говорит, что предпочитал включать в клубе не саму драм-машину, а *сделанные на ней* ритм-треки. Они-то и являются хаус-музыкой.

Джейми Принципл, Джесси Сондерс и первые треки в стиле хаус

Хаус представлял собой диско, сделанное любителями, а точнее — экстракт диско (его ритмы, басовые линии, дух), изготавливаемый скорее клубберами, нежели музыкантами, на машинах, являвшихся одновременно инструментами и игрушками. Диджей в своем стремлении сохранить считавшийся мертвым жанр создал новый из его пепла. В Чикаго он даже унаследовал имя своего предка, ведь, как мы помним, диско, которое крутили Рон и Фрэнки, называлось «хаусом» еще до возникновения хауса как такового.

В период хаус-бума, охватившего озерный город, диджей ставил перед собой цель барабанами ввести танцующих в состояние гипнотического неистовства. Используя гроыхающие ритм-треки, он возбуждал танцпол, приближая его к оргазму с помощью отличной песни. Такой стиль требовал стабильной подачи простых монотонных дорожек с барабанами. Люди поняли, насколько элементарным может быть трек.

Студийное оборудование весьма кстати стало компактным и недорогим. Внезапно в Чикаго расплодилось продюсеры, готовые завалить диджеев своими пленками.

Естественно, со временем их начали переносить на винил, а 1984 году о себе заявили две важных личности:

1. Байрон Уолтон (*Byron Walton*) — застенчивый религиозный человек — умел играть на ударных и разобрался в звукотехнике, которую изучал в колледже. Его любимыми исполнителями были Принс, Боуи, *Depeche Mode* и *Human League*. Под псевдонимом Джейми Принципл (*Jamie Principle*) он сотворил '*Your Love*' — пронзительно красивую музыкальную поэму, настолько хорошую, что каждый диджей в городе хотел заполучить кассету с ней. Мало кто верил, что ее творцом является житель Чикаго.

2. Джесси Сондерс (*Jesse Saunders*) любил приключения, стремился к признанию ради успеха у девушек и был видным чикагским диджеем. Его друг Винс Лоренс (*Vince Lawrence*), чей отец владел местным рекорд-лейблом, подбил его на записать композиции. Под собственным именем Джесси сварганил ритм-трек '*On And On*', настолько простой, что все сразу признали в нем чикагскую продукцию. Всякий, кто имел ритм-машину и четырехдорожечный магнитофон, решил, что уж он способен на большее.

Это были первые заметные доморощенные чикагские артисты.

Музыку Джейми Принципла слышали раньше. Его песни звучали с пленок больше года (пока их не выпустил на виниле Фрэнки Наклс), но казались слишком совершенными, чтобы вызвать поток имитаций. Большинство считало '*Your Love*' и '*Waiting On My Angel*' песнями из Европы. Шлюзы прорвал гораздо более примитивный трек Джесси Сондерса '*On And On*'.

«Он всех вдохновил, дал нам надежду, — говорит Маршалл Джефферсон. — После Джейми никто и не подумал записывать пластинки. Его темы были слишком хороши. Это все равно как увидеть в порно Джона Холмса и согласиться, что до него тебе далеко».

Продолжая генитальную аналогию, Маршалл сравнивает трек Джесси с гораздо менее впечатляющей фигурой. «Но если бы вы увидели в порнофильме парня с десятисантиметровой «пипеткой», вокруг которого женщины бьются в экстазе, да при том еще и миллионера, то вы бы всерьез задумались, не попробовать ли самому, ведь так?» От такого сравнения Маршалл взрывается хохотом. «Вот почему Джесси всех подтолкнул. Ребята поняли, что можно многого добиться, не представляя собой ничего особенного. Когда Джесси сделал эту фигню, все решили: «Черт! Я мог бы и получше!»»

Просмеявшись, он делает простой вывод: «Джесси изменил музыку, чел».

Джесси Сондерс был одним из самых успешных диджеев города. Он учился вертеть винил в конце 1970-х годов вместе с братом Уэйном Уильямсом в *Loft*, о котором отзывается как о варианте *Warehouse* для натуралов. К 1983 году он выступал в качестве приглашенного диджея в других заведениях и в микс-шоу на радиостанции *WGCI*, а также в клубе *Playground*, рассчитанном на две тысячи человек, где играл в изобилующем турнаблистскими трюками стиле *Hot Mix 5* и ставил коммерческий поп новой волны (вроде *B 52*) наряду с более андеграундным саундом. Выступление там могло длиться по двенадцать часов, поэтому для растягивания материала он применял ритм-машину (*Roland 808*).

«Часто я приносил драм-машину в клуб и просто гнал с нее один и тот же бит, под который микшировал, — говорит он. Особенно ему нравилось

использовать для этой цели трек со стороны Б (на стороне А располагался мегамикс из популярных мелодий) вышедшей в 1980 году бутлега^[194] под названием *'On And On'*, приписываемого *Mach*. Он состоял из фанковой бас-партии, лупа со словами *hey, beer beer* из песни Донны Саммер *'Bad Girls'* и фрагмента с духовыми из *'Funkytown'* группы *Lipps Inc.* «Сначала я всегда включал этот бутлег *'On And On'*, который был моей «визитной карточкой», — вспоминает он. — В общем, я врубал драм-машину, заводил на одной вертушке *'On And On'*, а на другой ставил, скажем, *'Planet Rock'*».

Когда эту запись украли из его диджейской сумки, он дал себе обещание воссоздать ее. Джонатану Флемингу (*Jonathan Fleming*) он сказал: «Я был в ярости, поскольку лишился своей «визитной карточки» и уже не мог взбудоражить толпу так, как раньше. Поэтому я решил сделать ее самостоятельно».

Хотя Сондерс всю жизнь брал уроки музыки (его мать работала учительницей музыки и он занимался на фортепьяно, трубе, флейте, гитаре и ударных), но никогда прежде не считал, что способен создать такие вещи, какие крутят на вертушках. «Я не размышлял над тем фактом, что кто-то пишет песню, идет в студию, записывает ее, а затем печатает на виниле — в то время это просто не приходило мне в голову. Но когда у меня появилась ритм-машина, я подумал, что можно попытаться сделать запись».

В 1983 году, вооружившись «восемьсот восьмой», полифонической клавиатурой *Korg* с 61 клавишей, которую ему подарила мама, бас-секвенсором *TR 303* и четырехдорожечным магнитофоном, он начал готовить треки. «Я просто старался передать настроение тех хитовых вещей, которые я играл, сконцентрировать их и объединить в единое целое». Первый из них он назвал

'*Fantasy*', а второй '*On And On*' — в память об украденной жемчужине.

Джесси договорился о выпуске пластинок благодаря своему другу Винсу Лоренсу. Как говорит Винс, альянс был создан с единственной целью. «Я хотел добраться до кисок, — заявляет он. — Ну, вы понимаете, потрахаться!» Джесси являлся одним из главных диджеев города и располагал возможностью сделать рекламу. Что касается Винса, он знал, как издать пластинку, так как его отец Митч владел маленьким независимым блюзовым лейблом *Mitchbal*, а сам он примерно годом раньше вместе со школьными друзьями, назвавшись *Z Factor*, записал поп-роковый электронный сингл '*(I Like To Do It In) Fast Cars*'. Он отдаленно напоминал сочный стиль кумира Винса Тренора Хорна и несколько раз транслировался по чикагскому радио, но имел мало отношения к тому, что происходило в клубах. Тем не менее кое-кто, и не в последнюю очередь Винс, склонен считать его первой записью в стиле хаус.

В январе 1984 года лейбл Сондерса *Jes Say* издал '*On And On*' на виниле. Около месяца спустя на *Mitchbal* появилась '*Fantasy*' (она должна была выйти раньше, в самом конце 1983 года, но отец Лоренса отличался выматывающей душу неторопливостью). После этого Лоренс скооперировался с джазовым пианистом Дуэйном Бадфордом (*Duane Budford*), благодаря чему Винс и Джесси выдали целый залп хитов местного значения и неплохо заработали.

«Джесси был первым, — вспоминает Фарли. — Он записал пластинки прежде, чем другие успели об этом подумать, отгреб всех девчонок и всю славу. Джесси хотел создать новый *Motown*».

«Мы собрали все необходимые ингредиенты, — говорит Сондерс, — и мне к счастью удалось соединить их и превратить в саунд, известный сегодня как хаус».

«Джесси пропихнул все это на радио, — рассказывает Маршалл. — По сравнению, скажем, с песнями Принса его темы звучали дерьмово, как консервные банки! Но... все знали Джесси, так что это было популярное дерьмо. В конце концов, он сделал 'Real Love', в которой было двадцать процентов того качества, которое обычно необходимо для попадания в радиоэфир, тогда как вся остальная его продукция вообще тянула только процентов на пять. Вот она произвела фурор! В Чикаго Джесси был круче, чем Принс».

Шлюз прорван

Внезапно, как грибы после дождя, стали появляться новые релизы. Люди поняли, что для изготовления трека в собственном доме достаточно нескольких блоков студийной аппаратуры, а для его выпуска на виниле — пары-другой сотен долларов и некоторой беготни. Еще несколько месяцев назад диджеи недоумевали, где найти на целую ночь быстрой музыки, как того требовали танцоры. Теперь же их окружала армия молодых клабберов-продюсеров, совавших им под нос свои пленки. Наиболее успешные из них записывались на винил, поэтому поток релизов также становился все полноводнее.

«Наш саунд столь необычен потому, что мы можем просто соединить басовую партию и ритм-трек и продать это в количестве 10000 экземпляров в своем городе, — говорил Фарли журналистке *The Face* Шерил Гарретт в 1986 году. — Нужно всего лишь чувствовать музыку. Есть люди, учившиеся в музыкальной школе, но неспособные сделать элементарный ритм-трек, не говоря уже о хите. Это странно. И учиться этому, как мне кажется, — напрасная трата времени, ведь в наши

дни любой подросток может включить компьютер и, если ему повезет, написать хит».

Первая волна треков в стиле хаус накатила в конце 1984—начале 1985 года. Фарли отметился ранними работами, такими как *'Aw Shucks'* (представлявшей собой, в сущности, бит ритм-машины в сочетании с собачьим лаем) и EP *'Funkin' With The Drums'* — все тот же секвенсор плюс басовые линии *MFSB*. Похожим образом на аппарате *Power Plant 909* была изготовлена пара EP *Chip E* — *'JackTracks'* и *'LikeThis'*. *Adonis*, как и многие другие, не слишком высоко оценил поделку Джесси Сондерса *'OnAndOn'*, а потому вдохновился его примером и состряпал *'NoWayBack'*. Музыкант Ларри Хёрд (*LarryHeard*) повлиял на эту музыку своим замысловатым джазом, организовав проект *FingersInc* со знаменитым местным вокалистом Робертом Оуэнсом (*RobertOwens*). Композиции Хёрда *'CanYouFeelIt'* и *'MysteryOfLove'*, записанные в 1984, но выпущенные в 1985 году, отличались джазово-соуловым ароматом, а *'WashingMachine'* можно считать ранним чикагским примером более холодной, угловатой разновидности хауса, получившей впоследствии название «техно», которой особенно прославился Детройт. Как это ни удивительно, Хёрд утверждает, что скомпоновал все три вещи в один день.

За исключением редких случаев (таких, как Хёрд) большинство этих юнцов не имели никакой музыкальной подготовки и еще совсем недавно даже не мечтали о записи пластинок. История Маршалла Джефферсона весьма типична. После «посвящения в хаус» в клубе *Music Box* он на свои сбережения купил все необходимое для изготовления трека. Он говорит, что потратил на аппаратуру девять тысяч долларов: клавиатура *Roland JX8P*, модуль *Korg EX8000*, ритм-машины *Roland 707*, *909* и *808*, *Roland TB 303* и четырехдорожечный магнитофон *Tascam*. Маршалл их

распаковал, но толком ничего сыграть не мог. Его коллеги из почтового отделения долго и громко над ним смеялись.

Но эти насмешки побудили его за два дня сделать трек. Он быстро понял, что используемая им технология предлагает широкий спектр возможностей. Например, он не умел играть на фортепьяно, но легко придал своим попыткам блеск виртуозности, просто записывая мелодии втрое медленнее их окончательной скорости.

«*'Move Your Body'* имела темп 122 удара в минуту. Я, наверное, записывал клавишные при 40 или 45 ударах в минуту». Он изображает исполнение длинной партии клавишных: «Дум, дум, ДЕР, ДЕР, ДУМ, бом-бом-бом». Затем я увеличил скорость». Результат получился впечатляющий. Сам он так вспоминает реакцию слушателей: ««О, Маршалл круто зажигает! Вот это да!!!» Ну, и все такое».

Дебютным релизом Маршалла стал *EP 'Virgo Go Wild Rhythm Tracks'*, слепленный не без помощи Винса Лоренса. Он состоял преимущественно из ритма 808-й драм-машины, но также содержал элементы, позже вошедшие в классическую запись Джефферсона 1986 года *'Move Your Body'* — первую хаус-пластинку с фортепьянной мелодией. Одна из ранних спродюсированных им вещей — *'I've Lost Control Sleazy D'* 1985 года — имела огромный успех в *Music Box*, став гимном дикому оттягу в этом клубе. Маршалл рассказывает о первой ночи, когда Рон Харди поставил его композиции с магнитофонной кассеты. «Он проиграл семь моих тем подряд. Семь! Пятой шла *'I've Lost Control'*, вызвавшая самый бурный отклик. Все рванули на танцпол, устроив настоящее столпотворение. Всех переполняли эмоции, а я думал: «О да, чел. Да!»»

Развилась система патронажа: продюсер строил треки для конкретного диджея, а пенки снимали

заправила — Наклс и Харди. Фрэнки предпочитал более «отполированный» материал и при своем внимании к качеству звучания не склонен был крутить действительно грубые (и наиболее распространенные) миксы с кассет. Рон, наоборот, включал все, что только могло привести толпу в движение, невзирая на формат.

«Я относил кассеты Фрэнки, — рассказывает Стив Хёрли. — Так ты получал оценку и понимал, светит твоей песне что-нибудь или нет. Если Наклс ставил ее, а народ восторгался, ты чувствовал, что тебя уже не остановить».

Хиты хауса

Хаус быстро вырос из андеграундных зерен в цветущий сад. «Мы, чикагские парни, думали, что слушаем музыку, не похожую ни на какую другую на этой планете», — говорит Деррик Картер. Он попал во вторую волну хауса и добился успеха как диджей, выступая на *warehouse*-вечеринках, продолжавшихся в городе и в 1990-е годы. Он, подобно многим своим коллегам, вырос в расползавшемся пригороде, а к общему веселью присоединился, когда оно уже было в самом разгаре.

Пожалуй, самые памятные события тех времен — это «марафоны» — взрывные двухдневные танцы, на которых играло столько диск-жокеев, включая знаменитостей, сколько удавалось впихнуть в одну программу. Также нельзя не упомянуть грандиозные вечера, которые организовывал Лил Льюис (*Lil Louis*) (впоследствии прославившийся как продюсер оригинального хаус-трека '*French Kiss*') в бальном зале отеля «Бисмарк». Вообще, Льюис занимался диджеингом в Чикаго с конца 1970-х годов и собирал до восьми тысяч юнцов, оттягивавшихся всю ночь

напролет, потея и устраивая слэм под музыку, о которой остальной мир почти ничего не знал.

К тому моменту как его пример вызвал массовое подражание, Джесси Сондерс заключил контракт с крупным лейблом *Geffen* и переехал в Лос-Анджелес. Но Наклс и Харди сохранили питавшую сцену энергию, и теперь, когда целое поколение молодых людей пробовало силы в диджеинге и продюсировании, хаус пошел в гору. Открывались новые клубы, пытавшиеся переманить к себе часть клиентуры. Преуспевали музыкальные магазины, например, *Imports Inc*, а позже — *Gramophone*, а Фарли и другие члены *Hot Mix 5*, чьи микс-шоу имели заоблачный рейтинг, разъезжали в понтовых автомобилях. Чикагскому хаусу не суждено было влиться в мейнстрим, однако из подполья он вышел.

В лице *JM Silk* (Стив *Silk* Хёрли и вокалист Кит Нунелли [*Keith Nunally*]) хаус обрел первых хитмейкеров. В августе 1985 года Хёрли, снискавший известность как диджей в *Playground* вместе со своим другом Фарли Китом, выпустил сингл '*Music Is The Key*'. Его так раскрутили в клубах и радишоу Фарли, что в день его появления в магазинах в одном только Чикаго было распродано две тысячи экземпляров.

Другой трек Хёрли — переработка '*I Can't Turn Around*' Айзека Хейса — еще сильнее подтолкнул музыкальный стиль. Хотя собственная версия Хёрли долго звучала в клубах, на винил ее нарезал Фарли, взявший псевдоним *Farley Jackmaster Funk*. (Хёрли утверждает, что прозвище *Jackmaster* тоже изначально принадлежало ему, о чем якобы свидетельствуют буквы *JM* в названии *JM Silk*). Фарли переименовал песню в '*Love Can't Turn Around*', включил в нее голос Дэррила Пэнди (*Darryl Pandy*) — обладателя диапазона в шесть с половиной октав, — и в результате вывел хаус на международную арену. В Великобритании, где эту вещь

признали поп-пластинкой, она достигла десятого места в сентябре 1986 года. Хёрли, впрочем, взял реванш в январе 1987 года, когда его *'Jack Your Body'* стал первым хаус-треком, занявшим высшую позицию в британском чарте.

Хаус — чикагский хип-хоп

Интересно, что хаусу досталась та же культурная роль, какую в Нью-Йорке играл хип-хоп. Его исконные поклонники были из среды малообеспеченного цветного населения. Его энергию вырабатывали диджеи, соревновавшиеся на локальной сцене. Его эстетика явилась результатом того, что эти диск-жокеи, недовольные преобладавшим саундом, заново открывали старую музыку и придавали ей новую форму.

Подобно хип-хопу, хаус заимствовал басовые партии и барабанные паттерны из песен прошлых лет (оба стиля первоначально сводились к созданию минималистского варианта диско, основанного на повторах). Его креативное развитие обуславливалось тем, что диджеи постоянно внедряли в свои выступления новые элементы, стремясь превзойти конкурента. Как и хип-хоп, хаус держался на твердом принципе «сделай сам». И даже одежда, характерная для чикагского хауса — мешковатая и функциональная, — впоследствии всюду стала считаться стилем хип-хопа. Единственное фундаментальное различие между ними заключалось в темпе музыки и в том, что хаус скорее принимал, нежели отвергал свойственную диско «голубизну» (вместе с его размером в четыре четверти).

Некоторые чикагские диск-жокеи, например *DJ Pierre*, даже участвовали в битвах вроде тех, что проводились между соперничающими хип-хоп-

командами в Нью-Йорке: несколько хаус-диджеев играли, ставя цель впечатлить наибольшее количество танцующих. Причем выступали вместе с *MC*!

«Диджей должен был привезти свою саундсистему, своего *MC* и большую табличку со своим именем. Все проходило в большом школьном спортзале, — рассказывает Пьер. — Затем второй диджей устанавливал свою саундсистему, затем третий, и так далее. Вы имели в распоряжении полчаса или час. Выигрывал тот, чьи мастерство и саундсистема оказывались лучшими». Пьер вспоминает, что однажды он даже проиграл битву, потому что у него не оказалось вполне конкретной пластинки — *'Time To Jack' Chip E.*

Принимая во внимание характер субкультуры хауса, не приходится удивляться тому, что долгое время хип-хоп в Чикаго практически не звучал. Лишь в середине девяностых, когда хаус как местный феномен решительно вернулся в андеграунд, хип-хоп приобрел слушателей в «Городе ветров». Даже сегодня быстрая танцевальная музыка занимает бóльшую по сравнению с другими городами Америки долю эфира чикагских радиостанций, уступая, тем не менее, *R&B* и хип-хопу, затопившим музыкальный бизнес США.

Чикаго — город гангстеров

Как только доморощенная чикагская музыка начала приносить доходы, появились подделки. В условиях яростной конкуренции тех лет копирование и пиратство считались нормой, права на композиции были призрачными, а зарабатывать собственным талантом удавалось немногим. Индустрия музыки (тем более танцевальной) — одна из самых коррумпированных. В Чикаго ситуация выглядела особенно вопиющей.

Здесь выпуск всего хауса фактически контролировали два человека: Роки Джонс из *DJ International* и Ларри Шерман (*Larry Sherman*) из *Trax*. Бывалый диск-жокей Джонс управлял местным фонограммным пулом *Audio Talent*. Дебютным релизом его лейбла стала *'Music Is The Key' JM Silk*. Как гласит легенда, после реализации первой партии он расплатился за печать второго тиража в десять тысяч пластинок своим авто — тюнингованным «корветтом».

Ларри Шерман был ветераном вьетнамской войны и мелким предпринимателем. И любил эсид-рок. Компанию *Trax* он основал по совету Винса Лоренса, который хорошо разбирался в местной сцене и придумал дизайн его фирменного знака. Успех Шермана объяснялся тем, что он владел не только самым прибыльным хаус-лейблом в городе, но и единственным в Чикаго заводом, печатавшим грампластинки. Даже имея собственную рекорд-компанию, вы вынуждены были платить Ларри Шерману за производство пластинок. Кроме того, как обнаружилось со временем, ничто не мешало ему выпустить некоторое количество экземпляров без вашего ведома и распространить их самостоятельно.

Маршалл Джефферсон вспоминает, как его песня *'Move Your Body'* таинственным образом сменила лейбл уже на этапе печати, выйдя на шермановском *Trax* вместо его собственного *Other Records* (у него до сих пор хранятся оставшиеся без употребления оригинальные этикетки). Джесси Сондерс говорит, что хотя временами Шерман оказывал другим помощь, печатая пластинки в кредит в обмен на долю с оптовых продаж, часто он забывал о том, кому принадлежат права на мастер-ленты.

«Если он получал заказ от человека, спрашивавшего, есть ли у него пластинки с *'On*

And On', то мог ответить: «Нет, но могу напечатать и отправить их вам»».

Чикагские диски также «славились» низким качеством — следствие того, что Шерман часто использовал вторично переработанный винил. «Чего они туда только не пихали. В пластинках находили даже кусочки старых кед», — говорит один чикагский продюсер.

В ранних историях о развивающейся хаус-сцене Чикаго Джонс и Шерман предстают страстными поборниками местной музыки. Конечно, они потратили массу времени и денег, чтобы превратить музыкальное хобби города в нечто похожее на бизнес. Сотни артистов заключили контракты, пластинки хлынули рекой, а многие молодые продюсеры конвертировали свой труд в твердую валюту. Однако когда стало ясно, что этот жанр обладает глобальным потенциалом, их довольно несерьезный подход к бизнесу начал казаться неадекватным.

Покупка композиций с немедленным расчетом наличными, с соблюдением минимума юридических формальностей и без всякого упоминания о роялти или доле в издании считалась обычным делом. Спросите любого из пионеров хауса, получал ли он когда-либо чек с отчислениями автору от продаж, и он, вероятно, лишь рассмеется в ответ. Ребята были слишком наивны, чтобы спорить. Да и вообще, они и без того искренне радовались получить разовый платеж, составлявший от нескольких сот до пары тысяч долларов за трек, не задумываясь, что его цена может вырасти десятикратно. Откровенно говоря, многие из них, уже начав соображать, что к чему, все равно продавали свои работы лейблам *Trax* и *DJ International*, довольствуясь быстрым заработком за сделанный на скорую руку трек.

Но большой вред причиняло, пожалуй, то, что *Trax* и *DJ International* не слишком заботились о будущем, а сосредотачивались на кратковременных иностранных лицензионных соглашениях, детали которых хранились в секрете от большинства продюсеров. Часто можно услышать мнение о том, что они отпугнули от Чикаго практически все крупные фирмы грамзаписи. «Вместо того чтобы продвигать артистов, они просто хватали деньги и сваливали с ними», — утверждает Фарли.

В городе с давней историей организованной преступности ходит несметное число слухов о мафиозных связях и тайных сговорах. Хаус-сцена — не исключение. Любитель конспирологических теорий считает, что отдельные личности желали сохранить за хаусом локальный статус, чтобы не привлекать внимания к своему непросветно темному прошлому. Один из них якобы годами выступал под чужим именем, так как был условно приговорен к заключению и не имел права покидать штат Иллинойс, не говоря уже о зарубежных поездках. Другой, как гласит молва, попал в программу ФБР по защите свидетелей после участия в громкой гангстерской саге — веская причина чураться извесности. Попросите кого-нибудь в Чикаго рассказать вам о тамошнем пластиночном бизнесе и услышите массу увлекательных сплетен.

Эсид-хаус

Никто в Чикаго не ожидал, что их музыка вызовет интерес в других городах, тем более в Лондоне, однако именно там она достигла своего пика. Указали путь '*Love Can't Turn Around*' и '*Jack Your Body*', но окно на экспортный рынок прорубил Натаниель Пьер Джонс (*Nathaniel Pierre Jones*), обнаруживший суперсинтетические научно-фантастические

хлюпающие шумы, скрытые в недрах излишней в остальных отношениях музыкальной машины. Джонс лучше известен как *DJ Pierre*. Стил, который продвигала его группа *Phuture*, стал называться «эсид-хаус».

Изобретение эсид-хауса — отличный пример творческого извращения широко доступной технологии во имя танцевальной музыки. Бас-синтезатор *Roland TB 303* конструировался как автоматический бас-аккомпанемент для соло-гитаристов. В этом качестве он оказался практически бесполезен. А вот когда Пьер и его друзья Хёрб Джексон (*Herb Jackson*) и Эрл *Spanky* Смит взялись крутить регуляторы, им удалось найти кое-какие удивительные новые шумы, идеально подошедшие наркоманскому танцполу в *Music Box* Рона Харди.

«Я хотел сделать что-нибудь похожее на то, что я слышал в *Music Box* или в радиопередачах Фарли, — говорит Пьер. — Но '*Acid Tracks*' у нас получился случайно, в сущности, по недоразумению. Мы понятия не имели, как обращаться с проклятой 303-й».

В конце 1985 года Хёрб и Спэнки, крутанув регуляторы 303 с дерзостью, немислимой для поигрывающего в пабе гитариста, заставили машину издавать нечто вроде пищания замученного инопланетянина. Затем Пьер набросился на аппарат и усугубил ситуацию. «Я начал выворачивать ручки, искажать звук, а они и рады, мол, «да, классно, давай-давай». В общем, мы добавили к этому бит, а остальное вы знаете». В итоге появилась запись, известная как '*Acid Tracks*'. Ее название и саунд легли в основу целого музыкального суб-жанра.

Первым делом юные продюсеры решили отнести пленку с революционным треком Рону Харди. Два часа они ждали его на холоде у дверей клуба *Music Box*. «Потому что он разбирался лучше всех. Если он говорил,

что ему нравится, значит — вот оно. Но если бы Рон Харди сказал, что ему не нравится, это был бы конец эсида».

Харди добился с помощью этой записи поразительных результатов. «Танцпол, блин, вмиг опустел, — смеясь, вспоминает Пьер. — Мы сидели и думали: «Понятно, значит, он ее больше не поставит»». Однако Харди дождался, пока площадка заполнится, и вновь обрушил на клубберов эту песню, получив на этот раз чуть-чуть больший отклик. После небольшого перерыва он завел ее в третий раз. Наконец, к четвертому включению, в четыре утра, когда наркотики уже всех зацепили, толпа взбеленилась. «Люди танцевали вверх тормашками. Какой-то парень дергал ногами, лежа на спине. У нас челюсти отвисли. Народ будто спятил, все начали слэмить, сбивать друг друга с ног, в общем — случился приступ массового безумия».

Спэнки, Хёрб и Пьер первоначально назвали трек *'In Your Mind'* но у клубберов *Music Box*, ушедших в трип от «остренького» пунша, были на этот счет другие идеи. Вещь так хорошо сочеталась с их элэсдэшным кайфом, что они называли ее «кислотный трек Рона Харди». Она вызвала бурю.

Тогда еще запись существовала лишь в виде катушки с пленкой. Пьер и его друзья не имели на малейшего представления, как ее правильно издать. «Мы бегали и пытали людей: «Как записать пластинку? Как издается пластинка? С кем нужно встретиться?»» В конце концов Пьер нацарапал записку Маршаллу Джефферсону, уже успевшему стать признанным игроком этой сцены. В ней говорилось: «Меня зовут *DJ Pierre*. Я из группы *Phuture*. Мы сделали трек под названием *'Acid Tracks'*, его играет с катушки Рон Харди. Не могли бы Вы помочь нам записать пластинку?». Маршалл помог им смикшировать композицию и посоветовал существенно снизить скорость (оригинал

имел темп 130 ударов в минуту). Чтобы она понравилась ньюйоркцам, считал продюсер, ее следовало замедлить примерно до 120.

После успеха *'Acid Tracks'* 303-я машина превратилась в крайне желанную «железку», а ее агрессивные бульканья насквозь пропитали хаус-сцену. Отчасти ее привлекательность объяснялась тем, что благодаря функции случайного выбора ее цепи буквально сами сочиняли для вас музыку. Включаете машину и получаете готовый ряд мутантных басовых линий. Захотели новый паттерн — вытащили и вернули на место батарейки, и вот уже вас поджидает целая новая композиция. Заговорческим тоном Пьер сообщает, что использованная в *'Acid Tracks'* партия навсегда сохранена в чреве того самого аппарата.

Хаус покидает дом

Чикаго бесперебойно поставляет вокалистов с церковной подготовкой. Ангельские голоса не остаются без работы, ведь город является еще и мировой столицей рекламных мелодий. Подобный же коктейль из святости и вульгарности питал и хаус. Этот жанр в равной мере вдохновляли классические одухотворенные танцевальные песни семидесятых и элементарный компьютерный ширпотреб. Благодаря этому сочетанию в процессе, определяемом почти целиком диджеями, а не музыкантами, Чикаго стал ярчайшим примером любовного продолжения диско под новой вывеской.

Но к 1987 году чикагская сцена расшаталась. Запоздалое вторжение в город рэпа привело к возникновению некоторого напряжения между двумя культурами, не в последнюю очередь из-за присутствия в одной из них гомосексуальных клубберов. Многие

обвиняют в ослаблении клубного движения (и падении качества музыки) хип-хаус — гибридный жанр, популяризованный артистами вроде *Tyree* и *Fast Eddie*. Маршалл же видит причину деградации в успехе эсид-хауса, полагая, что из-за простоты изготовления кислотного трека рынок оказался переполнен, а объемы продаж каждой отдельно взятой пластинки резко сократились. Кроме того, маниакальный эсид вытеснил более спокойные разновидности хауса.

Свою роль в упадке хауса сыграла и мафия, давившая на едва поднявшиеся заведения города и ускорявшая цикл открытия и закрытия клубов. После прекращения деятельности *Power Plant* в 1985 году Фрэнки Наклс перешел в *CODs* — небольшой и недолговечный клуб. Затем он создал *Power House*, но в 1987 году власти выступили против ночного режима работы клубов, вынудив Наклса вернуться в Нью-Йорк. В том же году закрылся *Music Box*.

Харди все круче входил в наркотический штопор. Он начал колоться и продавать микс-тейпы за дозу. Его жажда наслаждений со временем выродилась в болезнь, заставлявшую отдавать редчайшие пластинки за пару долларов. В 1992 году он скончался.

Хаус, стимулируемый своим заморским успехом, превратился в экспортный бизнес. Оказалось, что эта музыка, которая на родине в конце восьмидесятых, казалось, увяла, за океаном покорила невиданные высоты.

12. Техно

Саунд

Раса, которая первой найдет тонкое равновесие между интеллектуальным и эмоциональным, то есть научится использовать машины в жизни, основанной на истинной интуиции и чувствах, как ее понимают на Востоке, породит сверхчеловека.

Пол Робсон. 1935

В Детройте несколько миллионов жителей. Из них о техно слышали человек тридцать.

Марк Кинчен. 1990

Детройт отделяют от Чикаго всего лишь триста миль. На автомобиле из одного города в другой можно доехать за четыре или пять часов. Именно такое путешествие в конце восьмидесятых еженедельно совершали Хуан Аткинс, Деррик Мэй и Кевин Сондерсон, чтобы продать несколько мелодий чикагским покупателям пластинок и навестить Рона Харди в его клубе *Music Box*. В родном Детройте трое этих продюсеров создавали новую электронную версию возможной танцевальной музыки — абсолютно модернистский стиль синтезированного соула, который получит название «техно». Но в полной мере оценить силу своих композиций им удавалось только в Чикаго. Визиты в *Music Box* дарили им массу вдохновения. Именно сюда они приносили многие свои треки,

которые Рон Харди испытывал на впадавшем в маниакальное состояние танцполе.

Детройтское техно — амбициозная сволочь. Это жанр, нацеленный на эволюцию и жаждущий сбросить груз всей предыдущей музыки и сделать несколько смелых шагов в будущее. Тогда как другие формы заняты рутинным копированием, подражанием и переработкой — возвращением к излюбленным темам и надежным басовым партиям, — техно делает ставку на чистое творчество. Оно предпочло репрезентации абстракцию, стремясь достичь чего-то более свежего и дерзкого. Поистине высокий идеал. В городе, подавленном утратой веры в прогресс, техно попыталось обрести новую надежду на будущее. Главный вопрос, стоявший перед ним, звучал так: если хаус — просто диско, сыгранное на микропроцессорах, то какой шум эти машины могут произвести самостоятельно?

Постфактум

Впрочем, идеалы техно могут ввести в заблуждение. Его теории и манифесты были формализованы лишь после выхода первых пластинок. Хотя многие комментаторы подчеркивают его свойства как музыки для интеллектуального прослушивания, можно уверенно утверждать, что создавалось оно, во всяком случае первоначально, исключительно для танцпола. Оно быстро завоевало репутацию авторского продюсерского жанра, обособленного и экспериментального, но его развитие, по крайней мере на раннем этапе, стимулировалось теми же продиджейскими силами, которые двигали хаус и гараж, — силами «домашних» продюсеров, творивших

новую музыку для удовлетворения нужд диск-жокея и его ненасытного танцпола.

Тем не менее, поскольку детройтская сцена была гораздо менее динамичной, чем чикагская или нью-йоркская (и поскольку пионеры техно, как ни крути, играли в клубной жизни Детройта второстепенную роль), колыбель техно не являлась его главной ареной. На первых порах она оставалась, в большей или меньшей степени, сателлитом чикагской сцены. Вообще, когда техно только появилось, его считали хаусом, сделанным в Детройте. Позже, завоевав свои крупнейшие рынки за океаном, детройтское техно стало развиваться в значительной мере благодаря ответному реагированию диджеев и клубберов в Европе.

И все же детройтская культурная среда имела целый ряд отличительных черт. Постурбанистический ландшафт города (важный источник вдохновения) резко контрастировал с чикагской суетой. Его музыкальный фон тоже на удивление отличался. По сравнению с Чикаго Детройт омывался гораздо более светлым течением диско и испытывал теплые чувства ко многим представителям европейского синти-попа того времени. В эфире детройтских радиостанций присутствовала изрядная доза научно-фантастического мультяшного фанка в духе *Parliament-Funkadelic*. Кроме того, здесь не так остро ощущалась свирепая конкуренция, подгонявшая чикагских музыкальных деятелей.

Самое же важное различие связано, возможно, с детройтскими продюсерами, которые никогда не ныряли в бурный поток клубного движения, а потому имели гораздо больше времени для размышлений. Таким образом, прищипоренные критическим интересом к своей музыке, они в итоге стали тщательно анализировать свои действия. В Чикаго во главу угла

ставилась *эффективность*: следовало выяснить, что приносит успех, бросить это в котел (укравав все недостающие ингредиенты) и подать на танцпол раньше прочих. Детройтский подход отличался намного большей серьезностью и рефлексией. Эти люди — по мере роста их популярности и спроса на идеи вместо голых звуков — стремились из мальчишек, компилирующих треки, превратиться в мыслителей, музыкантов, художников.

Это означает, что техно подавалось публике в довольно-таки нетипичном свете. Как правило, танцевальную музыку исследуют в терминах клубных культур и массовых стилей. Техно же чаще обсуждают в связи с талантами тех или иных продюсеров, а отдельно взятые пластинки удостоиваются пространных рецензий. Также существует тенденция экстраполировать его способы производства и предполагаемую смысловую нагрузку для обоснования неких чрезвычайно раздутых критических теорий. Легко увлечься интеллектуальным содержанием техно, но не забывайте, что его поэтический поиск души машины суть лишь замысловатое выражение «желания делать фанковую танцевальную музыку на дешевых синтезаторах».

Намеренно или нет, главные герои техно хорошенько переписали историю жанра, задним числом наложив на свою работу несколько слоев любопытной философии. А журналисты, увлеченные идеей «научной» танцевальной музыки, охотно позволили им сделать это. Конечно, техно проросло из особенного зерна, со всеми вытекающими последствиями, но появилось на свет в качестве колонии чикагской хаус-империи; оно развилось, так как послужило дополнительным источником композиций для прозорливого *Music Box* Рона Харди и пусковым механизмом для британского взрыва эсид-хауса.

Даже название «техно» появилось далеко не сразу. Оно уже могло существовать в качестве описательного слова (как, например, во фразе «мои треки очень *techno*»), но для обозначения жанра стало использоваться только в 1988 году, когда фирма *Virgin* решила выпустить на рынок Великобритании долгоиграющую пластинку с компиляцией детройтских вещей, а модным британским журналам понадобилось обособить эту музыку от хауса и разрекламировать ее как новую стильную вещь.

«Хуан бросил термин техно нам в лицо, — признался Деррик Мэй английскому журналисту Крису Нидсу (*Kris Needs*) в 1990 году. — Когда я сделал '*Nude Photo*', то сказал: «Я свою фигну не называю техно». Мы с Кевином считали техно хип-хопом. Мне не хотелось оказаться в одной куче с хип-хоперами. Хуан давал интервью *The Face*. Стюарт Косгроув (*Stuart Cosgrove*) сказал, что ему нужно название жанра и концепция. Хуан встал и ответил: «Техно!»»

Mojo и Wisard

Детройт — город моторов. Здесь Генри Форд внедрил серийное производство, заложив фундамент самого концентрированного в мире центра автомобилестроения. Здесь много лет спустя Берри Горди запустил еще один конвейер — поп-фабрику *Motown*, выпускавшую оптимистичный соул Америки шестидесятых. *Motown* — это звук полной занятости, музыка темнокожих «синих воротничков», радующихся высоким зарплатам. Чуть позже это же детройтское изобилие позволило Джорджу Клинтону соединить сырой соул с усилителями *Marshall*, и с добавкой большой дозы кислоты создать цветной фанк-рок *Parliament-Funkadelic*. И здесь же в 1980-х годах, когда

заводы начали увольнять рабочих, а город — увядать, три техно-диссидента принялись разрабатывать очередную форму музыки.

Хуан Аткинс, Деррик Мэй и Кевин Сондерсон жили в Белвилле — утопающей в зелени общине к западу от Детройта — и были знакомы по школе. Три афроамериканца в белом пригороде — это их объединяло. Кроме того, Деррик и Кевин мечтали о карьере профессиональных футболистов. Однако по-настоящему их дружбу скрепила музыка.

Трое тинейджеров слушали ночную программу '*The Midnight Funk Association*', впадая в оцепенение от гипнотического голоса и захватывающей музыки диск-жокея Чарльза Джонсона, называвшего себя *Electrifying Mojo* (в разные годы его шоу транслировалось шестью радиостанциями в районе Детройта). *Mojo* пускал в эфир разнообразные футуристичные звуки, подмешивая галактический фанк местных героев *Parliament-Funkadelic* в нескончаемый поток саундтреков, классической музыки, песен белых рок-групп, таких как *J Geils Band*, а также свежего европейского синти-попа. *Mojo* привил детройтцам вкус к Принсу — настолько сильный, что турне *Purple Rain* 1985 года задержалось в городе на целую неделю. Музыка, которую крутил *Mojo*, станет стержнем белвиллской троицы (*Belleville Three*), эталоном их будущих исследований. Влияние его соблазнительных дурманящих шоу несомненно. Каждую ночь в определенный момент он в характерном пи-фанк-стиле^[195] призывал на посадку звездолет-базу, инструктируя слушателей, как мигать огнями, чтобы указать космическим афронавтам путь домой.

Помимо него огромное воздействие на пионеров техно оказал *The Wizard* — влиятельный радиоведущий того времени, позже приобретший еще большую

известность как техно-продюсер второго поколения, Джефф Миллз (*Jeff Mills*). В его микс-шоу на станции *WDRQ* звучала поразительная подборка композиций, сводившихся с ультрапроворством ветерана хип-хопа. Этот стиль он впоследствии использовал в своих зажигательных клубных диджейских выступлениях.

Cybotron

Из трех основателей техно лучшим музыкантом был Хуан Аткинс. Все свое детство он увлекался музыкой, играя на басу и ударных в гаражных фанк-командах. Ему нравились разные жанры, но особенно — звуки группы *Parliament-Funkadelic*, которая благодаря новаторству своего клавишника Берни Уоррелла (*Bernie Worrell*) первой начала использовать синтезированные басовые партии. Когда однажды в программе *Mojo* Аткинс услышал апофеоз этой эстетики — фанковую компьютерную музыку *Kraftwerk*, — он долго не мог прийти в себя. «Я прямо остолбенел. Все было так чисто и точно, как будто роботизировано», — говорит он в книге Шерил Гарретт '*Adventures In Wonderland*'.

Окончив в 1980 году среднюю школу, он купил себе клавиатуру *Korg MS10* и все лето компоновал простейшие треки. Представив их своим одноклассникам на музыкальном курсе колледжа, он объединился с Риком Дэвисом (*Rick Davis*) — легко контуженным ветераном вьетнамской войны, который был на одиннадцать лет старше, пользовался псевдонимом *3070* и располагал целой аладдиновой пещерой звуковой аппаратуры. Дэвис к моменту их знакомства уже записал авангардный электронный альбом '*The Methane Sea*', которым *Mojo* открывал свое шоу. Дэвис и Аткинс, недолго думая, создали группу *Cybotron*.

Первый релиз *Cybotron 'Alleys Of Your Mind'* вышел в 1981 году на их собственном лейбле *Deep Space*. Он представлял собой разреженный пульсирующий трек в стиле электро, который все приняли за работу какого-нибудь белого европейского коллектива (что объяснялось существенным влиянием вещи *'Mr. X'* с долгоиграющей пластинки *'Vienna'* группы *Ultravox*). Можно также провести параллели между *'Alleys Of Your Mind'* и появившейся в 1982 году *'Planet Rock'* Африки Бамбаты (с почти таким же электронным фанком, но несравненно более успешной). *'Alleys Of Your Mind'* стала хитом лишь местного значения, да и то благодаря регулярным трансляциям в программе *'Electrifying' Mojo*, однако после пары новых синглов — *'Cosmic Cars'* и *'Clear'* — Дэвис и Аткинс подписали соглашение о выпуске альбома с калифорнийским лейблом *Fantasy*.

Не меньшее значение, чем сама музыка, имели и стоявшие за ней идеи. Дэвис придерживался особой личной философии, основанной на элементах иудейского мистического учения о магических числах (отсюда и псевдоним *3070*), избранных научно-фантастических текстах и футурологических теориях Элвина Тоффлера, чья популярная книга «Третья волна» в согласии с модой предсказывала наступление постиндустриального будущего, в котором основной валютой будет информация. Тоффлер также утверждал, что будущее возьмут в свои руки техноренегаты — повстанцы, способные использовать технологии в своих целях. Такие мысли оказались очень созвучны мечтам Аткинса о футуристической музыке, создаваемой на серийных электронных инструментах. Они с Дэвисом часами обсуждали все это, примеряя такие идеи к постиндустриальному городскому пейзажу Детройта и делая его движущей силой своего творчества.

Вместе с третьим участником — гитаристом Джоном Хаусли (*John Howesley*), которого Дэвис окрестил «Джон 5», *Cybotron* сочинили альбом *Enter*, но когда влюбленный в Хендрикса Дэвис дал понять, что желает двигаться в более роковом направлении, группа распалась. Аткинс создал новый лейбл — *Metroplex* — и под псевдонимом *Model 500*, который казался ему удачно «неэтническим» (а также, вероятно, намекал на нумерологию Дэвиса), записал в 1985 году основополагающую техно-пластинку '*No UFOs*' — мрачный вызов танцполу, многослойный пирог из механистического баса и перкуссии с диссонирующими мелодиями и тьяканьем бесплотных голосов. Это, безусловно, были звуки будущего Детройта.

Трое из Белвилла

Поначалу Деррик Мэй находил Хуана Аткинса — старшего брата своего приятеля Эрона — очень замкнутым, ведь тот вечно играл музыку и почти ни с кем не разговаривал. Но затем лед был сломан и между двумя подростками завязалась искренняя дружба. Хуан записал на кассету, которую Деррик забыл в его доме, несколько композиций Гэри Ньюмена и *Kraftwerk* и, сомневаясь, понравятся ли они Деррику, предложил ему взамен чистую пленку. Деррик все же взял свою кассету, а, послушав музыку, стал упрашивать Хуана обучить его премудростям этого странного европейского саунда. Тот с радостью согласился и друзья стали долгими часами вместе слушать песни, обсуждать их корни, смысл и намерения их создателей.

«Мы сидели и философствовали о том, что было на уме у людей, которые сочиняли эту музыку, — говорит Мэй в книге Саймона Рейнолдса (*Simon Reynolds*) '*Energy Flash*', — и как они представляли себе следующую фазу

ее развития. И знаете что, половина того, о чем мы говорили, так и не пришла им в голову!

Белвилл ведь тихий городок, так что мы воспринимали музыку немного не так, как к ней относятся в ночных клубах или когда смотрят на танцующих людей. Мы сидели в темноте и слушали записи *Kraftwerk*, *Parliament-Funkadelic*, *Bootsy* и *Yellow Magic Orchestra* и старались понять, о чем же они думали. Мы считали это не развлечением, а серьезной философией».

Кевин Сондерсон присоединился к паре и расширил ее горизонты. Он вырос в бруклинской семье, один из членов которой — его брат Ронни (написавший песню для *Brass Construction*) — работал звукоинженером на диско-сцене Нью-Йорка и проводил летние каникулы в самых значимых клубах города, в том числе в *Loft* и *Paradise Garage*, а также в *Zanzibar* Тони Хамфриза в близком Нью-Джерси.

Когда его друзья Хуан и Деррик вместе занялись сочинительством, Кевин сначала с интересом наблюдал за процессом, а потом включился в него, основав студию и начав делать записи. Он ориентировался на клубы и достиг наибольшего коммерческого успеха из всей тройки.

Prep Parties

Детройтская клубная сцена той поры оставалась небольшой и отнюдь не была авторитетной в обычном смысле слова. Но зато она отличалась незаурядным своеобразием как самой музыки, так и музыкальных событий. Промоутеры (многие из которых еще не окончили средней школы), жившие в основном в северо-западных кварталах Детройта, где селился средний класс, устраивали довольно-таки стильные вечеринки.

Они были навеяны итальянской высокой модой и английским движением «новых романтиков», а их названия отражали эти возвышенные устремления: *Plush, Funtime Society, Universal, GQ Productions* и (позже) *Gables*. Одной из самых успешных оказалась *Charevari* (промоутер Кевин Бледсо [*Kevin Bledsoe*] заимствовал название у нью-йоркской сети магазинов одежды). Она дала имя ранней детройтской работе в сфере электронной музыки — '*Sharevari*' *A Number Of Names* (написание изменили во избежание конфликта с Бледсо). Такие вечеринки, известные под названием «преп-пати», функционировали как частные клубы, причем весьма эксклюзивные. Наряды там имели не меньшее значение, чем музыка; на передний план вышел соответствующий преппи-образ. К концу 1980-х годов подобные вечеринки регулярно собирали до 1200 ребятишек.

После краха диско родственное ему евродиско, популярное в Чикаго, овладело клубами Детройта (хотя здесь его чаще называли «прогрессив»). Также на танцполах были популярны такие продюсеры, как Жак Фред Петрас (*Jacques Fred Petrus*) (*Peter Jacques Band/Change*), проекты вроде *Capricorn, Klein & MBO* и *Telex*, танцевальные нью-вэйв команды типа *B-52* и британские синти-поп-группы (например, *Visage, Human League* и *ABC*). Трек '*Frequency 7*' *Visage* с его пульсирующим ритмом и грубыми аналоговыми звуками легко можно принять за ранний образец детройтского техно.

Наряду с '*Sharevari*' и '*Alleys Of Your Mind*' на вечеринках крутились и другие пластинки местного производства. Двое продюсеров, подписавших контракт с фирмой *Ze Records* Майкла Зилхи (*Michael Zilkha*) — Дон Уоз (Дональд Фагенсон [*Donald Fagenson*]) и Дэвид Уоз (Дэвид Вайс [*David Weiss*]) — выпустили под именем *Was (Not Was)* серию изобретательных и игривых

танцпольных композиций, хотя существенного коммерческого успеха достигли лишь в 1988 году с работой *'Walk the Dinosaur'*. Во время студийного простоя Дон Уоз (на этот раз под псевдонимом *Orbit*) спродюсировал трек *'The Beat Goes On'*, ставший местным шлягером. Кроме того, он время от времени сотрудничал с ведущим диск-жокеем города Кеном Кольером (*Ken Collier*) и делал ремиксы на собственные мелодии, скрываясь за «вывеской» *Wasmopolitan Mixing Squad* (Кольер и Уэз указаны в качестве ремикшеров на *'Tell Me That I'm Dreaming' Was [Not Was]*).

Вечеринки поддерживались главным образом промоутерами и их изменчивыми модными капризами, хотя важную роль играли и некоторые диджеи. Главным из них был Кольер. Он учился своему ремеслу в эпоху диско; без него невозможно представить ни преп-пати, ни гей-клубы города. Многие видели в нем мощную объединяющую силу. Он оказался в числе первых диджеев Детройта, ставивших пластинки с техно, такие как *'No UFOs'* и *'Strings Of Life'*. Промоутер преп-вечеринок Хассан Нурулла (*Hassan Nurullah*) вспоминает Кольера в замечательной книге Дэна Сико (*Dan Sicko*) *'Techno Rebels'*: «Он был потрясающий. Раскуривал здоровенную сигару, наливал себе коньяк в маленький бокал... в общем-то он не делал ничего особенного, просто чувствовал, что нужно ставить. С ним вечеринка не затихала ни на минуту». В 1996 году случилось трагическое событие: Кольер умер из-за поздно диагностированного диабета.

Вот что представляла собой сцена, на которую в 1981 году вступили Хуан и Деррик, чтобы крутить винил вместе с парой друзей, в том числе Эдди *Flashin'* Фоулксом (*Eddie Fawlkes*) (Сондерсон присоединился к ним в 1984 году). Они назвались *Deep Space Soundworks* и стали играть на вечеринках, конкурируя со своими коллегами.

К концу 1983 года хрупкий мир, установившийся на детройтских танцполах, начал рушиться из-за вторжения на территорию преп-вечеринок так называемых *jits* (это местное сленговое словечко обозначало суровых ребят из восточной части города, которые предпочитали электро). С целью отсева *jits* флайеры на преп-пати часто содержали завуалированные указания (например, «без шляп и тростей» — намек на бандитов, любивших носить с собой трость).

По мере того как мастерство Хуана и Деррика росло, диджеинг помог им придать своим идеям более определенную форму. «Мы вертели пластинки не просто так, у нас была философия, — объясняет Мэй. — Мы сидели и старались уловить, о чем мог думать автор трека, и подбирали диск, который продолжал бы его мысль, чтобы люди на танцполе прониклись идеей. Ох, уж мы ломали головы! Мы всю ночь перед вечеринкой не смыкали глаз, размышляя о том, какой соберется народ, планируя плей-лист. Безумие!»

Вследствие ограниченности своих размеров сцена клубов и вечеринок играла в эволюции детройтского техно второстепенную роль. Сико, тем не менее, считает, что ее уникальность задавала направление трансформации этой музыки. «В Детройте *была* сцена, пусть и очень маленькая, — утверждает он. — Просто не столь развитая, как в Чикаго. Зато она отличалась большим своеобразием. В Детройте орудовали мелкие самодеятельные группки, чем и объясняется необычный детройтский саунд».

Техно в записи

Каким бы ни было значение клубной сцены Детройта в появлении техно, следует добавить, что

трое из Белвилла являлись на ней второстепенными фигурами. Как диджеи они не имели практически никакого влияния и заявили о себе лишь в качестве продюсеров.

На протяжении *Deep Space*-периода Аткинс сочинял треки с *Cybotron*. Затем, в 1985 и 1986 годах, уже после распада группы, вышла первая волна пластинок в стиле техно. Начало положила *'No UFOs' Model 500*. За ней последовали *'Goodbye Kiss'* Эдди Фоулкса (второй релиз лейбла *Metroplex*) и *'Let's Go'* — результат сотрудничества Деррика Мэя с Аткинсом, эдакая паутина из компьютерной латиноамериканской перкуссии и заводных басовых мелодий.

Кевин Сондерсон под именем *Kreem* выпустил *'Triangle Of Love'* и открыл собственный лейбл *KMS (Kevin Maurice Saunderson)*, на котором творил под множеством псевдонимов (в том числе *Reese, Reese and Santonio, E-Dancer, Intercity*). Его работы явно ориентированы на танец, что подтверждают такие классические андеграундные вещи как *'Just Another Chance'*, *'The Sound'* и *'Rock To The Beat'*. В 1988 году он достиг большого успеха под псевдонимом *Inner City*.

Деррик Мэй тоже основал свой лейбл — *Transmat*, на котором под псевдонимом *Rhythm Is Rhythm* издал нетленную классику *'Nude Photo'* и *'Strings Of Life'* — абстрактные композиции с горьковато-сладким синтезаторным саундом, игнорировавшие многие правила танцевальной музыки: *'Strings Of Life'*, построенная из оркестровых сэмплов, не имела басовой линии, но каким-то образом сводила клубберов с ума. Мэй укрепил свою репутацию треками *'The Dance'* и *'It Is What It Is'*.

Поначалу этот стиль считался вариацией на тему того, что делали в Чикаго, но вскоре проявились его резкие отличия. Научно-фантастическая образность, теории Элвина Тоффлера и страсть к холодному

европейскому синтезаторному звучанию неизбежно привели к тому, что детройтская музыка далеко отошла от той, которую создавали ориентировавшиеся на танцпол чикагские тусовщики. Дэн Сико высказывает распространенное мнение, что техно как жанр началось с *'Nude Photo'*.

«Энное число ранних детройтских пластинок определенно делались по подобию чикагских, — говорит он. — Но затем появилась *'Nude Photo'*, и все поняли, что это уже не хаус». Сико считает, что поворотным пунктом эту запись сделала ее радикальная структура, внимание к деталям инструментовки и желание избежать простого соединения известных элементов. «Вся инструментовка тщательно правилась и альтерировалась. Мне кажется, что с технической точки зрения это первая настоящая техно-пластинка. С помощью *'Nude Photo'* Деррик Мэй и сотрудничавший с ним Томас Барнетт (*Thomas Barnett*) изменили русло детройтского саунда».

Чикаго рядом

С ростом объемов производства детройтской музыки ее важнейшим рынком стал Чикаго. Мать Деррика Мэя переехала в Чикаго, когда он зачислялся в среднюю школу. В начале восьмидесятых он регулярно навещал ее, проведя там почти весь 1984 год, впитывая энергию андеграундных клубов, которой так не хватало в Детройте. «Кто-то привел меня в *Power Plant*, где за пультом стоял Фрэнки Наклс, — рассказывает он. — Это стало переломным моментом моей жизни... Когда я услышал, как он играет, увидел, как публика реагирует, танцует и подпевает песням, то *понял*, что это нечто особенное. Задача — не просто быть диджеем и ставить

пластинки, а играть музыку с любовью. Эта эйфорическая картина... она меня изменила».

Вернувшись домой, он поделился впечатлениями с друзьями, рассказав им о выступлениях Фрэнки Наклса в клубе *Power Plant*, где тот включал с катушек первые хаус-треки, и о феноменальном отрыве в *Music Box* Рона Харди, который ставил собственные ремиксы и накладывал поверх пластинок драм-машину. Подобно многим своим чикагским единомышленникам, Деррик Мэй считает Рона Харди лучшим диджеем в истории.

«Мне кажется, я чего-то достиг в танцевальной музыке благодаря тому, что мне посчастливилось заглянуть в будущее — темнокожие геи и натуралы вместе просто ловят кайф. В Детройте такое редко удавалось увидеть».

Хотя (по воспоминаниям Деррика) Хуан нелестно отзывался о чикагской сцене («Сначала он говорил в таком духе: «Не, чел, на хрен это педовское дерьмо»»), со временем, начав продюсировать пластинки, все трое пионеров техно стали исправно посещать хаус-клубы и загружать чикагские музыкальные магазины тоннами винила.

Деррик даже имел некоторое отношение к потоку треков, хлынувших из Чикаго, поскольку предоставил клубу *Power Plant* Фрэнки Наклса 909-ю ритм-машину. Сначала Наклс использовал ее, чтобы усиливать удар бас-барабана в старых записях, но затем ее начали брать напрокат будущие продюсеры, чтобы делать записи (в частности, *Chip E* и Стив Хёрли).

Хуан Аткинс в своих утверждениях о влиянии Детройта на Чикаго пошел еще дальше, высказав предположение, будто бы хаус-продюсеров первой волны вдохновила композиция '*No UFOs*'. Так как '*No UFOs*' увидела свет в 1985 году, а '*On And On*' Джесси Сондерса уже в 1983, это не соответствует действительности, хотя ранние вещи Аткинса и

Cybotron, конечно, звучали на волнах чикагских радиостанций.

Первые детройтские пластинки оказали воздействие не только на Чикаго, но и на европейские танцполы. Впрочем, им не удалось сильно заинтересовать самих горожан, отношение которых к этой важнейшей статье экспорта по сей день остается двойственным. Драгоценные грузы фирм *Transmat*, *Metroplex* и *KMS* отправились за океан, где продукция трех наших героев обрела главные рынки сбыта.

Определение техно

Долгое время слово «техно» было скорее прилагательным, нежели существительным. В качестве названия отдельного жанра его впервые использовали лишь в 1988 году. Раньше его создатели охотно мирились с ярлыком «хаус» и с отведенным им местом на чикагской сцене. В августе 1987 года журналист *NME* Саймон Уиттер (*Simon Witter*) написал, что Деррик Мэй — «треть детройтской команды, одержимой хаусом». Мэй и сам спокойно называл свою музыку хаусом и ни разу не заикнулся о машинах, компьютерах или научной фантастике: «Хаус представляет собой подвальную, клубную музыку, а если об этом забыть и смягчиться, ребята решат, что хаус выдохся. Мы крепкие орешки».

То, что обособило детройтскую ветвь от чикагской, первоначально было всего-навсего рыночной уловкой. К 1988 году музыка из Чикаго успела стать прибыльным бизнесом в Великобритании (особенно благодаря наделавшему столько шума эсид-хаусу). В 1987 году Нил Раштон — бирмингемский диджей со сцены северного соула, основавший фирмы грамзаписи *Kool Kat* и *Network Records*, — начал слушать треки продюсеров из Детройта.

«Когда сюда дошла волна от взрыва хауса, я все сильнее стал склоняться к нему, — вспоминает он. — Но у таких людей, как Деймон Д'Круз (*Damon D'Cruz*) из *Jack Trax* и мейджоров вроде Пита Тонга (*Pete Tong*) уже были Стив Хёрли, Фарли и прочие парни. То есть чикагскую арену уже прибрали к рукам». Благодаря связям с Детройтом, которыми он пользовался как коллекционер северного соула (кстати, *Kool Kat* назван в честь знаменитой детройтской соул-песни Джо Мэтьюса [*Joe Matthews*]), Раштон немедленно стал получать пластинки с телефонным кодом 313.

«Когда начал поступать импорт с *Transmat*, *KMS* и *Metroplex*, я, наверное, интересовался им сильнее среднестатистического человека. Я набрал телефон, указанный на одном из релизов *Transmat* (кажется, '*Nude Photo*') как раз перед выходом '*Strings Of Life*'. Я позвонил Деррику и начал расспрашивать его о выпуске пластинок. Тогда все и закрутилось».

Раштон начал лицензировать треки для их издания в Великобритании и вскоре понял, что материала набирается на целый альбом. Он убедил компанию *Virgin* позволить ему составить компиляцию с темами из «Города моторов». Она получила рабочее название '*The House Sound Of Detroit*'. Но затем выяснилось, что этот стиль, невзирая на очевидные сходства с хаусом, заметно отличается от старшего чикагского брата. Чтобы это отразить, название изменили. «Мы нашли рабочее название неуместным, потому что музыка совершенно другая, и тут само собой всплыло слово «техно».

Этот термин придумали не мы, а детройтские парни, хотя для них это была просто такая фраза, которой они не использовали для описания пластинок». Возможно, термин «техно» перевесил благодаря тому, что в последний момент Хуан Аткинс добавил к компиляции трек под названием '*Techno Music*'. В результате лейбл

подал продукт как новый субжанр. На обложке красовалась надпись '*Techno! The New Dance Sound Of Detroit*'.

Раштон взял с собой в Детройт журналистов *The Face* и *NME* Стюарта Косгроува и Джона Мак-Креди, чтобы те написали статьи в поддержку альбома. Косгроув наслушался из уст белвиллской троицы поэтических изречений о значении их музыки. Деррик Мэй неоднократно повторял очень изящную фразу: «Эта музыка, прямо как сам Детройт, сплошное недоразумение. Словно Джордж Клинтон и *Kraftwerk* застряли в одном лифте». Кевин Сондерсон рассказал, что однажды его уволили с радиостанции за то, что он «слишком далеко опередил время», а Хуан Аткинс объяснил, что «Берри Горди построил *Motown* на принципах конвейерной системы Форда. Сегодня их заводы работают уже иначе — автомобили производятся роботами и компьютерами. Мне, пожалуй, интереснее роботы Форда, чем музыка Берри Горди».

Так родилось техно. Новое имя подвело под эту своеобразную музыкальную форму увлекательную философию, тесно связывающую город с его саундом. Газетчики жирными красками рисовали постиндустриальные образы, а продюсеры смекнули, что эта интеллектуальная шелуха поможет раскрутить жанр. «Деррик очень четко выражал свои мысли, — говорит Раштон, — и быстро догадался, чего от него хотят. Это внесло свою лепту в статьи о Детройте как о богом забытом городе с совершенно пустынным центром. Так что это может показаться несколько претенциозным». Хуан Аткинс закидал репортеров выжимками из социологических работ Элвина Тоффлера и бредовыми научно-фантастическими идеями, которые ему подбросил его партнер по *Cybotron* Рик Дэвис (в 1984 году они записали композицию '*Techno City*'). Вооружившись свежим

образом музыкальных исследователей-футурологов, Аткинс, Мэй и Сондерсон принялись делать все необходимое, чтобы их работа соответствовала новым правилам игры.

«Мы добавили интеллектуальности, — говорит Джон Мак-Креди. — Косгроув подобрал цитаты из фантастики. Они не были готовы к тому, что мы сделаем с их музыкой. Они сочиняли танцевальные треки для себя и вдруг обнаружили, что их музыку описывают как «опыт вслушивания»».

Вероятно, если бы чикагских продюсеров допрашивали с таким же пристрастием, они бы придумали для своего стиля не менее умные теории. Посетившим Чикаго журналистам было о чем писать: о буме на клубной сцене, о хищническом бизнесе в сфере звукозаписи, о связях хауса с традициями диско, соула и госпела. Чикагские продюсеры не считали нужным оправдывать тот факт, что они изготавливали музыку с помощью машин. Машины были дешевы, а сами продюсеры не умели играть на обычных инструментах — только и всего.

Однако в Детройте благодаря нескольким слишком старательным британским журналистам техно экспрессом отправилось в сторону интеллектуализма. «Деррик, Кевин и Хуан были умными парнями и засияли, словно лампочки, когда увидели, что это как раз то, что нужно, — считает Мак-Креди. — «Так вот чего вы хотите!» — и тут же стали появляться миксы без ударных, а Деррик получил лишний повод вставлять в начало своих записей нелепые немелодичные проигрыши».

Вообще-то, несмотря на футуристические амбиции техно, трех британцев привлекли также исторические корни этого стиля. «Мне всегда казалось, что в техно есть что-то джазовое, и это доказал Карл Крейг (*Carl Craig*), — говорит Раштон. — Будучи там, мы постоянно

об этом твердили. Проводили параллели с прошлым. Они печатали пластинки на заводе *Archer's Pressing Plant*. Это крохотная компания. Ей руководил сын одного человека, который издавал практически всю классику независимого северного соула, так что параллели бросались в глаза.

А еще люди совершенно неправильно истолковали техно как новую волну танцевальной музыки, которая якобы делается в суперстудиях. В действительности же использовалась старая аппаратура. Да, парадоксов тогда хватало».

Кевин Сондерсон и 'Big Fun'

На альбоме *'Techno!'* скрывался неожиданный хит, который впоследствии превратил Кевина Сондерсона в первую поп-звезду техно. *'Big Fun'* от *Inner City* (Сондерсон и вокалист Пэрис Грей [*Paris Gray*] — тот же состав, что и на его первом сингле *'Kreem'*) разошелся по всему миру в количестве шести миллионов экземпляров, а в сентябре 1988 года вошел в британскую десятку лучших. Без сомнения, этот довольно веселый техно-трек стал результатом частого посещения Сондерсоном клубов Нью-Йорка. Последовавший за ним *'Good Life'* рассеял всякие сомнения в неслучайности этой удачи.

Спасенные от забвения британским успехом (Аткинс было ненадолго переехал в Лос-Анджелес, а Сондерсон поступил в колледж), детройтские продюсеры возобновили свои карьеры на музыкальном поприще. Аткинс оказался не особенно плодовит, но двое других охватили весь спектр техно: Мэй стал задумчивым фаворитом ценителей, а Сондерсон с *Inner City* доказал, что техно ни за что не покинет танцплощадки.

Летом 1988 года Элтон Миллер (*Alton Miller*) и Джордж Бейкер (*George Baker*) открыли маленький клуб *Music Institute* (или, точнее, '*The Detroit Musical Institution*'), где играли Мэй, Дэррелл Уинн (*Darrell D. Wynn*) и Чез Дамьер (Энтони Пирсон [*Anthony Pearson*]). «Институт» функционировал чуть дольше года, но послужил катализатором создания актуальной городской сцены. Карл Крейг — главный светоч среди техно-продюсеров второго поколения — так отзывается о мощных танцевальных сетах Мэя:

«Он ставил самые сумасшедшие обработки самых чумовых вещей. Когда Деррик стоял за пультом, никто не мог понять, записаны ли эффекты на пластинке или он извлекает их из аппаратуры. Народ входил в раж. Он заводил '*Big Fun*' по три или четыре раза, и всякий раз она срывала мне крышу, да и всем остальным тоже». *Music Institute* закрылся 24 ноября 1989 года под звуки будильников, которые Деррик Мэй наложил поверх '*Strings Of Life*'.

Европейское техно и транс

Примерно в 1990 году техно начало сливаться с немецкими индустриальными жанрами, которые прежде его вдохновляли, в результате чего образовалась характерная европейская разновидность техно. Ключевым представителем этого саунда являлся бельгийский лейбл *R&S*, а такие артисты, как *Jam and Spoon* и Джои Белтрам (*Joey Beltram*) с его '*Energy Flash*' составили новую схему жанра. Другой важный лейбл — шеффилдский *Warp* — вырос из эсид-хауса с такими проектами, как *LFO* и *Nightmares On Wax*, и нашел свое направление после выпуска сборника 1992 года *Artificial Intelligence*. Присутствовавшие на нем треки *Autechre* и Алекса Патерсона (из *The Orb*) значительно укрепили

предположение о том, что техно может трансформироваться в музыку для прослушивания и уйти с танцпола.

Еще одной ветвью европейского техно оказался транс — напыщенно-воздушная форма, сплавившая жесткие быстрые ритмы с запоминающимися мелодиями и придавшая особое значение наркотическим аранжировкам, например, нарастающему перестуку малого барабана и легкому атмосферному брейкдауну. Сначала к трансу пристрастились выступавшие против истеблишмента участники мистических тусовок (бродячие «путешественники», известные как *crusties*^[196]), средоточием которых стал курорт Гоа на побережье Индийского океана. В момент написания этой книги транс, облюбованный звездными диджеями, среди которых Джадж Джулс (*Judge Jules*) и Пол Оукенфолд, почти безраздельно господствует на британской коммерческой клубной сцене и всерьез посягает на другие страны.

Самое крайнее воплощение техно — габбер (что с голландского переводится как «приятель») — невозможно быстрый стиль с музыкальным очарованием парового молота. Центр габбер-сцены находится в Роттердаме, где темп в 160 ударов в минуту считается умеренным.

Компьютеры говорят друг с другом

Тогда как хаус представлял собой подогретое черное диско, техно сознательно стремилось отвергнуть традиции и избежать копирования известных форм. Точнее, техно копировало известные формы (европейский синти-поп и экспериментальную музыку), уже отвергшие традиции. Хаус наслаждался фанковым

соуловым диско, а техно оказалось очаровано компьютеризованной версией Джорджио Мородера. Хаус заимствовал мелодии и басовые линии целиком, а техно предпочитало сочинять новые синтезированные ноты и слоя мелких сэмплированных звуков, тем самым подкрепляя претензии на большую музыкальность. Техно — это возврат к первопричинам, к нотам и сочинению, к звукам и структуре, продолжение синтетической повестки дня, представленной *Depeche Mode*, Гэри Ньюменом и *Kraftwerk*.

В журнале *Music Technology* Деррик Мэй заявил, что считает свой стиль прямым наследником европейской синтезаторной традиции, сказав, что английские группы начала 1980 годов «слабо понимали, чем занимаются. Они оставили нас в ожидании. Люди вроде Гэри Ньюмена начали что-то такое, чего так и не закончили».

«Я хочу, чтобы мои треки звучали так, словно это компьютеры разговаривают друг с другом, — говорил Хуан Аткинс. — Я не пытаюсь добиться звучания «настоящей» группы. Пусть кажется, будто композицию сделал звукотехник. Ведь я и есть техник с человеческими чувствами».

Любовь к машинам заставило техно гнаться за звуками, а не за собственно музыкой, за текстурой и тембром, а не за музыкальной формой. «Если мне не удастся создать определенный саунд, мне очень трудно создать песню, — признавался Кевин Сондерсон, назвавший один из своих ранних релизов '*The Sound*'. — Меня вдохновляет хороший саунд. Для меня это своего рода мессидж. Он задает мне ритм или мелодию. Самое важное — это звучание».

Разговоры о техно часто ведутся вокруг эмоционального наполнения его звуков.

«Я не ищу для своих работ коммерческих, теплых звуков, — объясняет Мэй. — Так, мои струнные звуки

очень холодные, жестокие. Я придаю им некоторую теплоту при наложении, хотя это даже не теплота, а просто какое-то призрачное чувство».

С этим тесно связано еще одно отличие: техно часто ставит мелодии превыше ритмической энергии. Результатом этого приоритета является эмбиент-техно — жанр для слушания, а не танца. В таком виде техно стало наследником давней традиции авангардной музыки (Сати, Штокхаузена и Стива Райха) и нашло точку соприкосновения с пионерами электроники 1970 годов, например, Брайаном Ино (*Brian Eno*) и Риучи Сакамото (*Ryuchi Sakamoto*), не говоря уже о более шестидесятническом направлении «нью-вэйв» с его песнями китов и щебетаниями птиц.

Конечно, создатели техно рассчитывают на то, что их творчество не только будет побуждать людей танцевать, но и окажется достойно пристального критического анализа. «Я сочиняю композиции в надежде, что их купят послушать, а не только танцевать, — сказал Аткинс в августе 1988 года. — Хороший танцевальный трек завладевает вашим вниманием, но помимо этого мне хочется добиться чего-то интересного и необычного. Я стремлюсь быть как можно дальше на переднем краю, выделяться, что бы я ни делал, но делать все так, чтобы людей это трогало».

Танцевальная музыка с ученой степенью

Чистота детройтского техно очень привлекательна. Обособившись от Чикаго, эта музыка оказалась отделенной от клубной сцены, так что техно-пластинку стало возможно критиковать саму по себе, а не как пример отдельного субжанра. А поскольку техно объявляло своей задачей очиститься от любых влияний, критики ошибочно сочли его предков

несущественными. Добавьте к этому тот факт, что его творцы снабжали каждую пластинку десятком манифестов, и получите идеальный жанр для любителя щегольнуть ученостью в обсуждении танцевальной музыки.

Этим объясняется то, почему техно привлекает «трейнспоттеров», а также то, почему всякая критика интеллектуальной танцевальной музыки обнаруживает пристрастное отношение к техно. Наиболее мозговитые авторы сосредоточились на техно (нередко отбросив все остальное), поскольку оно позволяет им свободнее щеголять своими академическими способностями. Им нравится его постиндустриальный контекст и идеологические фантазии на тему «душа в микрочипе». Наконец, оно достойно приложения всей той критической теории, которую они изучали в колледжах.

«Его похитили, — утверждает журналист Джон МакКреди, полагающий, что Аткинс, Мэй и Сондерсон во время встречи с ним относились к техно просто как к клубной музыке. — Мне противно читать то, что о нем пишут сегодня. Нет понимания личностей, истории танца, юмора. Техно высушено, европеизировано и взято в оборот занудами-интеллектуалами».

Мы ничего не имеем против избирательного подхода к музыкальной критике, но думаем, что послеродовые рационалистические обоснования техно — все же недостаточный повод писать о нем с большим пиететом, чем о хаусе, фанке или диско. То, что Детройт подарил нам горы унылых теорий, а хаус — пушистые бюстгальтеры и радостные вопли геев, еще не значит, что техно выше хауса. Между двумя сценами часто проскакивала некоторая антипатия, но она была связана, скорее всего, с различным представлением о целях. На деле же в огромной своей части музыка этих направлений звучит удивительно сходно.

Часть III. ДИДЖЕЙ СЕГОДНЯ

13. Диджей как артист

Даже лучше, чем настоящая вещь

В 1988 году в поп-музыке произошла последняя революция. Диджей, имеющий пару вертушек Technics и коробку пластинок, может попасть на вершину славы при помощи семплера, изворотливой басовой линии и ритм-машины. Это в очередной раз интерпретировали как окончательное освобождение массами средств производства музыки от всего лишнего.

Джимми Коти и Билл Драммонд (группа KLF). The Manual (How To Have A Number One The Easy Way)

Нельзя приготовить омлет, не разбив яиц.

В. И. Ленин

Итак, диджей породил ритм-энд-блюз, окрестил и распространил рок-н-ролл, задал форму регги и блестяще спланировал диско-революцию. А затем из «морозоустойчивого» корневища диско упорно выводил хип-хоп, хаус, гараж, техно и хай-энерджи, не говоря уже о мелких побегах и гибридах.

Что еще? Не сбавив темпа и после полувека радикально новых жанровых эстафет, диджей стремительно добился победы в гонке за титул самой влиятельной творческой фигуры в сфере популярной музыки.

Он превратился в продюсера, а затем, разработав абсолютно иные способы восприятия и сочинения музыки, вскоре оставил современных луддитов далеко позади. Его новые постдиско-жанры наградили немусыкантов беспрецедентной свободой в смысле создания музыки, так что, конечно, именно диджей (элита музыкальных немусыкантов) имел наилучшую возможность для занятия лидерства. Его звезда всходила все выше и выше. Отрасль грамзаписи, вечно сомневавшаяся в диджее, полюбила его за умение сделать ремикс на любую песню для любого рынка. Она упивалась тем, что его имя продавало целые горы ранее невостребованных пластинок. Когда же его танцевальная революция смела на своем пути все остальные формы поп-музыки, диск-жокей оказался в центре воронки социальных перемен и резко изменил общечеловеческий подход к потреблению музыки и получению удовольствия от досуга.

Ремесло и силы диджея достигли своего расцвета уже двадцать лет назад. Ярче всего его творческое начало реализовалось с диско и хип-хопом. С тех пор он продвигается вперед больше как продюсер или благодаря наличию толкового менеджера. Однако из-за хитроумной подачи и выверенной маркетинговой стратегии он — герой эпохи, поп-звезда, приманка для толпы, надежная торговая марка. И ему платят (как супермоделям, киноактерам и прочим везунчикам современного потребительского капитализма) соразмерно не таланту или упорству, а размеру франшизы — то есть того, сколько у него «на прицеле» ушей и в сколькие из них он попадает.

Как так получилось?

Прибытие

Первые взрывы, прогремевшие между 1979 и 1982 годами, были громкими, неземными, разрушительными. Они возвестили о прибытии хип-хопа в Великобританию: *'Rappers' Delight'*, *'Flash's Adventures On The Wheels Of Steel'*, Кёртис Блоу, Таня Уинли (*Tanya Winley*), *Funky Four (Plus One More)*, *'Planet Rock'*...

Мэтту Блэку из *Coldcut* — пионеру британского хауса — взрывная волна попала прямо в грудь. «Это разорвало на мелкие кусочки представления о том, что должна представлять собой песня. Это было не от мира сего — так радикально».

«Все совершенно обалдели, типа: «Боже мой, а это что такое?», — вспоминает еще один диск-жокей и продюсер раннего английского хауса Дейв Доррелл (*Dave Dorrell*). — Рэп и хип-хоп не шел ни в какое сравнение с тем, к чему все привыкли или могли понять. Он казался иностранным языком. Чем эти люди занимаются? Как они это делают? Интересно бы посмотреть. Едва появившись на свет, он вызвал волнение. Да что там, настоящее смятение. Внезапно всем захотелось «побольше этой дури»».

Через несколько лет, в 1985–1987 годах, не менее сильно ударил хаус. Еще один чужеземный музыкальный язык — азбука Морзе с Марса. *'Jack Your Body'* и *'Love Can't Turn Around'*, *'Acid Tracks'*, *'I've Lost Control'*, *'Nude Photo'*, *'Your Love'*, *'Move Your Body'*...

«Хаус оказал феноменальное воздействие, — считает Блэк. — Вы моментально понимали, что это музыка нового рода. Как только вы его слышали, вам сразу же становилось ясно, что в нем материализовалась особая форма энергии».

Это оказалась не просто очередная поставка свежих пластинок из Штатов, а мятеж. Мир стал рельефным, и из-за этого пролилась кровь. Хип-хоп моментально провел жирную черту между неподвзятыми людьми, которые, пусть и неосознанно, но восхищались его

резанными битами, и твердолобыми читателями журнала *Blues And Soul*, кричавшими, что это не музыка, и не верившими, что «долбящий» саунд скрэтча может заменить ритм, а рифмованный речитатив — пение. Они просто не врубались, не чувствовали в нем души.

А хаус? Хаус разгонял танцующих, где бы ни звучал. Когда диджей-ветеран Джонни Уокер (*Johnny Walker*) представил его своей фанковой аудитории, ему сказали: «Ты только что сошел с рельсов». Когда Морис и Ноэль Уотсоны (*Maurice, Noel Watson*) стали крутить хаус на вечеринках *Delirium* в лондонской «Астории», управляющим пришлось установить клетку, чтобы оградить их от яростных нападков хип-хоперов. В другом заведении *Jazzy M* (он первым завел хаус на британском радио) стащили со сцены и угрожали разбитой бутылкой. «Ты зачем эту педовскую музыку ставишь, а? Я с девушкой хочу потанцевать», — орал возмущенный посетитель. Когда Майк Пикеринг перебрался из Лондона в манчестерский клуб *Haçienda* темнокожий парень передал ему записку со словами «Прекрати играть эту сраную гомомузыку».

Дейв Доррелл рассказывает, как ему в руки попали три эсид-хаусных виниловых диска — *'Acid Tracks' Phuture*, *'Frequency'* и *'Land Of Confusion' Armando*. Прослушав, он понял, насколько мощной будет эта музыка.

«Наверное, космический корабль так же удивил бы пещерного человека. В музыкальном мире эсид-хаус настолько опередил свое время, что его не с чем было сравнить. Не было никаких ориентиров». Мало того, что танцпол опустел, на него так никто и не рискнул выйти все тридцать минут, пока вертелись эти пластинки, даже несмотря на то, что по краям площадки толпилась масса народу. Наконец Доррелл уступил и поставил то, что они знали. «Кажется, мне пришлось включить *'Across The Tracks'*, так они буквально побежали

танцевать. Я подумал: «Ого, да эта музыка горы свернет»».

Соул-мафия

В начале 1980 годов, несмотря на наличие здоровой андеграундной клубной культуры, диджей Соединенного Королевства сильно уступал своему американскому коллеге. В то время как ведущие диско-диджеи Нью-Йорка уже занимались продюсированием и ремикшированием, в Великобритании успешный диск-жокей являлся либо «личностью» и болтал о всякой чепухе между записями, либо знатоком, который собирал, оценивал и наставлял. Постдиско-звуки хип-хопа и хауса преобразили их ремесло, но до появления этих жанров британские диджеи почти не видели творческих возможностей, которые открыло диско.

Даже простейшие приемы микширования, считавшиеся в Нью-Йорке *de rigueur*^[197] еще на заре семидесятых, не использовались на островах вплоть до 1978 года, когда приехавший сюда американский диджей Грег Джеймс (*Greg James*) показал, как это делается.

Джеймса пригласили в Лондон играть в обновленном *Embassy Club*. Он прожил в стране несколько лет, успев обучить многих молодых диджеев, включая *Jazzy M*, американским приемам (а также управлению магазином грампластинок *Spin-Offs* в западной части Лондона).

В те годы существовало несколько крепких танцевальных сцен. Вокруг Криса Хилла (*Chris Hill*) и Робби Винсента (*Robbie Vincent*) собралась небольшая клика соул- и фанк-диджеев *Soul Mafia*. Среди молодых мафиозо были Джонни Уокер и Пит Тонг, а также *Froggy*, с которым Грег Джеймс тоже поделился своим

мастерством. Крис Хилл заработал солидную репутацию в середине семидесятых, когда крутил классную подборку редких негритянских записей из США, сначала в *Goldmine* на Кэнви-Айленде, а затем в *Lacey Ladey* в Илфорде (города-сателлиты к востоку от Лондона). Он неплохо справлялся с ролью шоумена. Благодаря его поддержке клуб *Goldmine* славился забавными модными «фишками». Недолгое время клубберы одевались в военном стиле сороковых годов, а Хилл потчевал их Гленном Миллером.

Соул-мафию сплотил успех Хилла. Их поклонники состояли почти целиком из белых жителей пригородов. Здешняя сцена подняла статус смуф-буги *Kleeer* и нежного соула *Maze* до мифических высот. Танцполы обычно заполняли юноши в подозрительно узких шортах, парусиновых туфлях на толстой подошве и майках, часто размахивавшие пушечного размера горнами. Хотя девушек тоже хватало, сцена все равно производила впечатление очень мальчишеской. Поначалу владельцы клубов не отдавали им главные вечеринки уик-энда, поэтому «соул-мафиози» выступали в основном на будничных и воскресных мероприятиях (то же самое позже происходило со спид-гаражом). Пати посреди рабочей недели нередко привлекали фанатов северного соула, которые приезжали оттянуться вместе с южными джаз-фанкерами, несмотря на существенные музыкальные различия двух направлений. Кроме того, север встречался с югом на соуловых уик-эндах в *Caister* и *Borgon Regis*, а в будни — в Борнмуте, Бирмингеме и Лидсе, где прогрессивные северные «джоки», такие как Колин Кёртис и Джонатан Вудлифф, занимались общим делом с Крисом Хиллом и лондонцами Джейм Стронгменом (*Jay Strongman*) и Полом Андерсоном (*Paul Anderson*).

На юге андеграундная клубная культура в этот период оставалась весьма ограниченной, так что влияние *Soul Mafia* можно назвать значительным. Но распространение хип-хопа сильно подточило надежды на музыкальный консенсус, и к 1987 году сцена покрылась широкими трещинами. Крис Хилл отказывался ставить рэп или электро, говоря, что «популярность среди темнокожей молодежи еще не делает это чем-то стоящим», и упорно придерживался единообразного звучания «настоящего» соула. В результате Пит Тонг выпал из обоймы. «Когда появился рэп, наши с Джеффом Янгом (*Jeff Young*) имена стали неуместны на тех вечеринках, — вспоминает он. — Крис сокрушался: «Ох, черт возьми, опять они со своей трескотней!» А хаус-музыка оказалась последней каплей».

Rare groove и warehouse-сцена

Другое важное британское движение восьмидесятых происходило среди осыпающихся бетонных стен лондонского гетто. Здесь завезенную с Ямайки культуру саундсистем вновь ввели в оборот дети переселенцев из Вест-Индии, такие как *Jazzie B*, Норман и Джоуи Джей (*Norman, Joey Jay*) и *Derek B*. Вдохновленные клубными диджеями Джорджем Пауэром (*George Power*), Марком Романом (*Mark Roman*) и Греггом Эдвардсом (*Greg Edwards*), они, в отличие от своих родителей, предпочли дабу и регги более стильный и урбанистический саундтрек. Он отлично подходил подросткам, выросшим в тени мрачных многоэтажек, ведь фанк и соул в нем сочетались с радикально новым американским импортом — хип-хопом. Дети цветных не могли попасть во многие клубы Вест-Энда из-за расистской политики их владельцев,

поэтому развлекали себя саундсистемами: *Soul II Soul, Snake' n' fingerpop, Hard Rock, Funkadelic, Good Groove*.

Примером саунда являлась программа Нормана Дджея '*The Original Rare Groove Show*' на пиратской тогда станции *Kiss FM*, в которой Джей заново представлял внимательной аудитории фанк-треки семидесятых годов. Хотя *warehouse*-сцена никогда не ограничивалась такими пластинками (гоу-гоу, хип-хоп, электро и даже ранний хаус тоже присутствовали в плей-листах), журналисты удобства ради окрестили звучащую на ней музыку *rare groove*^[198].

Rare groove, состоявший в основном из ретро, перенял многие черты северного соула. Диджеи бешено искали раритеты, выкладывали за них несусветные суммы и отдирали этикетки, чтобы сохранить их анонимность. Но то, что сосредоточие движения оказалось в Лондоне, делало его гораздо более привлекательным. Рекорд-компании ухватились за него как за модный способ реализации залежавшегося товара. Расовая пестрота его поклонников и их фанковые прикиды в духе семидесятых годов перевозносились новыми «стильными» журналами — *i-D* и *The Face*. *Rare groove* превратился в довольно значимую культурную силу. А ведь это далеко не вся история. Были еще панковские вечеринки, проводившиеся в доках и продолжавшиеся уик-энд напролет, неортодоксальные танцевальные обычаи *Dirtbox*, а также шикарные и дорогие пати в *Westworld*. Наличие столь энергичной ночной жизни, пользовавшейся патронажем столичных законодателей вкусов, являлось главным фактором, который откладывал принятие хауса лондонцами.

«Не было нужды меняться, — рассказывает диджей-продюсер Терри Фарли (*Terry Farley*). — Все одевались в шмотки от *Duffer* и брюки-клеш, Норман Джей свинговал

с Жилем Петерсоном и *The Young Disciples*. Устраивались классные вечеринки. В 1987 году Норман Джей пригласил ребят из *Snake'n'fingerpop* в *Town & Country Club*, собралось четыре тысячи человек. Бывало, придешь в клуб, а там играет Бобби Бирд (*Bobby Byrd*). Это было влеиколепно. В 1987 году Лондон жил очень ярко».

Впоследствии, как мы увидим, *warehouse*-сцена и многие ее диск-жокеи обусловили бум эсид-хауса и подарили ему андеграундные структуры (заведения, не имеющие разрешения на продажу спиртного, а также эффективную сеть связи), благодаря которым этот стиль и укрепился. Но долгое время *rare groove* не позволял хаусу ступить на британскую землю твердой ногой.

Haçienda и Мэдчестер

Если юг разделился из-за хауса на два лагеря, то север не колебался. Диджеи Грэм Парк (*Graeme Park*) в ноттингемском клубе *Garage* и Майк Пикеринг в манчерском *Haçienda* проголосовали за него обеими руками, как и клубберы.

«Они больше от него тащились, — говорит Пит Тонг. — В тот день, когда появилась хаус пластинка, они выбросили все старые диски. Они смотрели на нас и, наверное, думали: «Осточертели эти хреновы южане со своим соулом!»»

На открытии *Haçienda* 21 мая 1982 года выступал комик каменного века Бернард Мэннинг. Его знаменитые неролиткорректные шуточки принимались не слишком хорошо, и он вернул гонорар со словами: «Мой вам совет, никогда не нанимайте комика». Передовая музыкальная политика тоже не вполне оправдывала ожидания клиентов. Первый резидент

Хьюэн Кларк (*Hewan Clark*) составлял миксы из черного фанка, соула и диско, а понурые студенты слонялись по залу в своих плащах, тщетно надеясь услышать *Echo & the Bunnymen*.

Клуб был детищем манчестерской музыкальной тусовки, в которую входили глава *Factory Records* Тони Уилсон (*Tony Wilson*) и менеджер группы *New Order* Роб Греттон (*Rob Gretton*). Он бесстыдно копировал великие клубы Нью-Йорка — *Paradise Garage* и *Danceteria*. Уилсон высказался на счет этого так: «Я просто подумал, почему в Манчестере такого нет? Если есть в чертовом Нью-Йорке, так пусть и у нас будет».

Участники *New Order* также вошли в число директоров клуба, а поскольку группа то и дело летала в Нью-Йорк, где записывалась с Артуром Бейкером, они стали главной нитью англо-американской связи. «С Нью-Йорком всегда ощущалась прочная андеграундная связь благодаря раннему успеху *New Order* и *Factory* в этом городе, — объясняет Майк Пикеринг в книге Джона Сэвиджа *'The Hacienda Must Be Built'*. — Самым важным в *Paradise Garage* было то, что Ларри Леван микшировал эти андеграундные нью-йоркские записи с пластинками лейблов *Rough Trade* или *Factory*. Именно это в первую очередь привлекло меня в Нью-Йорк. Я мечтал о том, чтобы *Hacienda* стала чем-то подобным».

Помимо контактов с наиболее прогрессивными клубами Нью-Йорка, сцена Северной Англии могла бы похвастаться близким музыкальным родством с Чикаго и Детройтом. Отношения с ними завязались еще в эпоху северного соула, а позднее электронные команды из промышленных городов севера Англии (*Human League*, *Cabaret Voltaire*, *ABC*, *New Order*) вдохновляли пионеров хауса и техно. Это движение «новых романтиков» ныне стало объектом насмешек из-за хронического нарциссизма и злоупотребления косметикой *Max Factor*, однако многие его пластинки до сих пор впечатляют

своим мрачно-загадочным электронным футуризмом. Продюсеры Ричард Бёрджес (*Richard Burgess*), Тревор Хорн, Зевс Хельд (*Zeus B. Held*) и основатель лейбла *Mute* Дэниел Миллер (*Daniel Miller*) придавали форму протохаусу и блестящему фанку с помощью исполинских машин, рядом с которыми современные синтезаторы кажутся карманными калькуляторами. Среди художественных экспериментов и поп-лакомств отметим проекты Майка Пикеринга *Quando Quango* и *T-Coy* и деятелей вроде *Fashion*, *Soft Cell* и *Life Force*. Возглавлял эту компанию, что несколько странно, Роб Дэвис (*Rob Davis*) — экс-гитарист глэм-рокеров *Mud*. В результате на севере, где в основном и делался этот электронный поп, новая музыка, которую лондонцы не слушали, обрела логичность и преемственность. С точки зрения клубберов Манчестера и Шеффилда хаус замкнул круг. Он представлял собой родную им музыку с добавлением черного фанка. Для сравнения: на юге страны *rare groove*, хип-хоп и мимолетный гоу-гоу практически свели на нет симпатию к синти-поп-группам начала восьмидесятых.

К 1986 году вечеринки *Nude* в *Haçienda* (начавшиеся двумя годами раньше) переключились на плей-лист с большой долей чикагского хауса. Фитиль зажегся с приходом местного паренька Джона Гилберта (*John Hilbert*), он же *Jon Da Silva*, и Грэма Парка из Ноттингема, а также благодаря поставкам экстази от банды из Солфорда. Большую роль сыграла и вечеринка *Hot*, пусть и проводившаяся всего лишь несколько месяцев в 1988 году. Угрюмые студенты, заполнявшие *Haçienda* в ранние годы, уступили место огнеопасному «коктейлю» танцоров, многие из которых «заправлялись» новым и странным эмпатическим наркотиком, вызывавшим всплеск дружеских объятий.

Даже после того как эсид-хаус пронесся по Великобритании, Манчестер не утратил своеобразие подхода к этому стилю. Именно здесь на закате восьмидесятых родился «инди-данс», когда местные команды, возглавляемые *Happy Mondays*, смешали гитарный рок с новой танцпольной эстетикой. Фронтмен Шон Райдер (*Shaun Ryder*) признался, что вопреки обычной последовательности событий *Happy Mondays* сформировались как музыкальное увлечение на почве серьезной наркозависимости, что как раз и подтверждает их безыскусный психоделический рок-фанк. В 1990 году их резкая интерпретация песни Джона Конгоса (*John Kongos*) '*Step On*', ремикшированная лондонским диджеем Полом Оукенфолдом, стала их первым хитом, попавшим в британский чарт *Top 10*. За ними последовали *The Stone Roses*, сплавлявшие манчестерский рок с ритмами Джеймса Брауна, а также группы *Charlatans* (*Small Faces* без лиц), *The Inspiral Carpets* и невозможно безнадежные *Northside*. «Все группы Манчестера зазвучали, словно '*Funky Drummer*' в исполнении *Velvet Underground*», — отмечал один комментатор. Манчестер прозвали Мэдчестером^[199], на город налетели стаи специалистов по артистам и репертуару, а характерный саунд распространился на всю страну. Диджей из *Boy's Own* Эндрю Уэзеролл (*Andrew Weatherall*) разобрал на части песню шотландской группы *Primal Scream* '*I'm Losin More Than I'll ever Have*' и спродюсировал на нее превосходный запутанный ремикс '*Loaded*'. Это еще одна ключевая инди-данс-пластинка.

После эсид-хауса этот саунд отмечали как недолгое возрождение музыки, исполняемой группами, хотя в действительности он был изящной реконструкцией рока, имевшей целью сделать его приемлемым для научившейся танцевать аудитории. Тот факт, что даже

гитарный рок склонился перед танцевальной революцией, свидетельствовал о выделении огромного количества энергии при реакции между американской радикально-новой диджейской музыкой и давно сформировавшейся британской клубной сценой.

Революция будет синтезирована

Попав в Великобританию, хип-хоп, а за ним и хаус не только разделили людей по предпочтениям, но и познакомили их с собой абсолютно новыми методами производства музыки. Они даже научили их по-другому *мыслить* о ней. Хип-хоп развивал идею сэмплирования, пошива пестрого «лоскутного одеяла», то есть воровства вместо подражания. Хаус тоже поддерживал эту идею, а также показал (весьма убедительно), что результат использования ритм-машин и синтезаторов может быть не менее сексуальным, фанковым и откровенно танцевальным, чем любая музыка, добытая из дерева, латуни и стали.

Учитывая, что эти новые формы, наследовавшие диско, создали диджеи, они же, естественно, имели все шансы для их применения. И хаус, и хип-хоп возникли как ответ диск-жокея на требования танцпола, основывались на его особом понимании музыки и делались средствами, доступными большинству диджеев. Революционность хип-хопа и хауса проявилась в той свежей струе и возбуждении, которые они дали британской клубной сцене, но одинаково важным можно считать и то, что они сделали неизбежным переход диск-жокея к продюсированию. Когда тон задавал *rare groove*, мало кто пробовал свои силы в студии. Если диджей, любивший старый соул или изысканный джаз-фанк, не был талантливым музыкантом или опытным продюсером, ему не стоило и

думать о сочинении собственных композиций. А вот диджей, восхищенный звуковыми коллажами хип-хопа или заряженный синтетическим битом хауса, вполне мог надеяться изготовить нечто подобное. В результате целое поколение британских диджеев превратилось в ремикшеров и продюсеров, а в высокопроизводительном музыкальном «плавильном котле» городов Великобритании началась новая эпоха танцевальной музыки.

Double Dee and Steinski

Тут нам не обойтись без краткого пояснения. Поскольку ранний настоящий хип-хоп казался большинству людей, грубо говоря, траханьем мозгов, его необычность была слишком пугающей, чтобы вдохновить вереницу подражателей в Великобритании. Эта роль досталась пластинкам нью-йоркского звукоинженера Дугласа Ди Франко (*Douglas DiFranco*) и рекламщика-копирайтера Стива Стейна, назвавшихся *Double Dee and Steinski* и доказавших, что хип-хоп вполне можно делать и без сверхъестественного турнтаблистского мастерства, обычно оттачиваемого годами.

Стейн, к тому времени уже ставший одержимым коллекционером винила, понял, что может симитировать быстрый микс диджея-скрэтчера при помощи студийной техники, на которой он монтировал рекламные объявления для радио. «Мне не очень улыбалось заниматься скрэтчингом, как турнтаблисту. Чтобы овладеть им, явно требовалась уйма времени, а я ведь работал». Вместо этого в конце 1983 года они принесли в студию шесть коробок с пластинками, подключили восьмидорожечный магнитофон, заперли дверь и уселись за *'Lesson One'* (он же *The Payoff Mix*) —

яростный шедевр, эдакий минометный обстрел из мелко нашинкованных чужих пластинок: фрагменты *'Adventures On The Wheels Of Steel'* и вещей Джеймса Брауна, сэмплы из *'Buffalo Gals'* и *'That's The Joint'* Funky Four, немного *Culture Club*, *Supremes*, кусочки трека *'Rockit'*, щепотка Хамфри Богарта плюс сотни других ингредиентов.

Катализатором этого проекта послужил конкурс ремиксов, спонсировавшийся фирмой грамзаписи *Tommy Boy Records*. Лучший ремикс на тему команды *G.L.O.B.E. and Wiz Kid 'Play The Beat Mr DJ'* удостоивался выхода в радиоэфир.

«Через шесть недель, после какой-то встречи в агентстве, секретарь сказала мне: «Эй, звонил Томми Бой собственной персоной». Я спрашиваю: «Да ну? Чего хотел?» «Вы конкурс выиграли». «Мы выиграли???»

Не успели Стейн и Ди Франко оглянуться, как оказались в хип-хоп тусовке и встретились со всеми своими героями-диджеями (которые как один восклицали: «...они же *белые!*») и записали еще несколько треков: *'Lesson Two'* — мегамикс на Джеймса Брауна, *'Lesson Three (History of Hip-Hop)'* — сплав наиболее широко распространенных брейков старой школы, а также сольный проект *Steinski 'The Motorcade Sped On'* — сатирическая нарезка из саундтрека новостного сюжета об убийстве Кеннеди. Хотя коммерческое издание этих записей исключалось по причине большого объема нелегально использованных в нем сэмплов, Томми Бой напечатал множество рекламных синглов. Единицы тех, что добрались до Лондона, ценились на вес золота.

Столь волнующими для англичан эти треки сделало как многочисленность использованных в них источников, так и то, что они явно производились посредством не турнтаблистского трюкачества, а склейкой отрезков пленки. Если Грэндмастер Флэш

поражал ловкостью рук, то творения *Steinski* намекали на более простой способ. Другим важным фактором стало отсутствие на них рэпа. Все, кто обожал хип-хоп, но не умел делать скрэтчи и рэповать, получили «зеленый свет».

Coldcut и M/A/R/R/S

Коллажами *Double Dee and Steinski* сильно впечатлилась группа *Coldcut* — бывший учитель Джонатан Мор (*Jonathan More*) и компьютерный программист Мэтт Блэк, занимавшиеся диджеингом.

«Это действительно были уроки, — говорит Блэк, объясняя, что рассматривали композиции *Steinski* как практическое руководство. — Уроки того, как можно взять кучу старых вещей и сделать из них нечто новое. Без этих пластинок-пособий все было бы иначе».

Вдохновившись услышанным, *Coldcut* первыми в Соединенном Королевстве выпустили пластинку из сэмплов — *'Say Kids, What Time Is It?'* 1987 года. Они повысили спрос на издание, выдав его за американский импорт. Доходило до того, что они удаляли матричные номера в центре виниловых дисков, рядом с яблоками.

Дейву Дорреллу, еще одному лондонскому диджею, тоже не терпелось попробовать себя на ниве новой музыки. Весной 1987 года люди с *MTV* предложили ему сочинить музыку к серии видеороликов для запуска вещания канала в Европе. Объединившись с Мартином Янгом (*Martin Young*) из группы *Colourbox*, имевшим необходимый опыт студийной работы, он начал стараться, по его собственным словам, «запихнуть в пятнадцать секунд максимальное число фрагментов». Получившийся в результате интенсивный монтаж из нарезанных звуков несколько месяцев украшал телеэфир, а у авторов разыгрался аппетит к

продюсированию. Итак, был сформирован проект *M/A/R/R/S* (акроним, составленный из имен участников) из *Colourbox*, группы *AR Kane* и с *CJ Mackintosh* в качестве диджея-скрэтчера. С оглядкой на *'Say Kids...'* *Coldcut* и записи *Steinski*, считавшиеся высшими авторитетами, они собрали самые прикольные фрагменты, какие смогли найти, и составили *'Pump Up The Volume'* — «пулеметную очередь» из вокальных отрывков, включавших пение израильтянки Офры Хаза (*Ofra Haza*), строку *Criminal Element Orchestra* «*Put the needle to the record*», слова *Public Enemy* «*You're gonna git yours*» и какие-то кряки Джеймса Брауна. Все это было сцементировано напористым танцевальным битом. В сентябре 1987 года трек взлетел на высшую строчку британского чарта.

Как раз перед этим *Coldcut* выпустили *'Beats And Pieces'* — коллаж из сэмплированных дверных звонков плюс немного Вивальди. А сразу после *M/A/R/R/S* американские рэперы *Eric B and Rakim*, использовавшие практически те же самые элементы, сделали ремикс на *'Paid In Full'* *Coldcut*.

«Все время, пока мы работали с *Eric B and Rakim*, мы не могли сдерживать смех. Нам казалось, мы так все извращаем, что людям это в принципе не может понравиться, — признается участник *Coldcut* Джонатан Мор. — Мы думали: «Это их доканает. Такого они не потерпят»». Сами артисты эту вещь ненавидели, но в ноябре 1987 года британские покупатели-меломаны вознесли ее на пятнадцатую позицию чарта. После этого успеха *Coldcut* обратились к более хаусовому стилю, в котором выдержаны композиции *'Doctorin' the House'* с *Yazz* на вокале и *'People Hold On'* с Лизой Стэнсфилд (*Lisa Stansfield*).

Как только британские продюсеры (почти все диджеи) дорвались до хип-хопа и хауса, начали сплавлять компоненты двух жанров и по-своему

интерпретировать новую танцевальную эстетику, сразу произошел мощный выброс энергии. В конце 1987 и в начале 1988 года созрел богатый урожай поп-хитов, явно отмеченных этими влияниями. Из самых важных надо назвать *'Beat Dis' Bomb The Bass*, *'Theme From S'Express' S'Express*, фантастическую *'Voodoo Ray' A Guy Called Gerald* и *'Pacific State' 808 State*. Все они пробились в чарты.

Baby Ford записали первую в Англии хаус-пластинку *'Oochy Koochy'*, а *D Mob* дал стране почувствовать вкус лондонской кислотной клубной сцены ужасным треком *'We Call It Acieed'*, который занял третье место в чарте и вынудил *BBC* запретить все песни со словом *acid*.

KLF и новый панк

Другой сильный импульс дал панк с его не утратившей актуальности идеологией «сделай сам» и партизанским отношением к музыкальной отрасли. «*DIY*-подход^[200] сыграл очень важную роль, — считает Мэтт Блэк. — В конце семидесятых идея о том, что можно самостоятельно записать пластинку, была очень популярна. Я сам этим занимался в колледже со своей маленькой группой, как, наверное, и сотни других людей». Панк породил уйму микроскопических независимых лейблов, раз уж люди поняли, что для выпуска пластинки не обязательно продавать душу крупной компании. Они-то и стали моделью для сотен танцевальных лейблов.

Помимо панковского желания делать собственные треки, еще одной причиной стартового рывка *Coldcut* стало их знакомство с простой панк-технологией, а именно, четырехдорожечным магнитофоном. «К тому времени, когда я занялся *'Say Kids...'*, у меня было преимущество: я знал, что такое четыре дорожки, —

говорит Блэк. — ‘*Say Kids...*’ сделан с помощью *Portastudio* и кассетной машины с аналоговой кнопкой паузы, двух вертушек, диджейского пульта и нескольких эффектов».

Новая технология стала в Соединенном Королевстве жизненной силой, также как ранее это произошло в Чикаго и Детройте. Когда поднялась первая волна британского хауса, цифровое сэмплирование еще не было доступно широким массам, но пленочное сэмплирование осуществлялось довольно просто, а ритм-машины и синтезаторы завоевывали все большую популярность. Благодаря этим цифровым инструментам манифест панков о способности любого человека делать музыку без какого-либо опыта мог быть реализован в полной мере. Композитор-визионер Джон Кейдж однажды написал: «То, что не удастся сделать нам самим, сделают машины и электрические инструменты, которые мы изобретем». Теперь такие машины стали реальностью, и будущие продюсеры получили возможность обойти факт отсутствия у них музыкального образования (а также сэкономить тысячу фунтов в день на аренде студии) и сразу приступить к изготовлению музыки в своей спальне.

Диджей-продюсер Норман Кук, тогда еще игравший на басу в группе *Housemartins*, подтверждает, что настрой «сделай сам» имел большое значение: «Все наплевали на правила. Можно было не выходя из дома записать трек, построенный на повторениях, не очень музыкальный, без всяких аккордов, барабанщиков, певцов или кого-то, кто знает ноты».

Нужно заметить, что саунд, за которым все охотились, был довольно лоу-файным. Привлекательности хип-хопу и чикагскому хаусу добавляло то, что они отнюдь не отличались чистотой звучания. Говорит Мэтт Блэк: «Преобладало такое милое невежественное мнение, что если ваш саунд

свежий — вы в игре. Значит, достаточно запрограммировать одну басовую ноту в двадцатифунтовый сэмплер *Casio* — и можно играть партию баса. Да, звук был мутноватый, но зато весомый, и, в общем-то, клевый. Наверное, тогда очень многие чувствовали то же, что и мы: «Ого! Вау! Мы тоже так можем. Мы можем сами это сделать»».

Конечно, хватало и старых панков, прельстившихся этой новой музыкой. Крис Нидс, Энди Уэзеролл и Майк Пикеринг, начинавшие с панка, снискали успех в хаусе. Двое других — Джимми Коти (*Jimmy Cauty*) и Билл Драммонд (*Bill Drummond*) — образовали *JAMs (Justified Ancients of Mu Mu)*, а затем *KLF (Copyright Liberation Front)*, который, в соответствии с их задачей вызывать раздражение, казалось, продолжил путь с того места, где остановились *Sex Pistols*. Завернув свои проекты в паутину загадочных ссылок на культовую книгу '*The Illuminatus Trilogy*', Драммонд и Коти закололи всех «священных коров» ориентированной на рок музыкальной отрасли. Презрев правила игры, они выступили против узколобого представления об оригинальности, довели ставшее повальным сэмплирование до крайности и выпустили серию возмутительных в своем пренебрежении к авторскому праву пластинок. Затем в остром приступе цинизма и одновременно вдохновенного творчества они составили трек-коллаж, который в июне 1988 года завоевал первое место в британском чарте. '*Doctorin' The Tardis*' (плевок в сторону '*Doctorin' The House*' *Coldcut*) соединял в себе глэм-рок, рэп и мелодию из телешоу *Dr Who*.

После покорения чарта они написали книгу под названием *The Manual (How To Have A Number One The Easy Way)*^[201], в которой язвительно и смешно описывались механизмы работы поп-индустрии. По

крайней мере одна группа в точности следовала их инструкциям и действительно смастерила хит. Авторы книги напоминали, что талант заимствует, а гений крадет:

«Это будет конструирование, собирание мозаики. Чтобы заставить все работать, вам придется найти в себе доктора Франкенштейна, проявить воровские инстинкты. Если вам кажется, что это похоже на рецепт создания жуткого монстра, то не волнуйтесь, ведь всякая музыка есть лишь сумма или часть того, что делалось раньше. Любой шлягер состоит из кусочков других песен. Нет неоткрытых нот в гамме или ударов в такте. Гнаться за оригинальностью бессмысленно».

Эта цитата вполне могла бы служить манифестом начавшейся эволюции или даже революции (ускоренной диджеем) в общепринятом подходе к производству музыки.

Диджей-продюсер-ремикшер

Поскольку диджей — эксперт по части того, как заставить людей танцевать, постепенный его выход на ведущую роль в производстве танцевальной музыки был неизбежным. Сегодня большинство успешных диджеев по совместительству являются продюсерами и ремикшерами. Сочинение собственных композиций или реорганизация чужих — это естественное продолжение ремесла клубного диджея, возможность отметить мир своей творческой «печатью». А еще это способ откристаллизовать некий саунд, который ты предпочитаешь в своих выступлениях, в более

осязаемую форму и, что особенно важно, убедительно заявить претензии на статус художника.

«Большинство диджеев становятся диджеями, потому что любят музыку, а если любишь музыку, то чувствуешь, будто она ищет выход через тебя, — говорит Норман Кук. — Ты играешь очень простые треки и ловишь себя на мысли, что это всего лишь пара сэмплов и ритм-машина и что ты сам можешь не хуже. Как выясняется, действительно можешь».

Если говорить о цифровом производстве музыки, то тут диджей имеет большое преимущество. В наши дни благодаря (выведенной диджеем) концепции музыкального коллажа и определенному оборудованию действия продюсера в студии при изготовлении танцевального трека и ремикса почти идентичны. В принципе они не сильно отличаются и от того, чем диджей занимается в клубе. В своем выступлении хороший диск-жокей накладывает друг на друга фрагменты композиций, выстраивает переходы, добавляет и склеивает инородные элементы, творя оригинальный сет. Так же и создание или ремикширование танцевального трека обычно предполагает комбинирование сравнительно крупных звуковых отрезков (то есть сэмплов и запрограммированных ритмов) с целью получения чего-то нового. Студия позволяет осуществлять гораздо более сложные манипуляции, но в сущности (ре)конструирование танцевальной записи очень напоминает клубный диджеинг в сжатом виде.

У новых методов есть еще одно достоинство — они нетребовательны в техническом плане. Даже полный профан может сделать отличную танцевальную пластинку, если рядом с ним сидит звукоинженер студии, который знает, на какие кнопки нужно нажимать. Все, что требуется, это подходящие для работы музыкальные идеи, а толковый диджей, пусть

даже технически безграмотный, недостатка в них не испытывает.

«Когда стоишь за пультом, ты часами наблюдаешь за танцующими, — объясняет Кук. — Начинаешь понимать, в каких местах пластинки народ лучше всего реагирует. Ты учишься тому, как заставить людей танцевать». Этот опыт легко транслируется во вдохновение, необходимое для ремикширования и продюсирования. «Оказавшись в студии, я мысленно воспроизвожу прошлую ночь и то, что заводило танцпол. Вспоминаю, как ставил какую-нибудь тему, которая потрясала толпу. Или как играл грув, под который все совершенно улетали, хотя никогда прежде не слышали пластинку. Это еще не гарантирует, что ты можешь делать хорошую поп-музыку, но если ты ориентируешься на танцпол, то получаешь своего рода фору».

Большинство диск-жокеев, наверное, согласятся с тем, что диджейскую кабину от студии отделяет один маленький шажок, свидетельствующий о естественном профессиональном росте. «Я всему научился, стоя за вертушками. С этого все началось», — говорит Кенни *Dope* Гонзалес (*Kenny Gonzales*), половина неориканского ^[202] дуэта *Masters At Work* — весьма уважаемой команды ремикшеров-продюсеров девяностых годов. «Диджеинг был и остается нашей школой, — добавляет его партнер «Литтл» Луи Вега (*Louie Vega*). — Песенную структуру, такты, брейки — все это мы изучили через диджеинг».

Эволюция ремикса

Ремиксы начали делать на Ямайке в 1960-е годы, когда диджеи-продюсеры «распутывали» песни в версии и *dub-plates*, повышая эффектность их

воспроизведения уличными саундсистемами. В 1970-е годы нью-йоркские диско- и хип-хоп-диджеи придумали прием быстрого каттинга для продления лучших частей пластинок и с этой же целью перестраивали песни на магнитофонной пленке. Многие диско-диджеи сделали карьеры, занимаясь коммерческими ремиксами, что в Нью-Йорке быстро стало частью ремесла, способом наполнить танцпол, подчеркнуть своеобразие выступления и, подогнав не очень танцевальные композиции под нужды тусовщиков, расширить арсенал записей.

В самом простом понимании ремикшинг суть процесс отделения «зерен» трека от «плевел», в зависимости от характера площадки. Пол Оукенфолд описывает его так: «Тебе кто-то что-то играет. Ты говоришь: «Вот это не годится, это не годится, и это тоже». Убираешь все и заменяешь тем-то, тем-то и тем-то. Перестраиваешь и получаешь то, что надо».

Это упрощенное объяснение игнорирует тот факт, что концепция ремикса заметно эволюционировала. Ремикс может представлять собой что угодно: от «косметического» изменения аранжировки песни до трека, не имеющего почти ничего общего с оригиналом.

На первых порах ремикшер мог вмешиваться только в структуру, потому что рекорд-компании всячески старались защищать оригинальную песню. Иной возможности добавить барабаны конга не было.

«Вначале вы ремикшировали исходный трек, — объясняет один из самых известных в мире мастеров своего дела Дэвид Моралес. — Вы использовали то, что в нем имелось, чтобы создать вступление, основную часть, брейк и конец песни».

Но вскоре ему позволили добавить несколько новых элементов.

«Вы могли модифицировать басовую партию, перкуссию или внести что-то еще, но все равно оставались в рамках песни. Артиста трогать не разрешалось».

Третий этап наступил, когда дорожка с голосом сохранялась в первоизданном виде, но сопровождавшая ее музыка полностью заменялась. «Вы начали создавать в ремиксах *новую* музыку. От оригинала остался только вокальный слой. Теперь, покупая ремикс, люди ожидали услышать нечто совершенно незнакомое».

Наконец, ремикшеры получили полную свободу удалять из исходника все что угодно и вставлять любой материал из других источников. Иногда об оригинальной записи напоминал лишь крошечный инструментальный или вокальный сэмпл. В этом случае конструировался абсолютно новый трек, в который включалось, скажем, несколько взвизгов певца или пара гитарных аккордов. Строго говоря, ремикшер теперь осуществлял продюсирование от начала до конца (но не мог рассчитывать на роялти или проценты от издания, ведь в контракте речь почти всегда шла только о ремиксе). Ныне это самая распространенная форма ремикшинга. «Сегодня уже не то, что раньше, — считает Моралес. — Совсем другая история. Это вообще следует называть не ремикшированием, а продюсированием».

Сейчас, когда преобладает столь радикальный подход, автор или исполнитель исходной песни часто не имеет почти никакого отношения к успеху танцевальной композиции. С точки зрения Моралеса, который гордится своим уважением к оригиналу и принадлежит к узкому кругу мастеров, создающих полные вокальные ремиксы, это чересчур.

«Допустим, кто-нибудь говорит вам: «Мне нужен ремикс». Вы берете кусочек вокала и приклеиваете его на готовый ритм-трек. Разве это ремикс? Разве он представляет артиста? Нет, он не представляет артиста, он представляет *вас*».

Однако многим честолюбивым диджеям-ремикшерам только этого и надо.

Ремикс и рестайл

Возьмите картину, разрежьте ее на части и соберите их в другом порядке. Каковы должны быть изменения, чтобы конечный результат мог считаться вашей собственной, а не чужой работой? Что, если зрителям ваш коллаж понравится больше оригинального полотна? Может ли коллаж являться действительно новым произведением искусства?

К концу 1970 годов диджеи осознали, что ремикс способен на большее, чем просто сделать песню более *функциональной* для танцпола. Он также открыл перед ними дверь в индустрию грамзаписи и предложил средства для окончательного обретения признания в качестве творческих деятелей. Теперь они могли придать песне желаемый музыкальный оттенок, добавляя к ней те или иные стилистические «изюминки», которые (при условии их достаточного своеобразия) склоняли чашу весов, определявших истинного создателя трека, в пользу ремикшера, а не первоначального автора или исполнителя. Если специфический аромат более или менее ощущался в целом ряде записей, то ремикшер, как любой другой записывающийся артист, вырабатывал свой «саунд». А поскольку ремиксы диджея обычно основаны на той музыке, которую он выбирает для выступления в клубе,

прослеживаемый в его работах музыкальный стиль помогает подчеркнуть и сделать более узнаваемой его диджейскую манеру, и наоборот. Благодаря ремикшингу диск-жокей смог продвигать свою музыку в определенном направлении как на танцполе, так и на радио.

Когда ремиксы стали получаться успешнее соответствующих им оригиналов (как правило, по той причине, что являлись несравненно более танцевальными), их создатели начали отбирать пальму первенства у исконных артистов. А чем дальше ремиксы отдалялись от прототипов в стилистическом отношении, тем больше они казались чем-то новым. Передовые методы студийной работы сделали ремикширование почти неотличимым от продюсирования. Этому также поспособствовали хип-хоп-диджеи, которые, записывая пластинки, старались воссоздать живое выступление. К середине восьмидесятых некоторые ремикшеры успели прославить свои имена и добиться успеха как в клубах, так и в чартах, а по мере укрепления свежих диджейских пост-диско-жанров черта между ремикшингом и авторством бледнела.

Идея о том, что ремикшер может делать что-то новое, что-то не менее изобретательное, чем оригинальная композиция, имела ранний прецедент на Ямайке. Здесь еще в шестидесятые годы некоторые мастера даба пользовались бóльшим почетом, чем артисты с переработанных ими пластинок. Однако потребовалось немало времени, прежде чем эта идея прижилась на новом месте. Диско породило несколько звездных ремикшеров (пионеры Том Мултон, Уолтер Гиббонс, Джим Бёрджес), но на обложках пластинок их имена не достаивались положенного звездам шрифта. По достоинству их талант ценился лишь в узком кругу коллег. Чуть позже за такими личностями, как Шеп

Петтибоун, Джеллибин, Ларри Леван и Франсуа Кеворкян, признали наличие волшебного чутья, и нередко их имена на ремиксах были отпечатаны достаточно заметно. Тем не менее, когда английская фирма *Eric* выпустила компиляцию диско-ремиксов Кеворкяна, его американский лейбл *Prelude* пришел в ярость из-за того, что имя ремикшера затмило названия артистов.

Только с появлением хауса ремикшинг признали истинно креативным видом деятельности: ведущие диск-жокеи того периода (Фрэнки Наклс, Дэвид Моралес, Тони Хамфриз) фактически уравнили репутацию диджея и репутацию продюсера-ремикшера танцевальной музыки. Студийная работа диджея стала превращаться в то, чем она является сегодня, — в важное средство саморекламы, а сам диджей-ремикшер (во всяком случае, в Великобритании) начал свое восхождение на пьедестал поп-звезды.

Некоторые американские диджеи стали в Соединенном Королевстве идолами, причем не в после своих выступлений, а благодаря студийной деятельности. Примером тому — продюсер-ремикшер Тодд Терри (*Todd Terry*). В середине девяностых годов он получал самые большие гонорары, хотя слава его зиждилась не на проигрывании пластинок, а на продюсировании и ремикшировании. Успехом он обязан выработке своеобразного стиля. Он смешал хаус с эстетикой нью-йоркского хип-хопа и использовал более насыщенную, ударную «палитру» из таких композиций, как *'Can You Party' Royal House* и *'Weekend'* и *'Bango' Todd Terry Project* (все они вышли в 1988 году). «Я поднял тот чикагский саунд на новый уровень, — говорит он. — Если вы послушаете, то скажете, что так делает только Тодд, что это его ударные, его саунд — мрачный, дикий и гиперактивный».

К 1990 году музыкальная отрасль созрела для того, чтобы вложить средства в идею о диджее как артисте. Предложения о сотрудничестве посыпались как из рога изобилия, и Фрэнки Наклс, *Blaze*, Роберт Клайвилс (*Robert Clivilles*), Дэвид Коул (*David Cole*) и Лил Льюис заключили контракты на издание альбомов. В целом они позиционировались как продюсеры и по совместительству диджеи, а на каждом их треке появлялись разные вокалисты и музыканты. Но большинство этих альбомов ожидал коммерческий провал (только Клайвилс и Коул, работая в качестве *C&C Music Factory*, достигли ощутимого успеха), так что американские мэйджоры вновь убедились в рискованности бизнеса танцевальной музыки и оставили идею о диджее как записывающимся артисте независимым лейблам.

Диджей закрепился на вершине художественного статуса в 1993 году, после британской танцевальной трансформации, когда со всеми фанфарами, положенными крупному артисту, был издан альбом диджейских ремиксов, метко нацеленный на поп-рынок. *Sasha* (Александр Коу [*Alexander Coe*]), ставший известным сначала как резидент клуба *Shelley's* в Северной Англии, выпустил альбом, составленный целиком из ремиксов (*Sasha: The Remixes*). Это не были песни, родившиеся в студии. Его не представляли как продюсера и по совместительству диджея. Все эти песни сочинили и записали другие артисты, в том числе популярные и успешные. Саша же только *ремикшировал* треки. Однако эти версии оказались на *его* альбоме с *его* именем на обложке и считались *его* произведениями. Но самое главное, что этот альбом, в отличие от двух или трех своих предшественников, напечатанных скромным тиражом специально для знатоков и других диск-жокеев, представлял собой крупнотиражный релиз. «*Sasha* — живое

доказательство мнения, что диджеи как главные поборники танцевальной музыки имеют наилучшие возможности для вывода этой музыки на более высокие уровни уже в качестве продюсеров», — говорилось в аннотации Ника Гордона Брауна (*Nick Gordon Brown*). — Границы между диск-жокеями и артистами, ремикшерами и продюсерами стираются все больше».

Ремикс идет на рынок

Хотя фирмы грамзаписи далеко не сразу признали в диджее художника, они довольно оперативно извлекли выгоду из его талантов. В диско эпоху они быстро усвоили, что танцевальная версия мелодии (первоначально ориентированной на радио) позволяет им подать ее совершенно иной аудитории через клубы. Когда в 1990-е годы танцевальная музыка разделилась на множество отдельных сцен, эта идея ремикширования в угоду рынку получила дальнейшее развитие.

Действительно радикальный ремикс способен вытолкнуть трек в иной жанр и привлечь к нему благосклонное внимание совершенно новых слушателей. На песню Марайи Кэри (*Mariah Carey*), отлично работающую в эфире поп-радио, можно сделать хаус-ремикс, хип-хоповую версию или даже найти кого-то, кто подтянет ее до уровня техно-клуба. Стремясь охватить все сегменты фрагментированного танцевального мира, лейблы начали превращать ремикс в мощное орудие своей маркетинговой стратегии. Танцевальные синглы издавались на двойных и даже тройных дисках, включавших несметное количество ремиксов. Сингл Майкла Джексона '*Jam*' 1991 года вышел как минимум в 24 вариантах.

В результате некоторые ремикшеры (обладавшие сильным стилем, подходившим к определенному сектору рынка) оказались в большой цене.

Среди них был и Дэвид Моралес — молодой бруклинец, взлетевший к славе словно по мановению волшебной палочки, когда его наняли подменять становившегося все менее адекватным Ларри Левана в клубе *Paradise Garage*. Через некоторое время Моралес выработал свой характерный мелодичный стиль, на который в равной мере повлияли классика диско и более грубый чикагский саунд. Его первой продюсерской работой в рамках совместного с Дэвидом Коулом и Робертом Клайвилсом (позже составившими *C&C Music Factory*) проекта *Two Puerto Ricans, A Black Man And A Dominican* стал танцевальный хит 1985 года *'Do It Properly'*. За ним последовала серия ремиксов, которую открыла переработка вещи *'Instinctual'* команды *Imagination*. Его ремиксы *'Red Zone'*, названные так в честь манхэттенского клуба, где он был резидентом в конце восьмидесятых, звучат свежо даже сегодня.

В начале девяностых имя Моралеса часто всплывало в обильном потоке ремиксов, поскольку компании усмотрели в нем безотказный источник элегантного вокального хауса. Иногда маркетинговый взгляд бизнеса на ремикшинг вступал в резкий конфликт с его художественным мнением. Он не всегда ладил с представителями отрасли, поскольку они ждали от него некоего фирменного моралесовского стиля, а он мог творить в совсем ином ключе. «Бывали моменты, когда кто-то возмущался: «Но я же хотел вот этот стиль, я хотел так-то и так-то!» — признается он. — То, что слышит в своей голове какой-нибудь *A&R-man*^[203], абсолютно отлично от того, что действительно работает».

В 1995 году он сделал невероятный ремикс '*Scream*' — первый сингл нового альбома Майкла Джексона. Задание было жутко ответственным. Вместо того чтобы отправить Моралесу мастер-тейпы (стандартная практика), его самолетом доставили в студию Джексона. «Они не дали мне мастер-пленки. Меня свозили в Лос-Анджелес и потом обратно. Денег не жалели. Я неделю провел в вотчине Майкла Джексона». Если верить слухам, за три микса Моралесу заплатили восемьдесят тысяч долларов. Но сегодня даже такая баснословная сумма — не предел. Магнат суперкоммерческого хип-хопа Паффи Комбс, говорят, требует за ремикс под своим именем сотню тысяч.

Диджей командует парадом

Пожалуй, диджею не обязательно сочинять треки, чтобы являться артистом, ведь настоящий мастер может реализовать талант и в клубном выступлении. Однако именно благодаря превращению в записывающегося артиста диджей перестал считаться просто «тем, кто ставит пластинки», и прочно закрепил за собой танцевальную музыку. Диджеи, не выпускающие собственных композиций — редкость, равно как и продюсеры танцевальной музыки, никогда не стоявшие за вертушками. Эти два ремесла тесно переплелись и стимулируют друг друга. «Сейчас я лучше чувствую пластинки, потому что сам *записываю* их, — подчеркивает Моралес. — Это помогает вам как диджею, так как вы глубже понимаете музыку».

Важно заметить: пока диджей блистал своими продюсерскими способностями, рок так упорно противился новым технологиям, что танцевальные жанры в творческом плане опередили его на много лет. Диск-жокей ухватился за сэмплы, секвенсоры и

синтезаторы, поскольку на собственном опыте знал, какую форму они придают музыке (и потому что не умел играть на «настоящих» инструментах), в то время как рок-музыканты (которые это умели) нещадно поносили эти «ненастоящие» инструменты. Только сравнительно недавно, когда артисты вроде Бека (*Beck*) взяли на вооружение танцевальные методы, рок вновь стал выглядеть инновационным.

В своем «Руководстве» Коти и Драммонд дают четкие указания желающим создать сингл № 1. «Если вы музыкант — перестаньте играть на своем инструменте... если состоите в группе — покиньте ее. Бросайте все это немедленно». На следующей странице авторы приводят список орудий производства, необходимых для восхождения к поп-славе, в котором на музыкальный инструмент больше всего похож проигрыватель со стопкой семидюймовых синглов.

'The Manual' написан в 1988 году. Предсказанная им революция в подходе к изготовлению музыки благополучно состоялась и была победоносна. Благодаря столкновению афроамериканских жанров с британской андеграундной клубной культурой, и особенно благодаря той энергии, которая фонтаном забила с появлением в Британии хауса, мировой поп еще сильнее сориентировался в сторону танца, а диджей укрепил свое верховенство.

В 1992 году восходящей звезде Полу Оукенфолду предложили сделать ремикс на композицию мастодонтов рока *U2*. Оукенфолд сохранил основную часть песни, но вдохнул в нее магический дух танцпола. Ремикс мгновенно стал суперхитом в клубах, прорвался на восьмую строчку британского чарта спустя всего три недели после того, как оригинал скатился с двенадцатой, и намного превзошел пластинку *U2* по объему продаж.

Его название?

'Even Better Than The Real Thing'^[204].

14. Диджей как преступник

Предательские ловушки

Давайте согласимся, что все мы бывали на вечеринках, где на одну короткую ночь возникала республика удовлетворенных желаний. Может быть, стоит признать, что политика той ночи для нас более реальна и действенна, чем, скажем, вся правительственная американская политика?

Хахим Бей, философ-анархист

Следует остерегаться придумывать новые формы музыки, ибо это может угрожать всему государству, ведь изменение музыкальных стилей всегда сказывается на политических учреждениях.

Платон. Государство

Глупый, танцы — это политика.

Вы думаете, что просто веселитесь, однако на танцполе вы отвергаете правила и обязанности будничной жизни, ставите под сомнение ценности, заставляющие вас каждое утро ждать автобуса и улыбаться начальнику. Танцуя в клубе, вы бунтуете. Сбежать вам помогают таблетка, затяжка или пара бутылок пива. А порой достаточно одной только музыки. Возможно, вы захотите скрыться от самого себя. Танцуя с сотнями, а то и тысячами людей, вы перестаете быть изолированной личностью. На танцполе самое главное

— коллективное действие и превращение вас в его активного участника, в его важный компонент. Вы не просто потребляете, а участвуете в создании зрелища, поскольку без вас оно не существует.

Хороший диджей способен отгородить вас от реальности. Танцуя под его сет, вы забываете о неоплаченных счетах и постоянно откладывающемся повышении, выбрасываете из головы мотивы, поддерживающие на плаву наши старые капиталистические демократии, и заменяете их несколькими более человечными (или даже животными) приоритетами. Это облачает диджея властью. Политики всегда боялись больших скоплений людей, так что не сомневайтесь — фигура, контролирующая подобное мероприятие, кажется им подозрительной. Если, танцуя на рэйве, вы нарушаете закон, то диджей при этом подстрекает к мятежу. Добавьте ко всему этому незаконные наркотики — и по вам уже плачет тюрьма.

Во время царства террора мэра Джулиани в барах Нью-Йорка появились таблички с надписью «НЕ ТАНЦЕВАТЬ», и это не было шуткой. Предприняв достойную сумасшедшего монаха миссию по превращению города в подобие провинциального Коннектикута, Джулиани взялся проводить в жизнь давно не соблюдавшиеся законы о лицензиях кабаре. Без таковой даже самый распоследний кабак не мог разрешать своим клиентам танцевать. Если два-три забулдыги начинали ритмично двигаться, полиция имела полное право устроить в заведении облаву, оштрафовать или даже закрыть его. Так и происходило.

Если в Великобритании вы встречаетесь в парке с несколькими друзьями и включаете магнитофон, то, формально подходя, нарушаете серьезный закон. К счастью, у рядового копа всегда есть дела поважнее, так что вряд ли он станет применять к вам нормы столь широко интерпретируемого законодательства, хотя

есть множество примеров его использования для борьбы с «зелеными», противящимися строительству дорог, или для ограничения свободы перемещения нью-эйдж-путешественников. Закон, о котором идет речь, запрещает стихийные сборища в общественных местах с любой целью. Причем это вовсе не какая-нибудь древняя нелепица вроде той, что требует от всех и каждого стрелять из лука по воскресеньям: он был принят в 1994 году. Этот «Акт об уголовном судопроизводстве» (*Criminal Justice Act*) — едва ли ни самая репрессивная мера современного демократического правительства. Один из его разделов касается людей, собирающихся, чтобы послушать музыку, и дает этой самой музыке пространное определение, включающее в нее и танцевальные стили.

Более ранний «Билль Брайта» 1990 года, предусматривавший штраф до 20000 фунтов стерлингов или шесть месяцев тюремного заключения для лица, устроившего нелегальную вечеринку, стал основанием для крупнейшего массового ареста в истории страны. Буквально через неделю после его вступления в силу полиция задержала 836 клубберов, танцевавших на складе неподалеку от Лидса. Арестованных увезли в специально нанятых автобусах, многие получили травмы, но обвинения предъявили лишь семнадцать из них. Диджей Роб Тиссера (*Rob Tissera*) угодил за решетку на три месяца за то, что призывал танцующих забаррикадировать двери и продолжать веселиться.

Экстази, Shoom, Spectrum и Ибица

Америка создала диджея и дала ему пластинки. Британия со своей богатой клубной культурой подарила ему дом. В 1988 году (который многие комментаторы

считают временем рождения танцевальных стилей) диск-жокей и его музыка начали беспрецедентный проект социальных преобразований. Новый саунд встретился с новыми наркотиками. Тысячи, а впоследствии миллионы молодых людей открыли новый путь к удовольствию. Хаус, перевернувший представление о восприятии и создании музыки, начал трансформировать ее потребление, а выросшая вокруг него культура психоделического сообщества оказалась невероятно мощной силой.

Экстази. *E*, *X*, метилендиоксиметиламфетамин (МДМА). Химическое соединение, изменившее все. Трудно представить наркотик, более способствующий клубному опыту. Он дает энергию, обостряет восприятие света и звука и помогает толпе людей сбросить защитные «оболочки», отринуть сомнения и пережить чувство глубокого единения. Не случайно его классифицируют как эмпатоген, побуждающий к сопереживанию, к преодолению эгоцентризма.

В Соединенное Королевство экстази попал примерно в 1985 году после признания его незаконным в США (в Великобритании запрещен с 1977 года). Синтезированный в 1912 году, он возродился как препарат, используемый в психотерапии, и распространился через техасских хиппи, международные квазибуддистские секс-сообщества и, разумеется, трансатлантических тусовщиков музыкального бизнеса.

С танцевальной музыкой экстази впервые встретился на нью-йоркской гей-сцене. Отсюда его привозили в Лондон личности вроде Бой Джорджа (*Boy George*) и Марка Элмонда (*Marc Almond*) из синти-поп-группы *Soft Cell*, отметившейся первой навеянной экстази пластинкой под названием '*Memorabilia*' 1981 года. В ремикшированном варианте (на альбоме *Non Stop Ecstatic Dancing*) к этому настойчивому прототехно-

грузу добавился рэп их дилера Синди Экстази (*Cindy Ecstasy*).

Появление феноменального наркотика, конечно, помогло свежей музыке из Америки преобразить британскую клубную жизнь.

Дэйв Доррелл, входивший тогда в узкий круг лондонцев, попробовавших экстази, вспоминает, насколько этот наркотик не соответствовал общепринятому стилю проведения отдыха. Прежде люди одевались в потертые *Levis*, водолазки и куртки *MA 1*, вели себя очень сдержанно, слушали *rare groove* и «коктейль-группы» типа *Sadé* и *Blue Rondo A La Turk*. Закинувшись *E*, они почувствовали диссонанс.

«Та музыка к нему не подходила, — говорит Доррелл. — Все просто качались на стульях, словно желе».

А вот результат соединения экстази с непреодолимым и очень возбуждающим танцевальным звучанием хауса можно без преувеличения сравнить с извержением вулкана. Это было самое сильнодействующее на тот момент сочетание отдельно взятого наркотика и отдельно взятого музыкального стиля. Холодности клубной сцены пришел конец.

Диджей манчестерского *Haçienda* Дэйв Рофи (*Dave Rofe*) рассказывает, какую резкую это вызвало перемену. В марте 1988 года он посетил первую полномасштабную эсид-хаусную вечеринку — *Trip* в лондонской «Астории». Увиденное поразило его. «Танцевал весь клуб от бара до танцпола, даже сцена. Полная, стопроцентная клубная эйфория. Там нельзя было стоять в стороне, потому что тогда ты чувствовал себя идиотом. Если раньше могли сказать: «Эй, взгляните-ка на него — он танцует!», то теперь это стало нормой. В общем, мы возвращались в Манчестер с мыслью: «Да, в Лондоне мазовая движуха»».

Клубом *Trip* владел Ники Холлоуэй (*Nicky Holloway*). Именно в *Trip* взрывной экстази-опыт вышел из подполья. Клубберы здесь так распалились, что после закрытия имели обыкновение танцевать вокруг чье-нибудь автомобиля со стереосистемой или в фонтанах на противоположной стороне улицы. Однажды приехал полицейский фургон с включенной сиреной, а толпа на Черинг-Кросс-роуд начала петь «*Can you feel it?*», потому что вой сирены напоминал сэмпл из «*Can You Party?*» *Royal House*.

Предшественники *Trip* — демонстративно андеграундные *Clink Street*, *Spectrum* Пола Оукенфолда и их дедушка *Shoom*. Когда вечеринки *Spectrum* стали проводиться в огромном главном помещении *Heaven*, да еще по понедельникам, все ожидали катастрофы. Первые недели помещение оставалось пустым. «Но я знал о кое-чем таком, о чем не знали остальные, — говорит Оукенфолд, — а именно об экстази. Я был уверен, что *Spectrum* ждет успех, и поэтому не сдался». И действительно, на четвертую неделю его прямо-таки брали штурмом.

Но закурилось все в клубе *Shoom*. «*Happy Happy Happy...*», — кричали с флайеров ухмыляющиеся таблетки, с которых началась мода на «смайлики». Управлял заведением Дэнни Рэмплинг (*Danny Rampling*) и его будущая жена Дженни. *Shoom* открылся в октябре 1987 года в фитнес-центре на Саутворк-стрит — маленьком, всего на двести человек местечке с зеркальными стенами и пеленой дыма с клубничным ароматом. «Все приходили в субботнюю полночь, — вспоминает диджей Джонни Уокер. — Двери закрывались — и вперед. Дымовые машины, стробоскопы, балеарская классика. Веселье продолжалось до шести или семи утра».

«Название мне подсказал Тревор Фанг (*Trevor Fung*), — рассказывает Рэмплинг. — Это все произошло

после... э-э-э... после одного моего опыта. Он спросил: «Ну что, чувствуешь себя *shoomy*?» Мне это словечко понравилось. Оно выражало настроение клуба, его позитивную энергетику».

Все эти святилища эсид-хауса пытались воссоздать уникальную атмосферу Ибицы. Летом 1987 года Джонни Уокер, Пол Оукенфолд (известный тогда как хип-хоп-диджей), Дэнни Рэмплинг и лондонский промоутер вечеринок Ники Холлоуэй съездили на остров, чтобы навестить Тревора Фанга, который стоял за пультом в заведении *Project Bar* в Сан-Антонио. Здесь они обнаружили публику, состоявшую из эксцентричных знаменитостей, хитрых британцев и интернациональных гей-тусовщиков. А еще — наркотик под названием экстази.

«Если не ошибаюсь, *E* нам впервые предложили в *Nightlife* в Сан-Антонио, — вспоминает Уокер. — Сначала я очень сильно сомневался. Но потом увидел, как Пол, Дэнни и Ники, съевшие по таблетке, принялись скакать по клубу, держась за руки и крича: «Я люблю вас!» Я подумал, что выглядит это не так уж плохо, и тоже попробовал. И вдруг вечеринка превратилась в сказочную, искрящуюся, разноцветную ночь. Я чувствовал себя великолепно».

Другим открытием той ночи стали прекрасный клуб под открытым небом *Amnesia* и диджей Альфредо, ставивший радостную эклектичную музыку, большую часть которой на лондонской сцене наверняка подвергли бы анафеме. '*Sign Of The Times*' Принса или '*I Want Your Sex*' Джорджа Майкла чередовались с чикагским хаусом, например '*You Used To Hold Me*' Ральфи Розарио, малоизвестными инди-пластинками вроде '*Jesus On The Payroll*' *Thrashing Doves* или концертной версией '*Well Well Well*' *The Woodentops*. (Этот стиль впоследствии получил название

«балеарский», поскольку Ибица входит в группу Балеарских островов).

К концу ночи четверка решила познакомить Лондон с этим восхитительным жизнеутверждающим опытом. Уокер вспоминает, что при этом они чувствовали себя своего рода миссионерами. Слишком широкой рекламы для воссоздания ауры Ибицы не потребовалось. «Наверное, видя, как мы носимся везде с этими большими смайлами и здорово проводим время, люди думали: «М-м-м... интересно, что они задумали?» Так постепенно и покатило».

Эсид-хаусная революция

«Эсид-хаус» — общий термин, которым нарекли музыку, в срочном порядке доставлявшуюся тогда из Чикаго. Конкретно же он относился к нескольким записям с узнаваемыми мяуканьями измученного бас-синтезатора *Roland 303*. После того как *'Acid Tracks'* *Phuture* задала стандарт, сошла лавина подобных пластинок, как импортных, так и британских, а «эсид-хаус» стал обозначать хаус и техно в целом. Эсид-хаусные треки дали имя всему направлению, поскольку были самыми ненормальными и сильно расстраивающими родителей композициями, которые отлично подходили для танцев под действием этой новой штукой, называвшейся «экстази».

Экстази изменил подход к восприятию музыки. Этот наркотик концентрируется на физическом, подчеркивает тот факт, что у вас есть тело, и гонит на танцпол даже самых закомплексованных «сухарей». Отныне музыку не слушали, а *чувствовали*, сливаясь с ее телесностью. «*Can You Feel It?*» — вопрошал сэмпл, и тысячи познакомившихся с *E* клубберов отвечали: «*Yes!*»

Кроме того, экстази легко позволяет человеку испытать связь с большой группой. Многим людям конца двадцатого века, жившим в изоляции и отовсюду ждавшим подвоха, это чувство показалось очень свежим. Но кроме переживания чувства общности оставался еще простор для личной интерпретации. Как написал в вызывающей социально-исторической книге *'Altered State'* Мэтью Коллин (*Matthew Collin*), экстази «замещает культуру правил культурой выбора». Это не догматический наркотик, к нему не прилагаются новые ограничения. По мере того как все больше людей пробовали *E* и от этого становились дружелюбными, мощный коллективный дух и волна взаимопонимания спровоцировали резкие перемены во взглядах и поведении.

Культура эсид-хауса помогла смести то сектантство, которое всегда было характерно для поп-культуры Великобритании. Она сделала людей более терпимыми и в значительной мере подточила пресловутую британскую сдержанность. Молодые люди отбосили предубеждения и заполнили танцполы. Девушки и юноши научились общаться как друзья, а не как чуждые друг другу противоположности. Эта культура ослабила расизм и гомофобию. Говорили даже (хотя, скорее всего, ошибочно), будто бы она смягчила поведение футбольных хулиганов. Люди перестали стесняться демонстрировать свои чувства. Рядом танцевали черные и белые, геи и натуралы. А поскольку культура эсид-хауса укрепляла веру в себя и, как казалось, открывала дополнительные возможности, многие решили заняться творчеством. Поразительно, но танцевальная сцена, сформировавшаяся в 1988 году, до сих пор процветает, а это значит, что она является уникально живой молодежной культурой. По сравнению с вечеринкой, начатой эсид-хаусом, шестидесятые напоминают барбекю под дождем.

Если наши родители полагали, что *E* — это шаг вниз к героину, то мы считали, что это шаг вверх от пива. Постепенно экстази стал для молодежи чуть ли не универсальным высшим опытом и таким же атрибутом взросления, как первая сигарета. В результате ощущения личностного пробуждения и общей радости, которые столь мощно поддерживались сочетанием экстази и хауса, захлестнули Великобританию. В стране, национальный дух которой основывался на сегрегации (в зависимости от классовой принадлежности, географии, расы, акцента или любимой футбольной команды), эсид-хаусный опыт — танцы с тысячами улыбающихся незнакомых друзей — оказался поистине революционным.

«В начале распространения хауса мы преодолели немало барьеров, — говорит один из главных родоначальников сцены диджей Дэнни Рэмплинг. — Он все сломал. Разрушил стены».

Но большая часть этой культуры существовала нелегально. Она строилась вокруг незаконного препарата. Желание принимать наркотики и танцевать под хаус в максимально широкой компании помещало диск-жокея в авангард ниспровергающего право движения. Он вскрывал замки, чтобы играть на складе, портил посева, чтобы выступить перед целым полем рэйверов, взбирался на крышу высотки, чтобы установить пиратский радиопередатчик, — и в результате становился преступником.

Стоя за пультом своего клуба *Shoom*, Рэмплинг понимал, что он и его друзья создали альтернативное сообщество, независимое от внешнего мира. «Пока двери были закрыты, мы делали все, что хотели. Это была наша собственная страна свободы. Это было свободное государство, которое, вообще-то, должно существовать повсеместно. Поначалу в клубе не существовало *никаких* ограничений. Вы имели право

делать все, что не противоречило атмосфере. Так происходило во всех хороших клубах, выдержавших испытание временем. Так что, в некотором смысле это действительно был период беззаконья».

Рэйвы

Благодаря непреодолимой тяге к единению, вызванной хаусом, диджей вскоре оказался в эпицентре незаконных событий неожиданного масштаба — танцевальных месс с участием тысяч людей. Рэйвы — многолюдные танцы на открытом воздухе с применением тонн звуко- и светотехники, которая устанавливалась нелегально, — рекламировались и организовывались втайне от властей. Они начались в 1988 году (в так называемое «лето любви») с нескольких довольно спонтанных мероприятий, устроенных активистами лондонской эсид-хаус-сцены. Идея быстро привлекла внимание заинтересованных в получении прибыли промоутеров, и в течение ближайших лет рэйвы увеличивались в масштабах и проектах, пока не превратились в целые городки с автостоянками и торговыми площадками.

Первые из них состоялись в окрестностях Лондона, хотя позже крупные события происходили также и на севере страны. В конце концов это движение загнулось из-за полицейского противодействия, правительственного вмешательства и чрезмерной жадности некоторых организаторов. Но в течение трех или четырех летних сезонов участники таких рэйвов, как *Sunrise*, *Biology* и *Back to the Future* в ангарах и грязных коровниках наслаждались лучшими моментами своей жизни вместе с тысячами родственных душ.

Джонни Уокер вспоминает, как крутил диски на рэйве *Biology* в июне 1989 года в самый разгар

движения. Здесь, на открытом поле Хартфордшира, ночное небо над которым пронзали лазерные лучи, собралось аж двенадцать тысяч рэйверов. Уокер стоял на сцене и играл для колыхающегося моря человеческих тел, околдованных грувом его пластинок. «У меня дух захватывало, когда я смотрел со сцены на такую людскую массу, танцевавшую под то, что я ставил. Это было просто невероятно».

Рэйв был идеализированным вариантом клуббинга. На него съезжались не для того, чтобы посетить специально построенное заведение, а с целью сотворить нечто новое, воздвигнуть город на одну ночь. Клуб ограничен местом и временем, а рэйв соткан из возможностей. Он существует в сознании танцующих людей. Без них он — ничто, всего лишь поле рядом с автострадой. Утверждение Маргарет Тэтчер о том, что «нет такой вещи, как общество», опровергали тысячи энтузиастов, создававших альтернативные однодневные сообщества. Рэйвы подчеркнули экстатический идеал эсид-хауса: люди превыше всего.

Первые рейвы отпочковались от эсид-хаус-клубов *Shoom* и *Spectrum*. Их организовала группа культурных хулиганов *Boys Own* из окрестностей города Слау, вступившая на этот путь в *Shoom*. «Шумеры» экспериментировали с вечеринками на открытом воздухе: на автобусах привозили клубберов на ферму и с помощью пожарного насоса заполняли амбар пеной. Затем, после успеха больших заведений, вроде *Spectrum* и *Trip*, заманчивой стала возможность обустройства еще более просторных площадок. Капиталист со странностями Тони Колстон-Хейтер (*Tony Colston-Hayter*), поймав кайф в *Shoom* и *Spectrum* летом 1988 года, взялся за организацию *warehouse*-пати. Одна из них состоялась на пустоши в районе Гринвича (где сейчас находится *Millennium Dome* и где снимались сцены битв фильма «Цельнометаллическая оболочка»),

еще несколько (под названием *Apocalypse Now*) — на территории стадиона Уэмбли. Однако как только таблоиды пронюхали, что к чему (в газете *Sun* появилась бестолковая история о продавцах «кислоты» в клубе *Spectrum*), Колстон-Хейтер решил убраться из Лондона подальше.

Двадцать второго октября 1988 года десять автобусов доставили клубберов от студии *BBC* в западной части Лондона к конному центру в Букингемшире на рэйв *Sunrise, The Mystery Trip*. В числе пассажиров были почти все клубные промоутеры кислотной сцены, а также звезды — Мартин Фрай (*Martin Fry*) из группы *ABC*, Эндрю Риджли (*Andrew Ridgeley*) из *Wham!* и Бой Джордж. Они увидели небо, освещенное стробоскопами и пылающими факелами, которое затем погрузилось в темноту, рассекаемую единственным лазером, и услышали апокалиптическую тему из фильма «2001: Космическая одиссея», открывшую сет Стива Проктора (*Steve Proctor*). Это стало началом вечеринок, которые называли *orbital*^[205] или *M25* в честь только что построенной лондонской кольцевой дороги *M25*.

«Утром все танцевали снаружи, — рассказывает Колстон-Хейтер. — Ребята из *Shoom* собирали цветы, втыкали их в волосы и разговаривали с лошадьми, как будто никогда в жизни не видели этих существ. Некоторые пошли в сторону дома пешком. Решили, что рано или поздно дойдут».

Эсид-хаусные рэйвы — это прямые потомки *warehouse*-вечеринок начала восьмидесятых, являвшихся неотъемлемой частью лондонской клубной сцены, оживленность и крепость которой, как мы видели, долго препятствовала окончательному принятию хауса, считавшегося не более чем любопытным новшеством. Музыкальная отрасль

ожидала мощного взлета гоу-гоу, в то время как хаус (наряду с хип-хопом и электро) зачислялся в разряд «причуд». Но поборники этой музыки — братья Уотсоны (*Watson*), Грэм Парк, Майк Пикеринг, Марк Мур и Колин Фейвер (*Colin Faver*), — не говоря уже об экстази, очень скоро изменили ситуацию. А когда эсид-хаус наконец дождался бума, *warehouse*-сцена обеспечила его сведущими промоутерами, множеством мест для незаконной деятельности и мощной информационной сетью в виде пиратского радио. Склады, некогда набитые молодежью, одетой как статисты из фильма «Шафт»^[206], внезапно заполнились молодежью, разряженной во флюоресцентные цвета.

Сами заведения часто располагались в самых пустынных районах Лондона: в неиспользуемых складах ковров, старых театрах, заколоченных кинозалах, словом, везде, где имелось достаточно пространства для танцев. Если помещение не удавалось арендовать на законных основаниях, его часто оккупировали на ночь при помощи знакомого агента по продаже недвижимости или (за неимением такового) лома.

Рейвы имели тесные связи с расцветавшими в ту пору в Лондоне пиратскими радиостанциями, особенно с предприимчивой *Kiss FM*, вещавшей из юго-восточной части города (название беззастенчиво своровали у нью-йоркской станции *Kiss FM*, чьи «мастермиксы» от Шепа Петтибоуна можно было достать на пиратских кассетах). С помощью кодированных сообщений, легко понятных даже тем, кто никогда не сталкивался с военными шифрами, ведущие рекламировали надвигающиеся секретные рандеву.

Возможно, рейвы так и довольствовались бы скромным положением в андеграунде, если бы таблоиды не раздули новость о них сверх всякой меры. Где-то между торговлей собственными «улыбчивыми»

футболками и суровым осуждающим морализированием газета *Sun* поведала стране о том, что несколько тысяч парней и девушек плясали всю ночь под наркотой и занимались сексом. Само собой, на следующий день *полмиллиона* их сверстников интересовались, «где проходит вечеринка».

«ОТРЫВ! 11000 ПОДРОСТКОВ БЕСНУЮТСЯ В НАРКОТИЧЕСКОМ ДУРМАНЕ НА КРУПНЕЙШЕЙ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ ЭСИД-ХАУС-ВЕЧЕРИНКЕ»

С такой эффективной бесплатной рекламой феномен рейвов неожиданно заинтересовал всю страну. Газетчики чаще всего заостряли внимание на теме наркотиков. Первое время они ошибочно считали, будто своим названием *эсид-хаус* эта сцена обязана *LSD*. Отношение полиции к рейвам, остававшееся дотоле весьма терпимым, круто переменялось. *BBC* запретила транслировать *эсид-хаус* на своих частотах, а парламент взялся за подготовку законопроектов для сопротивления порочной угрозе.

А рэйвы тем временем становились все грандиознее, обрастали мощнейшими звуковыми системами, фантастическими лазерами, световыми представлениями и даже аттракционами, включая знаменитые надувные замки. Промоутеры быстро осознали ценность новых технологий, в частности мобильных телефонов и цифровых телефонных линий, позволявших держать адрес в тайне да последней минуты. Устроители шли на удивительные хитрости, чтобы обезопасить площадки и сбить с толку правоохранительные органы.

В мае 1989 года рэйв *Energy*, состоявшийся в киностудии *Shepherd's Bush*, показал пример всем

остальным. Танцорам предложили пять залов с лазерами и дорогими декорациями: зал «Бегущий по лезвию», египетский, «Стоунхендж», греческий храм и даже суши-бар. Пластинки крутили Пол Оукенфолд, Тревор Фанг, *Grooverider*, *Jazzy M* и Ники Холлоуэй. Джаззи рассказывает о выступлении на семиметровой платформе как о лучшем в своей жизни.

«Мы стояли на шатающихся подмостках высотой двадцать футов, играли '*Strings Of Life*' посреди ночи, а толпа безумствовала. Я остановился и включил пластинку с начала. Кругом сверкают лазеры, все размахивают руками. Тогда собралось, наверное, около пяти тысяч человек. Это было изумительно».

Танцующие преступники

Не делайте того, что приятно. В этом заключалась суть позиции правительства. Рефлекторно отреагировав на «ужастики» в прессе, тори в 1990 году приняли билль члена парламента Грэма Брайта, предусматривавший резкое увеличение размеров штрафов, которые могли налагаться на организаторов рэйвов. Билль Брайта, вылившийся в череду налетов и массовых арестов, существенно ослабил новый культурный феномен, однако он же, рассматривая события в долгосрочной перспективе, вынудил растущую сцену вернуться в правовые рамки, стимулировал выдачу муниципалитетами лицензий клубам и ввел экстази в мейнстрим.

Теперь, когда противозаконность рэйвов стала очевидной, все находившиеся в оппозиции к истэблшменту («путешественники», язычники, скваттеры, зеленые) начали устраивать бесплатные вечеринки по принципу «чем больше, тем лучше»,

воскресив традиции хиппи-фестивалей. Летом копы и «путешественники», прямо как в детективах, играли в лихо закрученные «пятнашки», а в 1992 году, когда 25000 человек приехали в Вустершир на рэйв *Castlemorton Common*, чтобы сто часов предаваться техно-шаманству под звуки лучших саундсистем страны, правительство дало понять, что с него хватит. Был произведен показательный арест группы, обслуживавшей саундсистему *Spiral Tribe*, которым предъявили обвинение в «заговоре с целью нарушения общественного порядка». В конечном итоге их все же освободили, а судебный процесс обошелся налогоплательщикам в четыре миллиона фунтов.

Разочаровавшись, правительство Джона Мейджора приложило усилия для принятия новой юридической меры — «Акта об уголовном судопроизводстве». Этот широкий свод законов, кроме всего прочего, упразднил многовековую свободу собраний и значительно расширил полномочия полиции.

Это действие, явившееся попыткой придавить социальные изменения железной пятой закона, сплотила изгоев как никогда ранее. «Путешественники», скваттеры и демонстранты всех мастей стали мишенями одного и того же правового акта. Несмотря на противодействие *Advance Party* — коалиции саундсистем и групп правозащитников, — в 1994 году билль вступил в силу.

Его уникальность заключалась в том, что впервые объектом запрета оказалась популярная музыка молодежной культуры. Содержавшееся в нем знаменитое определение хауса и техно как «звуков, целиком или преимущественно характеризующихся производством последовательности повторяющихся ударов», свидетельствовало о том, насколько серьезно правительство опасалось танцевальной культуры с ее сочетанием музыки, наркотиков и массы здоровых

молодых людей, находящихся в поисках чувственных приключений.

В девяностые годы из-за коварства Кена Тэппендена (*Ken Tappenden*) и возглавляемого им *Pay Party Unit*^[207] промоутерам стало трудно опережать органы правопорядка. Вдобавок мероприятия все реже соответствовали обещаниям на билетах или вовсе сводились к пополнению банковского счета промоутера. Кроме того, к этому времени клубная сцена сильно расширилась, поскольку после взрыва эсид-хауса на нее пришло множество новых тусовщиков. Не было большого смысла всю ночь колесить по темным шоссе в поисках вечеринки сомнительного качества, особенно принимая во внимание вероятность обмана.

Когда в 1990 году билль Брайта вступил в силу, буря уже почти стихла. А годом позже, к моменту утверждения «Акта об уголовном судопроизводстве», энергия хауса плавно потекла в клубы. Легальный мейнстримный клуббинг стал правдой жизни.

Джангл

Некоторые рэйв-промоутеры не сложили оружия и адаптировали «орбитальные» идеи к законному предпринимательству, создав в ходе этого процесса тепличную среду, в которой в конечном итоге развился быстрый брейкбитовый стиль, известный как джангл (драм-н-бейс). Отходя от первоначального хаусного саундтрека, рейвы двигались в сторону более жесткой и динамичной музыки. Это происходило в основном из-за роста содержания амфетамина в низкокачественных таблетках экстази, которые принимали танцующие. В то время вокруг производного хауса/техно/хип-хопа под названием «хардкор» сформировалась оживленная субкультура.

«Люди болтали о том, кто сколько проглотил экстази, примерно как иные парни хвастаются пятнадцатью кружками пива, якобы выпитых за ночь. Живя на самом краю реальности, рэйверы выбирали все или ничего — стопроцентный хардкор. Этот экстремизм отражался в музыке, в которой удары и шумы становились все более маниакальными», — писал Мартин Джеймс (*Martin James*) в подробной истории джангла '*State of Bass*'.

Как любая сцена, предоставленная самой себе, эта музыка заметно эволюционировала, бурля рэйвами на юго-востоке и вечеринками в клубах центральных графств, таких как *Eclipse* в Ковентри и *Kinetix* в Сток-он-Тренте (где, как говорят, закинулся первым колесиком экстази *Goldie* — будущая звезда джангла). Диджеи крутили пластинки на повышенной скорости (некоторые даже переделывали проигрыватели, чтобы превысить предел восьмипроцентного увеличения питча^[208]) и обожали барабанные сбивки. Палитра диджея охватывала музыкальный спектр от хип-хоповых вещей типа '*The Phantom*' *Renegade Soundwave* до грубого «пылесосного» звучания бельгийского техно-лейбла *R&S*, образчик которого — '*Mentasm*' Джои Белтрама.

Джеральд Симпсон (*Gerald Simpson*), спродюсировавший под псевдонимом *A Guy Called Gerald* классику раннего британского хауса '*Voodoo Ray*', обратился к этому саунду, услышав сет лондонца *DJ Grooverider*.

«Он играл очень быстрый брейкбит, а народ безумствовал. Ничего столь маниакального я никогда прежде не видел. Я был зачарован и вдруг подумал: «Черт! Здесь же, как минимум, 160 ударов в минуту, а весь мой музон гораздо медленнее». Опасаясь провала своего

выступления в обычном хаус-стиле, Джеральд порылся в сумке, отобрал наиболее подходящие темы и отыграл импровизацию, не уступив в быстроте и агрессии *Grooverider*. «У меня в сэмплере уже хранились зацикленные брейки, так что я просто разогнал их до нужной скорости и увеличил темп самих треков. Все произошло совершенно спонтанно, но очень даже неплохо».

Grooverider играл на этой сцене ключевую роль. С 1990 по 1993 год он и его товарищ *DJ Fabio* вдохновили своими радишоу на пиратской станции *Phase 1*, базировавшейся в Южном Лондоне, и еженедельными вечеринками *Rage* в столичном клубе *Heaven* многих джангловых диджеев и продюсеров. *Rage* стал первым классным клубом этого направления, лакмусовой бумажкой для зарождавшегося джангл-звучания. Его регулярно посещали будущие артисты и диджеи *Kemistry and Storm*, *DJ Rap*, *Photek*, *Dillinja*, Эд Раш (*Ed Rush*), а также юный граффитист из Средней Англии *Goldie* — первая знаменитость джангла.

«Голди записал трек, но я был о нем не слишком высокого мнения, — вспоминает *Grooverider*. — Его мне дал один чувак, показалось, что он звучит недурно, и я врубил его в *Rage*. И тут ко мне подходит парень с золотыми зубами и говорит: «Эй, а это моя тема»».

В 1991 году наметился раскол рэйв-движения. Более медлительные и элегантные любители хауса предпочли комфорт уютной клубной среды, оставив фанатов хардкора вариться в собственном соку. Рэйв-компании (*Raindance*, *Rezerection*, *Amnesia*) начали устраивать хардкор-вечеринки. Появились рэйверские «фенечки» — белые перчатки, ингаляторы *Vicks* (для усиления прихода от экстази и амфетамина), респираторы и светящиеся палочки.

К 1992 году специально для этой сцены уже записывались пластинки: от британского техно 'Activ 8' команды *Altern 8* до мультяшных вещиц вроде 'Charly Prodigy' и 'Sesame's Treat' Smart E, подвергавшие знакомые мелодии из детских сериалов нещадной атаке маниакальных ритмов. Также нужно отметить 'On A Ragga Trip' SL2 и серию релизов лейбла *Shut Up And Dance*, добавивших в готовившийся звуковой коктейль изрядную дозу ямайского колорита.

Пик коммерческого успеха рэява наступил в 1993 году, когда на (легальных) площадках *Fantazia* и *Vision* собиралось до 25000 человек. Теперь такие диск-жокеи как Мики Финн (*Micky Finn*), *Randall*, Кенни Кен (*Kenny Ken*) и *Jumping Jack Frost* «колдовали» свои сеты из мрачноватых звуков, получивших название «дарк»^[209]. *Grooverider* продвигал дарк в клубе *Rage* и на вечеринках *AWOL* в Северном Лондоне, а также на пиратских радиостанциях. В Лондоне со всех сторон колотили сверхбыстрые барабаны, рокотали басы и пищали «гелиевые» голоса^[210]. Даже в тот момент, несмотря на очевидное появление беспрецедентного стиля, музыкальная пресса продолжала высмеивать сцену и ее саунд. Но в 1994 году о себе заявил лейбл Роба Плейфорда (*RobPlayford*) *MovingShadow*, прозвучали очень своеобразные треки (например, 'RenegadeSnares' *OmniTrio* и 'TheHelicopterTune' *DeepBlue*), и медиа неожиданно проявили к ней неподдельный интерес. Когда *Goldie* подписал выгодный контракт с лондонскими издателями и выпустил альбом 'Timeless', джангл уже был самым модным саундом.

Некоторые считают, что «джангл» — расистское словечко, но основательнее другое объяснение его происхождения, связанное с обращением ямайских MC к жителям района Тиволи в Кингстоне: *alla da junglist*. В 1991 году слово вошло в хардкор благодаря сэмплу на

треке *Rebel MC*. Тем не менее, большинство джангл-артистов охотно приняли распространившееся словосочетание «драм-н-бейс», также поступили журналисты и критики, внезапно осознавшие важность этой музыки и почувствовавшие необходимость подыскать для нее новый термин, чтобы дистанцироваться от тех помоев, которыми они так долго поливали джангл. Этого наряду с усложнением текстуры музыки и использованием джазовых сэмплов вместо ранних писксов Минни-Маус хватило, чтобы разграничить два стиля. *LTJ Bukem*, а затем Рони Сайз (*Roni Size*) многое сделали для популяризации смягченных эмбиентных звуков. Так что драм-н-бейс — это, в сущности, повзрослевший джангл. Те, кто говорит о нем претенциозно, добавляет эпитет *intelligent*.

Джангл и его многочисленные ответвления имеют очень большое значение в качестве первой действительно местной британской формой негритянской музыки, хотя сама сцена включала представителей разных рас, а белых диджеев и продюсеров джангла — не меньше темнокожих. Во многих отношениях он явился ответом англичан на хип-хоп, слишком чужеродный в культурном отношении, чтобы звучать убедительно с британским акцентом. Джангл же, напротив, подчеркнута английский по своей природе жанр. Его влияние трудно переоценить. Он породил целый ряд субжанров и дал стилистический импульс таким формам, как спид-гараж (он же британский гараж).

Женщина за пультом

Возможность женщин заниматься диджеингом — одно из побочных культурных следствий эсид-хауса. В бурные годы на закате восьмидесятых все казалось

возможным, даже идея о том, что женщина может обратиться к этой чрезвычайно мужской профессии, не став при этом посмешищем. За десять лет диджеи-женщины выросли из капли в море в явление если и не значительное, то, по крайней мере, достойное внимания. Хотя некоторые из них довольствуются эксплуатацией присущего клубной культуре сексизма, о многих других, к счастью, судят по музыке, а не по форме груди.

На всем протяжении этой книги мы называем диджея «он», и дело тут не только в грамматическом удобстве. В течение 94 лет диджеинга женщины, за исключением редких ценных случаев, практически никак себя не проявляли. До последнего времени музыкальный мир оставался преимущественно мужским клубом, где женщины лишь пели для парней. Подобно исполнительскому мастерству, диджеинг обычно передается от мастера ученику в едва ли не масонской манере, которая не приветствует присутствия дам. Свою роль сыграло и то, что на раннем этапе танцевальная культура часто вращалась вокруг мужчин-гомосексуалистов, поэтому в большинстве важных клубов Нью-Йорка и Чикаго женщины были в явном меньшинстве и им вряд ли предлагали встать за вертушки. Так или иначе, клубная культура никогда особенно не способствовала равенству полов. Достаточно взглянуть на несколько флайеров или пролистать свежий номер журнала о танцевальной музыке, чтобы увидеть, какие достоинства превыше всего ценятся в клуббершах. Диджеинг занимает в этом списке далеко не первое место. Конечно, виновата также и культура в целом. К сожалению, девушки лишь сравнительно недавно стали осваивать другие устройства, кроме печатной машинки, плиты и кассового аппарата.

В эпоху диско женщина чаще всего рассматривались как украшение танцпола, хотя нью-йоркский Файр-Айленд внимал талантам Шэрон Уайт и (уже позднее) Сьюзен Морибито (*Susan Moribito*). В начале 1970 годов британская эмигрантка Джейн Бринтон (*Jane Brinton*) — ныне менеджер Джуниора Васкеса — управляла мобильной дискотекой в Лос-Анджелесе. А в Нью-Йорке в пост-панковский период Анита Сарко стала уважаемым в *Danceteria* диск-жокеем.

Но все же именно приход в Соединенное Королевство развязавшего всем руки эсид-хауса позволил женщинам всерьез заняться диджейством. Среди пионеров были Лиза Лауд (*Lisa Loud*) и Нэнси Нойз (*Nancy Noise*), а за ними последовали многие другие.

С появлением новых сцен открылись и новые возможности. Не случайно одна из наиболее современных музыкальных форм — драм-н-бейс — принесла с собой несколько видных диджеев прекрасного пола. Чем меньше укоренившихся предрассудков, тем ниже гендерные барьеры. *DJ Rap* бросила дневную работу топлесс-модели и стала первой женщиной среди драм-н-бейс-продюсеров, подписавшей контракт с крупным лейблом. Если не считать фото на обложке ее альбома, восхищает то, что она пресекла попытки использовать прошлую карьеру в рекламных целях. Дуэт *Kemistry and Storm* до трагической смерти *Kemistry* в автомобильной аварии также снискал заслуженные почет и любовь именно за свою музыку. В США свои звезды зажгло техно: в конце восьмидесятых в Нью-Йорке регулярно выступала *DJ Moneypenny*, а в Чикаго действует бешеная пара Тери Бристоль (*Teri Bristol*) и *Psychobitch*.

«Я думаю, молодые техно- и драм-н-бейс-диджеи сильно отличаются, — считает одна из немногих

достойных нью-йоркских диск-жокеев женского пола *DJ Cosmo*. — Эти сцены более открыты для диджеев-женщин. Эти девушки выросли в окружении компьютеров и прочей электроники, так что для них это не сложно».

Мы спросили, не кажется ли ей, что мужчины *одержимее* женщин и что им более свойственно стремление к коллекционированию. Космо полагает, что это миф: «Девушки тоже увлекаются музыкой. Еще как! Ничуть не меньше парней». (Если трейнспоттинг все же имеет гендерные различия, то женщины должны этому только радоваться — настолько жалким бывает поведение мужчин-виниломанов.)

«Ситуация меняется, — говорит Космо. — Сегодня диджеи-женщины уже никого не удивляют, что, по-моему, здорово. Чем реже меня будут об этом спрашивать, тем лучше».

Пиратское радио

Говоря о преступной натуре диджея, можно рассмотреть ее в интересном ракурсе пиратского радио. С одной стороны, оно — воплощение его тяги к распространению музыки любой ценой, живой андеграундный сервис, рупор для слишком горячих и подрывных, с точки зрения легальных станций, мелодий. С другой стороны, пиратское радио часто удивительным образом стимулируется мотивами коммерческой природы, даже если его программы призваны свидетельствовать об обратном. Пиратское радио заполняет свободную рыночную нишу.

«Позвоните и введите код для перезагрузки».

Если вы включите приемник в Лондоне (и в большинстве других крупных городов страны), то где-нибудь рядом со свежей песней Элтона Джона услышите прогрессивный бит и пламенный уличный сленг *Kool, Fresh, Freek, Magic, London Underground* или другой из пары десятков станций, рождающихся и умирающих каждый день. Чуть-чуть переместите движок по шкале, и высокие тона британского гаража перейдут в «забойный» драм-н-бейс. Еще миллиметр, и зазвучит рагга или воинственный *R&B*. Ночью, скорее всего, будет раздаваться настойчивое ворчание *MC*, а днем велика вероятность наткнуться на анонсы музыкальных событий, сонным голосом произносимые с многонациональным акцентом кокни. Если же музыка становится слишком расслабляющей — ждите появления девушки, которая, сидя в гулкой муниципальной квартире, начнет тараторить в микрофон о том, что вы непременно должны отправиться в Эссекс на вечеринку с пятьюдесятью разными диджеями.

Пиратское радио — своего рода оперативный испытательный стенд для новой музыки, неразрывно связанный с наиболее динамично развивающейся в данный момент андеграундной танцевальной сценой. Здесь можно наткнуться на записи в таких стилях, для которых еще даже не придуманы названия. Диск-жокей, заводящий их для вас, рискует очень многим. В случае ареста ему грозит до шести месяцев тюрьмы. Но самое страшное, конечно, — его пластинки могут конфисковать.

Пиратское радио получило свое название от незаконных станций шестидесятых годов, вещавших с судов, стоявших на якоре в Северном море и Ла-Манше. Их организовывали не бунтари, а предприниматели, нарушавшие закон, чтобы создать коммерческое радио и заработать деньги на рекламе, ведь официальный

эфир тогда был монополизирован степенной государственной компанией *BBC*. Первым вызов *BBC* бросило радио Леонарда Плюже *Radio Normandie*, начавшее вещать на южное побережье Англии в 1931 году из французского городка Фекам. В 1934 году появилось *Radio Luxembourg*, использовавшее передатчик на Эйфелевой башне в Париже. Станция «Люксембург» с его диск-жокеями Гасом Гудвином (*Gus Goodwin*) в пятидесятые годы и Тони Принсом (по прозвищу *The Royal Ruler*) в шестидесятые, славилась любовью к афроамериканской музыке и работала вплоть до 1990-х годов.

Но самой знаменитой была корабельная радиостанция *Radio Caroline*, которую создал в 1964 году импозантный ирландец Ронан О'Рэхилли, до этого управлявший клубом *Scene Club* в Сохо.

Неудовлетворенный спрос на поп-музыкальный эфир был столь велик, что за десять дней с начала вещания было получено двадцать тысяч писем от фанатов, а через три недели количество слушателей этой волны достигло семи миллионов. По стопам *Radio Caroline* пошло множество подражателей, в том числе *Radios Sutch, 309, England, Britain, 270, Scotland*, а также его популярный соперник и непосредственный конкурент — *Radio London*. «Никто не любит поп-пиратов. Никто, кроме слушателей», — писала газета *Daily Sketch* в 1965 году.

Правительство ударило по ним запрещающими нормативными актами, а в 1967 году *BBC* запустила поп-станцию *Radio 1*, которая окончательно лишила пиратские паруса ветра (большинство первых ее диск-жокеев были наняты из числа пиратов). Но «Каролина» и «Лондон» уже доказали, что радиоволны не принадлежат правительству. Любой человек с минимальным набором аппаратуры мог запустить в эфир все что угодно. В 1971 году школьника из Мэтлока

оштрафовали на пять фунтов за трансляцию поп-музыки своим школьным друзьям с помощью устройства, которое он собрал, потратив всего лишь 50 пенсов. Кроме него, в тот год к ответственности за пиратство привлекли 78 человек.

В семидесятые годы появились стационарные пиратские станции, многие из которых обслуживали разраставшиеся негритянские сообщества Лондона. *Radio Invicta* первой сосредоточилась исключительно на соуле. В 1970 году, взяв в качестве слогана фразу *Soul Over London*^[211], *Invicta* начала выходить в эфир из муниципального дома в Митчеме. Как сообщала в 1972 году *Time Out*, ее целью было «информировать слушателей о самых чумовых дискотеках». К началу восьмидесятых в одном только Лондоне действовало свыше двух дюжин станций. На протяжении десятилетия к ним добавились *Rebel Radio*, базировавшаяся в Лэдброук-Гроув, *LWR*, на чьих волнах *Jazzy M* в своем шоу '*Jacking Zone*' знакомил лондонцев с хаусом, и *Dread Broadcasting Corporation* — первая в городе популярная регги-станция.

В пору эсид-хауса пиратское радио пережило мощный энергетический подъем, а на передний край вышла станция *Kiss*. Пираты были неразрывно связаны с рэйв-движением, рекламировали приближающиеся мероприятия и предлагали узнавать дополнительную информацию по телефонным номерам. Дэнни Рэмплинг с нежностью вспоминает о том, как вел трансляции из квартиры, принадлежавшей трио даб-диджеев *Manasseh*.

«Оттуда открывалась великолепная панорама Лондона. Когда разгорался хаус, все было для меня очень волнующим — энергия, настроение, этот вид с 23 этажа. Тогда люди не отходили от приемников, слушая *Kiss*, как приклеенные. Станция была очень популярна.

Я переключился с независимого соула на эту замечательную новую музыкальную форму. Передавая ее на волнах *Kiss*, я чувствовал себя потрясающе». Осенью 1990 года *Kiss* получила государственную лицензию и стала первой в Лондоне легальной станцией, ориентированной на танцевальные стили.

Пиратское радио — специфически британский феномен. Американский радиодиапазон всегда был достаточно коммерческим, чтобы заполнить все ниши, а в последнее время с освещением наиболее передовой музыки успешно справляются университетские и общественные станции, не говоря уже о растущем числе интернет-каналов. Впрочем, возможно, и в Штатах есть свое подполье: говорят, что в Бруклине и Филадельфии хип-хоп-пираты время от времени будоражат эфир грубым, не прошедшим цензуру рэпом, доступным всем, кому известны частоты.

Преступник ли?

Танцевальная революция, начавшаяся в Великобритании в 1988 году и с тех пор распространившаяся почти на весь земной шар, оказала несомненное воздействие на общество. А в порожденных ею структурах, таких как пиратское радио, рэйвы и фестивали (не забудем и огромный оборот клубных наркотиков), она проявила себя серьезной силой, способствующей правонарушениям. Но является ли диджей по своей сути преступником, или же это всего лишь совпадение?

Диджей обладает завидной способностью превращать индивидуумов в коллективную массу, но пользуется ли он ею для того, чтобы создавать что-то более сильное, нежели эскапистское удовольствие? В прошлом тому были примеры. Ранние диско-диджеи

старались через музыку передать определенной послание. Пускай сегодня (после многократных повторений) танцпольные идеалы любви, терпимости и равенства, которые они распространяли, звучат банальностями, многие помнят, что они несли мощный и осязаемый заряд в те годы, когда расизм и гомофобия сделали их чрезвычайно актуальными. Хип-хоп — непокорный голос черной Америки, которому так охотно внимлет белая молодежь, — следует явной общественно-политической программе с тех пор, как диджей велел *MC* рэповать о чем-нибудь еще, кроме самой вечеринки. А когда эсид-хаус-диджеи увидели, что могут на одну ночь воздвигнуть целый город улыбок, они искренне поверили, что изменят мир.

Если диджей знает свое дело, то в нем всегда присутствует элемент бунта. Даже оставаясь в правовых рамках своей страны, диск-жокей должен бросать вызов культурному истеблишменту. Первые радиодиджеи считались угрозой *status quo* музыкального бизнеса. Правительство США обращалось с пропагандистом рок-н-ролла Аланом Фридом как с преступником и сделало его козлом отпущения. На Ямайке в беспокойных политических условиях саундсистемы часто объявлялись вне закона. Лучшие диджеи всегда стараются отмежеваться от безопасного и общепринятого. Это, как минимум, означает непрерывный поиск новой музыки.

«Допустим, ты играешь рэп, а через полгода его уже крутят все. Что дальше? — задается вопросом Пол Оукенфолд, перепробовавший множество разнообразных жанров. — В известном смысле ты — жертва моды, гонящаяся за новыми музыкальными тенденциями. Ты всегда ищешь очередную фишку».

Желание диджея проповедовать, обратить как можно больше слушателей в свою музыкальную веру тоже может поставить его за черту закона. Люди

встают за вертушки именно потому, что хотят делиться классными мелодиями с другими. Зачастую (особенно в случае свежих форм) доступ к существующим каналам распространения оказывается для него закрыт, и тогда диск-жокей обращается к подпольным и нередко нелегальным способам взаимодействия с аудиторией. Рэйвы, *warehouse*-вечеринки и пиратское радио — лишь самые очевидные примеры. Возможно, у диджеев есть некий ген, отвечающий за желание просвещать.

Оукенфолд рассказывает случай, прекрасно иллюстрирующий эту манию. Во время недавней поездки на Кубу, где его очень уважают и любят, он тайно ввез в страну несколько проигрывателей и устроил маленький нелегальный рэйв. Практических мотивов у него для этого не было. Денег он не заработал, да и кубинцы от его музыки в восторг не пришли, однако он гордится тем, что приобщил их к новым звукам. «Всегда должен присутствовать просветительский фактор, потому что он стимулирует меня как диджея».

Часто инстинктивное стремление диск-жокея поделиться любовью к музыке настолько велико, что он, следуя ему, забывает о законе. Вспоминая о своем радиопиратском прошлом, Пит Тонг признает, что тогда это не казалось ему чем-то противоправным.

«Это было своего рода хобби. Ты посвящал ему столько времени и усилий, что даже удивлялся: «То есть как так незаконно?»».

Но в наши дни клубная культура почти во всем мире является признанной коммерческой силой, и диджам легко добиться успеха, соблюдая правила игры и не идя на риск. Некоторые знаменитости из их числа со спокойной совестью продвигают любой присланный лейблом трек с полной уверенностью в том, что, если

они раскрутят его за несколько месяцев до официального релиза, то будут выглядеть смелыми новаторами.

«Большинство диджеев ничего не подрывают. Они жутко консервативны, потому что истеблишмент ассимилировал их ремело, как и все остальное, и превратил его в инструмент», — утверждает Джонатан Мор из *Coldcut*.

Итак, хотя диджеинг имеет богатую историю подрывной деятельности, многое тянет человека за пультом в другую сторону. Некоторые из самых пламенных революционеров от музыки в конце концов становятся скучными старыми хрычами. Вкус успеха заставляет их отдаться мейнстриму, который упакует их в массовую обертку.

С этим согласен бывший редактор *Mixmag* Дом Филлипс: «Они с удовольствием идут рука об руку с рекорд-компаниями и клубами, потому что это их бизнес». Он замечает, что даже преступники от культуры, коими являются лучшие диджеи, перестают бунтовать, когда речь заходит о деньгах. «Вся история танцевальной музыки пронизана жестоким оппортунизмом, предпринимательством и капитализмом. Всегда все решалось деньгами».

«Можете вступить в клуб или остаться снаружи и показать им палец, — добавляет Мор. — Все зависит от того, каким диджеем вы хотите быть».

15. Диджей как суперзвезда

Бог — диджей

В гетто диджей казался мне буквально богом. Взрослеть в то время, когда он считался звездой такой величины, было потрясающе. Это повлияло на всю мою жизнь. Помню, как смотрел на большую стойку колонок и думал: «Да это прямо алтарь какой-то!»

Fab 5 Freddy

Гитара — круче ведь не бывает.

Фрэнк Скиннер (Frank Skinner)

Сейчас самые крутые — диджеи.

Эрик Клэптон

Когда в клубе играет Пол Оукенфолд, все на танцполе поворачиваются к нему лицом, как если бы на сцене находилась рок-группа. Увидят они, правда, немного: возможно, бейсболку, обрамленную наушниками сосредоточенную физиономию, минимальные движения рук, сводящих безупречный микс. Иногда он может воодушевленно поднять руки, улыбнуться, ставя особенно заводной трек, или перемигнуться с бойким фанатом. Тогда по залу прокатывается волна машущих рук и улыбок, ведь танцующее море людей отзывается на каждый его жест.

Ибо он — суперзвезда.

Когда он выходит на сцену или, точнее, встает за пульт, то не продолжает сет игравшего «на разогреве». Вместо этого он выключает питание, чтобы пластика другого парня с шумом остановилась. Затем выдерживает паузу. Тишину нарушает оглушительное приветствие тысяч клубберов, понявших, кто поставит следующую пластинку.

«Когда я диджействую, я играю, — сдержанно и серьезно говорит он. — Я перестаю быть собой и вживаюсь в характер».

Недавно читатели журнала *DJ* назвали Оукенфолда лучшим диск-жокеем в мире. В книге рекордов Гиннеса он значится самым успешным в мире представителем своей профессии. Он беспрестанно путешествует, летая то в Аргентину, то в Гонконг, то в Японию, устраивает изнурительные турне по городам Америки, чтобы поддержать свой лейбл *Perfecto* и проповедовать евангелие от британской клубной культуры.

«Диджей — это современный эстрадный артист, — подчеркивает он. — Нет никакой разницы между диджеем и группой. Люди платят за мое выступление пятнадцать фунтов, чтобы провести лучшую ночь в своей жизни. Вот почему я должен войти в образ. Я мысленно собираюсь с силами. Если у меня похмелье или недомогание, они не хотят этого знать. Им не нужен кто-то, кто просто будет стоять и сводить пластинки. Когда я выступаю, они смотрят прямо на меня и следят за каждым движением. Они хотят, чтобы я произвел на них впечатление».

Он говорит, что научился вести себя как подобает звезде во время турне с *U2*. «Ты наблюдаешь за поведением группы и думаешь: «А что, я мог бы использовать кое-что из этого»».

За трехчасовой концерт Оуки уверенно зарабатывает четырехзначные суммы.

Рождение звезды

В Великобритании в девяностые годы диджей стал суперзвездой. В клубе он и раньше имел некоторую власть над танцующими, потому что дарил им массу удовольствия, однако за пределами своей вотчины оставался почти неизвестным. И вдруг его статус вырос тысячекратно — до уровня рок-божества или поп-идола. Диск-жокеи получили возможность играть не только в родном городе, но даже за рубежом, собирая огромные толпы. Журналы брали у них интервью, а клубберы узнали, как они выглядят. Более того, любители музыки начали описывать свои предпочтения не в жанровых терминах, а ссылаясь на того или иного диджея.

Толстый слой пенек с этой перемены сняли промоутеры, которые, собственно говоря, ей и поспособствовали. Они боролись за самые впечатляющие составы, часто подавая гостей как каких-то небожителей. Вскоре дошло до того, что от имени на флайере могла зависеть судьба заведения. Соответственно взлетели и гонорары диджеев.

«Когда я только начинал, диджей в клубной иерархии считался ниже уборщика посуды, — вспоминает Норман Кук. — Вы были всего лишь парнем, который стоял в углу и включал пластинки». Сегодня же, благодаря успеху своего проекта *Fatboy Slim*, Кук настолько популярен, что промоутеры зачастую не вписывают его имя во флайеры, опасаясь чрезмерного для их клуба притока посетителей. И он знает, что горячий прием клубберов ему обеспечивают не только мастерство, но и слава. «Народ начинает беситься прежде, чем я успеваю это заслужить, — говорит он. — Тебе остается надеяться, что ты оправдаешь их ожидания».

Спрос на него столь велик, что ему регулярно предлагают за выступление, как он сам выражается, «дурные деньги» — суммы, от которых трудно отказаться.

«Иногда, когда мне платят так много, я думаю: «Черт, да это просто глупо». Я, конечно, стою каких-то денег, я годами шел к этому положению, но если какому-то диджею платят пятьдесят фунтов, а мне — пять кусков, то разве я во сто крат лучше него? Наверное, я действительно лучше, может быть, даже вдвое, но уж *никак* не в сто раз».

Подготовка к вечеринке *Millennium Eve*^[212] показала, «как все запущено»: диск-жокеи высшего ранга запрашивали пяти-, а то и шестизначные суммы за единственное выступление. Родоначальники профессии о таком даже и не мечтали: им в неделю платили меньше, чем бармену. Когда Фрэнсису Грассо сказали, что в наши дни диджею выше среднего платят около тысячи, он, смутившись, спросил: «Это как... в месяц?»

Проигрывание пластинок в ночном клубе, подобно игре на гитаре, помещает вас в центр внимания. Как бы диск-жокей не старался замаскировать свое эго и стереть границу между артистом и аудиторией, он всегда фокусирует на себе воодушевление танцующих людей. Клубберы, потерянные в мире тел, музыки и, возможно, изменяющих сознание химикатов, не могут не проецировать свои интенсивные переживания на фигуру за пультом. А если диджей особенно умело управляет наполняющими зал эмоциями, то в его сторону могут быть направлены самые разные сильные чувства.

Дэнни Рэмплинг, ныне важная персона на *Radio 1*, вспоминает, как сильно это проявилось на его первой эсид-хаус-вечеринке в клубе *Shoom*. Тусовщики там наслаждались очень мощными свежими впечатлениями

от наркотиков, музыки и ощущения общности. Благодаря роли диджея Рэмплинг оказался в эпицентре событий.

«На протяжении какого-то времени в *Shoom* люди пытались провозгласить меня чуть ли не новым спасителем. Это пугало меня своей остротой. Один парень открыл страницу в Библии, на которой упоминалось мое имя — Даниил. Он сказал: «Это про тебя! Это ты! Сейчас происходит то же самое!» Это меня ошарашило».

Диджеев редко возносят до такой мессианской высоты, но большинство из них могут поведать немало историй о том, как абсурдно ведут себя фанаты, демонстрирующие свою любовь. Как-то раз Дэвид Моралес играл в одном из крупнейших клубов Токио — *Yellow*. В диджейскую кабину набились люди, наблюдавшие за каждым его движением и, казалось, старавшиеся уловить источник его магии. Он помнит, что был слегка смущен таким благоговением. Ему хотелось приглушить его, сказать им: «Я просто ставлю пластинки. В этом нет ничего особенного, вы тоже так можете». Позднее той же ночью происходили еще более удивительные вещи. Энергия так переполнила танцующих, что они начали карабкаться на высокую стену перед рубкой диджея: «Они буквально хотели подняться ко мне по стенам. Это было поразительно».

Многие могут похвастаться тем, что успехи за пультом резко увеличили их сексуальную притягательность. Не отличавшиеся миловидностью диджеи с радостью вжились в неожиданно доставшуюся им роль секс-символов. Пусть они и не повторяют подвигов гигантов рока вроде Дэвида Ли Рота (*David Lee Roth*) из группы *Van Halen* (который, будучи в зените славы, разделил ложе разом с семнадцатью женщинами), групповухи у них случаются. В середине девяностых на пике диджей-мании нормой

стало то, что под утро парочка полуголых клубных «лисичек» провожает своего кумира в гостиницу, неся его пластинки. Некоторые из них весьма серьезно относились к своим трофеям. Один наш друг рассказал, как провел страстную ночь с англичанкой в номере нью-йоркского отеля. Утром, пока она принимала душ, он наткнулся на номер журнала *Mixmag*, открытый на странице с его сияющей физиономией, обведенной фломастером. Но особенно его расстроило то, что там же был рукописный перечень британских диск-жокеев, в котором его имя значилось последним.

В клубе *Shelley's*, что в городе Сток-он-Трент, таланты резидента так восхищали завсегдатаев, что они относились к нему как к настоящему герою. После каждой вечеринки жаждущим пожать руку валлийцу по прозвищу *Sasha* приходилось выстраиваться в очередь. Парни даже просили его поцеловать их подружек.

Обнаружив признаки идолопоклонства, музыкальная индустрия (от фирм грамзаписи и промоутеров до журналов) начала культивировать эту многообещающую тенденцию. Через некоторое время *Sasha* стал самым желанным диджеем-гостем и первым выпустил альбом ремиксов под собственным именем. В декабре 1991 года *Mixmag* поместил его фото на обложку под заголовком: САШАМАНИЯ — ПЕРВЫЙ ДИДЖЕЙ-ЗВЕЗДА? Такой статус диск-жокеев сулил журналу золотые горы, и он не скупился на дифирамбы Саше и ему подобным легендам местного значения, подталкивая их к заоблачной славе. «Тогда нас обвиняли в создании фантома диджея-суперзвезды», — вспоминает Дом Филлипс, в то время работавший помощником редактора *Mixmag*.

Звездное положение Саши было вполне заслуженным. Публика горячо принимала его музыку (волнующие концерты из пения а капелла и фортепьянного хауса), потому что она вызывала

сильные эмоции. Надо признаться, что экстази тоже этому способствовал, но все же звездой Сашу сделало его диджейское мастерство, умение устанавливать контакт с танцующими. По правде говоря, ему претило то, как его подавал *Mixmag*. В 1994 году, когда журнал поместил его фото на обложку под заголовком «СЫН БОЖИЙ?», между ним и Домом Филлипсом (к тому времени уже редактором) вспыхнула такая перебранка, что они даже выскочили из клуба *Ministry of Sound* и пошли друг на друга в рукопашную.

Прецеденты славы, которую диск-жокеи снискали в Соединенном Королевстве, уже имелись в Нью-Йорке. Тамошние диско-диджеи были известны в своем узком кругу, а когда хип-хоп «раскачал» планету, многие личности, например Грэндмастер Флэш, получили широкое признание. Впрочем, как отмечает сам Флэш, феномен знаменитого диджея смущал обывателей. «Люди не знали, что я делал, или думали, будто я рэпер», — говорит он.

В начале восьмидесятых Джон *Jellybean* Бенитес прославился на весь мир своими ремиксами, а в середине десятилетия первым среди своих коллег заключил соглашение с крупным лейблом о записи альбома. Кроме него в Нью-Йорке в качестве ремикшеров о себе заявили Шеп Петтибоун, Ти Скотт, Франсуа Кеворкян и Ларри Леван, но *Jellybean* каким-то образом затмил их всех. По мнению одних, это произошло потому, что он был редким на нью-йоркской танцевальной сцене натуралом. Другие связывают это с тем фактом, что он встречался с Мадонной. Однако большинство указывает на его популярность в огромном клубе *Funhouse*. Девушки приходили сюда в футболках с надписью «ПРОШЛОЙ НОЧЬЮ JELLYBEAN СПАС МНЕ ЖИЗНЬ». Конечно, человек, способный заставить Джеймса Брауна многократно проворчать с

пластинки его имя (что *Jellybean* сделал с помощью трека '*Spilling The Beans*'), знает кое в чем толк.

Но даже тогда Великобритания все еще легче признавала в диджее звезду, чем Америка. Бывший редактор танцевальной рубрики журнала *Billboard* Брайен Чин вспоминает, как *Jellybean* рассказал ему о поездке в Англию, где у него наперебой требовали автограф. «Помню, когда я увидел его фотографию на последней стороне обложки журнала *Number One*, я подумал: «Бог мой, в Америке такого никогда бы не случилось»».

Диджеи-гости и приезжие американцы

Практика приглашения гостей — возможно, важнейший фактор в превращении человека за вертушками в звезду. Промоутеры обнаружили, что иногородняя знаменитость может существенно увеличить выручку клуба. Отвечая на возникший спрос на свои услуги, лучшие диск-жокеи начали выступать по два или даже три раза за ночь, накручивать еженедельно тысячи миль и летать в Германию, Италию и Японию, где тоже буйствовала диджейская лихорадка. Вскоре стало обычным делом, когда видный диджей играл в клубе два часа, забирая свой завышенный гонорар и устремлялся на очередной ангажемент.

Это сильно навредило ремеслу, так как позволяло «спиннерам» выкручиваться за счет хитовых мелодий, эффектных трюков и заранее подготовленных миксов, не заботясь о настоящем взаимопонимании с массой. Также резко сузился музыкальный горизонт среднестатистического британского клуббера. Тем не менее, звезду из диджея сделала именно эта практика. Гость сменял резидента заведения всего на пару часов,

а приветствовали его, словно покорившую чарты группу. Посетители аплодировали ему, наблюдали за каждым его движением и кричали всякий раз, когда он вытворял что-нибудь эдакое.

Прошло немного времени, а приглашенные диджеи уже гастролировали по всей стране. Даже захолустные городишки с убогими клубами иногда умудрялись нанимать знаменитостей. Расплодились агентства, устраивавшие их поездки, клубные журналы печатали национальные списки концертов, а клубберы посещали другие города, чтобы послушать своих любимцев, а ведь такого не происходило со времен расцвета северного соула. Диск-жокеи регулярно получали четырехзначные суммы за каждый двухчасовой сет, с трудом втиснутый в их напряженное расписание. Некоторые признавали, что столь высокие заработки нелепы, другие же начали относиться к себе очень серьезно.

Представлению о диск-жокее как звездном госте в немалой степени способствовала фетишизации американских корифеев, достигшая своего пика в 1994 году. После того как эсид-хаус глубоко внедрился в британскую ночную жизнь, тусовщики охотно раскрывали кошельки, чтобы попасть на выступление отцов-основателей. Нечто похожее наблюдалось на закате рок-н-рольной лихорадки пятидесятых годов, когда здесь играл Чак Берри. Организаторы раздували ажиотаж как могли, ведь перелет через океан стоил недешево, а затраты требовалось возмещать, так что американцы удостаивались шумихи, достойной второго пришествия. Естественно, они хватались за возможность подзаработать, ведь на родине даже самые видные из них до сих пор могли рассчитывать максимум на пятьсот долларов за вечеринку.

Все известные имена приезжали из Нью-Йорка: *Masters At Work*, Дэвид Моралес, Тодд Терри, Тони

Хамфриз, Фрэнки Наклс. Больше всех (от семи до десяти тысяч фунтов) получал Тодд Терри, причем за двух- или трехчасовой сет, составленный целиком из его материала. Тодд, известный некоторым под кличкой «Бог», до сих пор смотрит на это с неистребимым цинизмом и радуется возможности зарабатывать такие деньги, беззастенчиво раскручивая собственные композиции. «Я не диджей. Я продюсер, — категорично говорит он. — Я ставлю пластинки, потому что мне за это платят». Мелкие американские звезды танцевальной музыки тоже смогли недурно пожить за рубежом. Иногда сюда прилетали почитаемые знатоками главные светочи Детройта и Чикаго, которых трейнспоттеры принимали по-королевски (то же самое можно сказать и о некоторых европейских техно-диджеях, таких как Свен Фэт [*Sven Väth*] и Лоран Гарнье [*Laurent Garnier*]).

Одно время притягательность американского имени на флайере была настолько сильна, что некоторым деятелям, которых британская публика знала исключительно по продюсерским работам и ремиксам, удалось хорошо заработать, даже несмотря на то, что они весьма паршиво управлялись с вертушками. Довольно большое количество продюсеров, никогда не крутивших винил, поняли, какие возможности их ждут в Великобритании, в срочном порядке изучили несколько простейших приемов и устремились в аэропорты.

А вот талантливый диджей Джуниор Васкес, напротив, превратился в легенду, несмотря на то, что отказывался ехать в Соединенное Королевство (или, возможно, как раз благодаря этому). В 1994 году он заявил: «Я никогда туда не поеду и не буду играть в *Ministry*. Так все поступают, это глупо». В результате для британских клубберов, знавших о Васкесе только по его ремиксам и мифической репутации, он и его клуб *Sound Factory* стали пределом мечтаний. В мае 1997

года (когда всплеск интереса английских фанатов давно миновал) он, наконец, смилостивился и за крупное вознаграждение отыграл пару громко разрекламированных, но в общем не слишком впечатляющих сетов в клубах *Cream* и *Ministry of Sound* (кстати, в Лондоне Васкес выступал еще в 1989 году в поддержку своего альбома, выпущенного под псевдонимом *Ellis D*).

Реакция

За всем этим безумием стояла своя система. Клубная сфера — это свободный рынок, регулируемый спросом и предложением. Диджеям платят лишь в том случае, если они выгодны промоутеру с точки зрения привлечения аудитории. Точно так же никчемной актрисе могут предложить за роль семнадцать миллионов долларов, потому что ее звездное имя обеспечит кассовый успех. Отдельные диск-жокеи сегодня так популярны, что ценятся несоизмеримо выше средней рок-группы. Дело тут не в трудолюбии и даже не в таланте, а просто в том, что они нравятся публике.

«Не слишком ли много зарабатывают диджеи? — задается вопросом Пит Тонг. — Пожалуй, нет, ведь в таком случае второй раз их бы не нанимали, правда?»

«Промоутеры не дураки, — считает Норман Кук. — Благотворительностью они не занимаются. Они платят, поскольку знают, что вы принесете им *еще больше*. Они делают это, поскольку вы притягиваете толпы людей и развлекаете их».

Диджей-тяжеловес, благодаря которому вечеринка может показаться особенной или запоминающейся, превратился в маркетинговый инструмент промоутера. «Один из способов отметить ночь знаком качества —

вписать в афишу громкое имя, — утверждает Дом Филлипс, приводя в пример первую вечеринку, организованную журналом *Mixmag* в Бристоле в 1990 году. — Именно тогда Энди Уэзеролл впервые приехал в город. Никто понятия не имел, кто такой Энди Уэзеролл и что он играет. Но они *знали*, что он диджей, который никогда у них прежде не бывал, так что на него ломанулся весь город».

Большинство игроков премьер-лиги середины девяностых (*Sasha*, Карл Кокс [*Carl Cox*], Пол Оукенфолд, Джереми Хили [*Jeremy Healy*]) поднимались к славе благодаря таланту, но это восхождение приводило их в мир баснословных гонораров, изворотливых агентов и падких на знаменитостей журналов. Стало трудно договориться с ними лично. Многие назначали себе столь высокую цену, что оказывались по зубам лишь самым крупным заведениям.

В результате началась мощная реакция против супердиджея. Промоутеры, стремясь заполнить свои клубы, часто обманывали посетителей ложной рекламой звезд. А их честные коллеги выкладывали за услуги знаменитостей такие суммы, что на другие важные компоненты яркого праздника денег попросту не хватало.

В ноябре 1996 года *Mixmag* писал: «Редакция журнала завалена жалобами от людей, которые отлично провели время, танцуя под диджея Неизвестного, потому что очередь на выступление диджея Богатый Ублюдок за пятнадцать фунтов была слишком длинной».

Ситуация не радовала. Гонорары диджеев перевалили далеко за тысячефунтовую отметку. Джереми Хили потребовал за выступление в канун Нового года пятнадцать тысяч. Крупные ночные заведения укрепляли свое монопольное положение с

помощью хитрой идеи клубного тура (когда маленький клуб платит солидную сумму за привилегию принимать у себя диск-жокея из гораздо более солидного клуба). Своего рода резюме этого абсурда послужила напечатанная в журналах новость о том, что за выступление в Японии Джуниору Васкесу предложили 150 тысяч долларов.

Страницы *Mixmag* пестрели отчетами о заработках диск-жокеев, статьями на тему оправданности затрат клубберов и постепенной коммерциализации танцевальной музыки. На арену вышли корпоративные спонсоры, финансировавшие все более дорогие вечеринки в обмен на демонстрацию своих продуктов и логотипов. Клубам без именитых диджеев приходилось не сладко. Примерно в это же время танцевальная музыка зазвучала в телевизионных рекламных роликах, а клубные записи регулярно попадали в поп-чарты. Катастрофа казалась неминуемой. «Все было как перед «черным понедельником»^[213] в восьмидесятые годы», — вспоминает Дом Филлипс.

Но катастрофы не произошло. Накал медленно снижался. Гость-супердиджей не вымер как вид, поскольку по-прежнему как никто другой мог «раскачать» танцпол, но многие клубы стали переключать внимание на другие «завлекаловки»: от кабаре-номеров и изобретательного декора до свежих диджейских талантов и классной андеграундной музыки, словом, на то, что помогало отойти от культа звездного «спиннера». Джайдж Джулс, известный своими шоу на *Kiss FM*, проницательно заметил, что «уникальность феномена танцевальной культуры заключена в параллельном существовании коммерческих и андеграундных клубов».

Именно это задавало направление дальнейшего развития.

Пьедестал

Многим, кто был связан с клуббингом с момента его возрождения в 1988 году, показалось, что появление сверхновой звезды диджея сигнализировало о потере невинности и измене танцпольному единению. Подскочившие зарплаты поставили под удар первоначальные идеалы равенства. Эти цели, впервые выраженные в нью-йоркском клубе *Loft* Дэвида Манкузо в семидесятые годы, наиболее полно реализовывались в Великобритании в период грязного эгалитаризма рэйв-движения.

Дэйв Доррелл (из первого поколения британских хаус-диджеев) признается, что был разочарован столь резким взлетом диск-жокея.

«Я полностью разделял принцип: «Никакого деления: диджей, танцпол и мы все — одно целое», — говорит он. — Я это обожал».

В ранних эсид-хаус-клубах Дорреллу очень нравились дымовые машины. Они, по его мнению, всех уравнивали. «Никто не знал, что происходит. Это было здорово. Вы находились в своей кабинке, но сливались с теми, кто танцевал в зале».

И все же он не мог не заметить, как пробиваются зерна славы.

«Разумеется, кое-кто, оказавшись на пару футов выше других, потерял голову в облаках. Диджеи вдруг решили, что они должны ездить на «Феррари» или «Порше», ну, вы понимаете. А их кейсы с пластинками несли через толпу, словно королевские доспехи».

Некоторые считают звездный статус диджея откровенной нелепицей, указывая на то, что парню за вертушками никогда не обрести магнетической ауры

традиционного исполнителя, такого, например, как Джеймс Браун.

«Диджеям просто не дано летать на такой божественной высоте, — настаивает Мэтт Блэк из *Coldcut*. — Но все равно они взбираются на этот огромный пьедестал. Нам говорят: «Вот новая звезда», а мы видим лишь застенчивого паренька, который ничего особенного и не делает, а только все время поправляет наушники».

«Попробуйте, назовите Джима Моррисона среди диджеев», — просит он.

Торговля звездными диджеями

Музыкальный бизнес вращается вокруг звезд. Они здорово смотрятся на обложках пластинок и журналов, могут давать интервью, у них есть фанаты и, что особенно важно, — длинная и прибыльная карьера, основанная на выпуске альбомов. Как только диджеи обросли всеми этими атрибутами, предприниматели в индустрии грамзаписи сразу же наострили уши.

Впервые крупные фирмы активно занялись танцевальной музыкой в пору расцвета диско. Но они не знали, как его продавать, и потому больно обожглись (почти все хиты диско изданы независимыми лейблами). Мэйджоры не нашли подхода к музыке, в которой нет узнаваемых лиц. Диско записывалось студийными продюсерами и сессионными музыкантами, поэтому, если не считать Донну Саммер, тинейджерам не кому было отправлять трогательные, закапанные слезами письма.

С хаусом все сложилось иначе.

Сосредоточив маркетинговые усилия на диджее-звезде, рекорд-компании начали делать с хаусом то, что им (кроме одного или двух примеров и за исключением

саундтреков) никак не удавалось добиться с диско, а именно, продавать его широким массам в формате альбомов. Этому способствовало и то, что некогда подпольная деятельность интенсивного, подпитываемого наркотиками клуббинга быстро становилась традиционным видом ночных развлечений.

Так на рубеже веков нашелся преемник героя с гитарой, лицо для всех анонимных мелодий.

Почти все первые попытки сделать диджея альбомным артистом в качестве *продюсера*, которые, в частности, предпринимали Фрэнки Наклс и Дэвид Моралес, провалились, но в 1992 году родилась идея (легальной) компиляции диджейских миксов. Это были сборники не собственных композиций диджея, а работ других музыкантов, смикшированных как клубный сет. Организация *Disco Mix Club* открыла серию *Mixmag Live* альбомом миксов Карла Кокса и Дейва Симана (*Dave Seaman*), а под названием *Journeys By DJ* вышла компиляция Билли Нэсти (*Billy Nasty*). Диск-жокею предстояло стать альбомной звездой.

До 1990-х годов молодежь приобретала синглы. Эти семидюймовые возбуждающие пластиночки определяли нашу жизнь. А нынешнее звуковое сопровождение юности — компакт-диски с миксами, такие, например, как *Ministry Annual* или *Essential Mix* Пита Тонга, которые расходятся сотысячными тиражами. Они продаются благодаря именам самых видных диджеев планеты, получающих большие деньги за свою подпись (сам материал нередко сводится звукоинженером при помощи компьютерной программы *Pro-tools*). В этом случае диджей-знаменитость выступает в роли узнаваемого доверенного лица, предлагающего нам песни, которые мы бы иначе не взяли. Он — музыкальный *бренд*. Компакт с *Essential Mix* покупают примерно по тем же причинам, что и пару кроссовок *Nike*.

«Люди доверяют логотипу *Ministry of Sound*, или Бой Джорджу, или мне, или *Sasha*, — говорит Пит Тонг. — По-моему, в этом и состоит грандиозная революция, произошедшая за последние пять лет». Он рассматривает такие микс-альбомы как своего рода моментальные снимки диджейского сета, как легитимацию процветавшей в начале девяностых торговли кассетными пиратскими записями. «Это очень хороший, сжатый способ оценить их умение развлекать».

Суперклубы и всемирные бренды

Можно поблагодарить ненавистный многим «Акт об уголовном судопроизводстве» 1994 года за подъем мейнстримного клуббинга. Так как правительство решило запретить крупномасштабные танцевальные мероприятия, вырвавшаяся на свободу энергия молодежи должна была найти себе другое русло. После того как закон словно обухом по голове ударил по рейвам, люди потянулись в клубы. Они сменили грязные поля на ковры и хром и продолжали веселиться. Андеграундная сцена была легализована (и сильно приглажена), деньги потекли рекой. Все это казалось решительной победой потребительства. Циники даже говорили, что экстази вовсе не раскрепощает, а представляет собой верх консьюмеризма: теперь вы можете купить не только музыку и место для танцев, но и отличное настроение, располагающее к вечеринке в любой удобный вам момент. Можно спорить о справедливости такого взгляда, но коммерческая клубная культура, какой мы ее знаем, поднялась из пепла любвеобильного и дружелюбного *E*-движения.

В начале девяностых лицензионные управления в целях создания альтернативы порочным рейвам стали

выдавать разрешения на проведение в клубах танцев до все более позднего времени при условии их безалкогольного характера (что для поколения *E* не составляло проблемы). Законные танцы круглую ночь добрались наконец до лондонского гей-клуба *Trade*, а затем, в конце 1991 года, — и до *Ministry of Sound*.

Как только танцевальная музыка была загнана в помещения и причесана, она стала шикарной. Родилась клубная мода. Отныне одежду выбирали не из соображений практичности, как широкие футболки, мешковатые брюки и кеды *Kickers*, а ради стиля и декадентской броскости. Повсюду мелькали пушистые бюстгалтеры, серебристые мини-юбки, безумные костюмы роботов и бесконечные обтягивающие топики и купальники — очень тинейджерские и очень сексуальные. Все это задокументировано на страницах *Mixmag* фотографиями тусовщиков, наслаждающихся новым клубным образом жизни.

Оглядываясь назад, Дом Филлипс утверждает, что подлинный перелом в истории танцевальной культуры случился не в 1988 год (эсид-хаус революция), а в 1994 году, когда клуббинг разоделся и отвернулся от зачавшего его потного рэйв-движения. Неожиданно воплощением британского клуббинга оказались роскошные смешанные (гетеро- и гомосексуальные) заведения вроде *Vague* в Лидсе или роскошного *Renaissance* в Мэнсфилде с его колоннами в духе неоклассицизма и девушками в атласных платьях. В Лондоне работали похожие клубы *Billion Dollar Babes* и *Malibu Stacey*. «Я помню, мне казалось, что все круто меняется, — говорит Филлипс. — Тогда это вдруг стало очень доступно». Его мнение подтверждают промоутеры, по словам которых 1995 год оказался для них самым прибыльным.

События как будто вернулись к исходной точке. Все танцевали в клубах, с которыми эсид-хаус и рэйв,

казалось, покончили. «Клубы вместо «мега» стали «мекка»», — говорит Эндрю Баркер (*Andrew Barker*) из группы *808 State*. Мы с иронией замечали, что некоторые из девушек снова танцуют вокруг своих сумочек. Появилось даже соответствующее название (*handbag house*^[214]) для этого сладенького музыкального сопровождения, под которое так приятно потягивать коктейль из ликера «малибу» и ананасового сока. В Соединенном Королевстве клуббинг стал обычным времяпрепровождением, «традиционным видом отдыха», все глубже въедавшимся в сознание молодежи.

Рыночные аналитики заявляли, что клубберы («формирующие мнение» и «рано делающие свой выбор») — самая подходящая для рекламы целевая аудитория, а все рекламные агентства в срочном порядке занялись изучением языка танцпола. Клубберы якобы тратят почти на двадцать процентов больше среднего. В результате телереклама наполнилась стремительными техно-треками, блестящими «детками» в клубных шмотках и едва завуалированным наркосленгом. *Sorted*^[215], — кричала почтенная почтовая служба *Royal Mail*, эхом вторя клубберу, который только что купил таблетку.

Поскольку любители *E* обходили вниманием алкоголь, бум переживал рынок прохладительных напитков, таких как *Ribena* и *Lucozade*. Отступая, пивовары все же вступили с экстази в арьергардный бой за пабы, используя так называемые *alcopops* — алкогольные молодежные напитки в красочной упаковке с фруктовыми ароматами, разработанные и продаваемые специально для борьбы с психоделическим опытом. Они в рекордно быстрые сроки сформировали новый продуктовый сектор и стали королями разноцветной подростковой рвоты.

Старые бренды «перепозиционировались» (кому постклуббинговых кукурузных хлопьев?). Производители напитков и табачные компании патрулировали клубы, словно толкачи, и раздавали бесплатные образцы, чтобы подсадить тех самых «рано делающих свой выбор», а в 1994 году с турне *Pepsi's Ministry of Sound* они фактически начали спонсировать вечеринки. Дизайнеры всячески подчеркивали букву *e*, что очень забавно проявилось в 1997 году, когда *BBC* освещала выборы (*e-lection*). Даже степенные книгоиздатели постарались ассимилировать клубную культуру. Ирвин Уэлш показал, что танцевальное поколение все-таки умеет читать, и книжные магазины заполнились флюоресцентными, похожими на флайеры обложками. Так появилась алкопоп-беллетристика.

В конце девяностых процесс коммерциализации праздновал победу в суперклубах, главные примеры которых — *Cream* в Ливерпуле, *Renaissance* в центральных графствах и *Ministry of Sound* в Лондоне. Хотя они были созданы по образу и подобию классных заведений Нью-Йорка людьми, старавшимися привлечь лучших диджеев, обеспечить лучший звук и атмосферу, вскоре крупнейшие очаги британского клуббинга поддались искушению денег и власти, которыми обладали их «бренды». *Ministry of Sound* до сих пор существует в виде клуба лишь для того, чтобы молодые люди по всему миру верили в марку *Ministry* как в надежное свидетельство крутости. Управляющие им состарившиеся выпускники Итона извлекают больше прибыли из печати логотипа на разных товарах, чем из танцпола. *Ministry*, в котором есть торговая палатка и собственная бутилированная вода, превратился в *Hard Rock Café* среди клубов, что стало очевидно, когда начали открываться филиалы в других городах.

В таких местах основная задача диск-жокея — собрать людей на танцпол. Тут уже не важно, чем он

привлечет тусовщиков: качеством ли своей музыки или славой суперзвезды. Пит Тонг, в частности, жалуется, что требование поддерживать напряжение с помощью популярных мелодий почти лишает его возможности приобщать аудиторию к новому звучанию.

«Одна из главных проблем, с которой сталкивается Пит Тонг, Джадж Джулс или кто-либо еще, заключается в огромной ответственности за успех вечеринки, — говорит он. — Я не могу забыть о том, что должен развлекать. Когда люди выстраиваются в очередь и не жалеют денег за вход, они хотят оттянуться под любимые записи».

В худшем случае диджей в суперклубе заботится только о репутации бренда. Он — наемная рабочая сила, подпирающая логотип. Он, как и паршивая актриса, получающая семнадцать миллионов долларов, находится там не для того, чтобы творить и удивлять, а для того, чтобы завлекать народ.

Один из побочных эффектов этого явления — диджей-личность, популярный больше, чем его музыка. Часто в качестве показательного примера называют Бой Джорджа, хотя, если честно, он диджействует с начала восьмидесятых и «выслужил» высокое звание именно за вертушками, хотя слава поп-звезды и помогла ему на старте. Трансвестит *DJ Jon Pleased Wimmin* тоже, без сомнения, является искусным диск-жокеем, однако стал бы он так известен, если бы не носил парик и женское платье?

Многие другие знаменитости занялись диджеингом в качестве альтернативной карьеры. Когда бывший боксер Найджел Бенн (*Nigel Benn*) назвался домашним диджеем и заявил, что готов принять предложения о работе, раздались неодобрительные возгласы. Такую же реакцию вызвали аналогичные признания футболистов-легионеров Дэвида Хьюза (*David Hughes*) и Даниеле Дичио (*Daniele Dichio*).

Также в последнее время мы видели немало диджеев-куколок, красоток с журнальных разворотов. Они одинаково уютно чувствуют себя как в клубе, так и в «клубничке», но стоит им включить проигрыватели, как они сразу дискредитируют толковых диджеев женского пола. Одна из таких перешла все границы и, по слухам, наняла настоящего профессионала, чтобы тот сводил за нее все треки.

Хаус продан обратно

Зародившиеся в Великобритании формы поп-музыки можно сосчитать по пальцам, но эта страна лидирует по музыкальному импортно-экспортному обороту. Соединенное Королевство успешно ассимилирует звуки других государств (пережиток имперского прошлого?), трансформирует и соединяет их, а затем продает как нечто новое. *The Rolling Stones* взяли блюз, увеличили его громкость и добавили психоделики; *The Beatles* скопировали соул-звучание *The Isley Brothers*, приправив его ливерпульским лязганьем. А Америка оптом скупала эти варианты собственной музыки.

Такая торговля очень выигрывает от принципа «другая сторона холма зеленее», то есть публика всегда теплее принимает то, что, по ее мнению, пришло извне. Как правило, с этой целью необходимо сделать реэкспортный поп привлекательным для иного, отличного от первоначального, круга потребителей. На практике это почти всегда означало, что Альбион «перекраивал» афро-американские стили по меркам белого населения США.

Та же история с пришедшей за диско танцевальной музыкой. Приняв и перелицевав негритянские хаус и техно (и примешав к ним большую долю хип-хопа), англичане начали продавать их обратно в сильно

модифицированном виде. В США этот товар нашел спрос среди молодых жителей белых пригородов. До сих пор наиболее успешные в коммерческом плане проекты развивались из неизвестных студийных ансамблей во вполне оперившихся живых исполнителей, устраивающих «настоящие», подходящие рокерам сценические шоу. Благодаря дружественно настроенным к танцевальным стилям британским рок-фестивалям, в частности в Гластонберри, продюсеры создали такие группы, как *The Prodigy*, *Leftfield* и *Chemical Brothers*. (Интересно, что схожий путь проделал хип-хоп, который, вынужденно выйдя из сферы клубов и вечеринок, усвоил рок-концертный дух и стал способен заполнять просторные залы и стадионы.)

Заставить американский средний класс пуститься в пляс непросто. Он может покачивать головой и махать руками под хип-хоп (ведь это очень гетеросексуальный стиль, в котором важное место занимают тексты), но прочие танцевальные жанры до последнего времени казались ему слишком близкими к диско, а значит, слишком «голубоватыми». Тогда как в Великобритании и остальном мире замешанная на хаусе танцевальная музыка составляла основу поп-чартов, в США она оставалась андеграундной, хранимой и продолжаемой теми же маргинальными сценами, которые ее породили (речь о чернокожих, гомосексуальных и этнических клубных «семьях», ведущих свою родословную от танцполов эпохи диско).

По мере распространения в Америке быстрых и менее фанковых европейских форм происходили любопытные коллизии. Многие представители старшего поколения клабберов негативно относились к этому веянию из-за расплодившихся сверх всякой меры тинейджеров, надевавших ужасные мятые штаны и принимавших все наркотики подряд. Публика резко

менялась на глазах у диджеев. Так, аудитория Джуниора Васкеса из преимущественно темнокожей и гомосексуальной превратилась в почти целиком белую, гораздо более натуральную и юную. А поскольку владельцы клубов почуяли в этих горячих молоденьких клубберах прибыль, старые сцены теряли традиционные места встреч, уступая их «зеленой поросли».

Эти ребята могут стать первым неандеграундным танцевальным поколением Америки. Для них, в отличие от предшественников, танцевальная музыка — это потребительский выбор, а не охраняемый тайный образ жизни. Пока что хаус и техно нельзя назвать мейнстримом заокеанской музыки, но привилегией маргинальных клик мегаполисов они уже не являются.

Американский рэйв

Данное обстоятельство в основном связано с небольшой, но быстро растущей рэйв-сценой, появившейся в США за последние десять лет. По иронии судьбы пионеры хауса и техно почти не участвовали в этом движении. Британский хаус в американские окраины продвигали главным образом местные диджеи-англофилы и британские экспатрианты, которые из первых рук узнали об эсид-хаусе в Англии и проповедовали его по всему континенту от Сан-Франциско до Нью-Йорка.

На востоке характерный островной колорит в американский клуббинг привнесли вечеринки вроде *Caffeine* на Лонг-Айленде (которую проводил фаворит рэйвов *DJ Micro*), рэйвы *Storm* (их раскручивали бруклинец Фрэнки Боунс [*FrankieBones*], якобы вдохновленный диджейскими поездками в

Великобританию, Хизер Харт [*HeatherHart*] и Адам Экс [*AdamX*] и *NASA*-вечеринки от *DJ DB* в Нью-Йорке.

NASA, начавшиеся в июле 1992 года, явились грубым выпадом против закрытого танцевального сообщества Нью-Йорка, возможно потому, что проходили в манхэттенском клубе *Shelter* (подражавшем легендарному *Paradise Garage*). Там играла жесткая, быстрая и неумолимая музыка с темпом около 150 ударов в минуту. Клиентура состояла в большей степени из молодежи с окраин, воспитанной на роке и рэпе. Переселившийся в штаты лондонец *DJ DB* рассказывает о поляризующем эффекте этой музыки. «Английская тусовка, в которой я вращался в Нью-Йорке последние два года, совершенно от меня отвернулась, — рассказывает он. — Они не могли смириться с тем фактом, что в тот момент музыка делалась для рэйвов. Это был транс и гремющий жесткий брейкбит. В общем, они меня бросили, а я стал играть для нового поколения ребят, которые обожали все быстрое». *NASA* хотя и просуществовали только год, находились в самом центре внимания клубберов (в клубных эпизодах фильма «Детки» (*Kids*, 1995 год) показаны именно эти вечеринки). Кроме того, через них в США довольно рано стал продвигаться саунд, впоследствии названный джанглом.

Своя специфическая сцена имела и во Флориде, где диджеи вроде Кимболла Коллинза (*Kimball Collins*) крутили в стиле, на который сильно повлияли частые визиты в солнечный штат Джона Дигвида (*John Digweed*) и *Sasha*. Там также процветал «брейкс» (гибрид хауса с использованием хип-хоп-брейков, иногда называемый *coastal breaks*), возглавляемая такими диджеями, как *DJ Icey*.

На Западном побережье тусовочный календарь пополнялся за счет вечеринок в Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Местный климат и география

способствовали мероприятиям на открытом воздухе. Не были забыты и давние психоделические традиции, в частности *Deadhead*-сцена^[216]. В Сан-Франциско действовали *Wicked Crew* и диджеи вроде Дока Мартина (*Doc Martin*) (с тех пор переехавшего в Лос-Анджелес), а в Лос-Анджелесе — организаторы вечеринок *OAP* (*One Almighty Party*), *Moonshine* и *Truth*. В округе Ориндж появилась сцена-сателлит, во главе которой встал один из прародителей хардкора Рон Ди Кор (*Ron D. Core*).

Промоутерами *Moonshine* и *Truth* выступали братья Стив и Джонатан Леви (*Steve, Jonathan Levy*) — разбиравшиеся в эсид-хаусе англичане с предпринимательской жилкой. «В 1989 году мы организовали в Лос-Анджелесе один из первых рэйвов, — говорит Джонатан. — Сначала он проходил в старой телестудии в западной части города, а затем в разных помещениях в центре, самым знаменитым из которых стал бывший цех по сортировке рыбы. На картах, которые мы раздавали, говорилось: «Ищите здание с тунцом на торце. Вы унюхаете его за квартал»».

Хотя в США рэйв распространялся не так молниеносно, как в Великобритании, сейчас там живет поколение диджеев, продюсеров и промоутеров, чьи умение и музыка выросли вместе с ним. Многие из самых интересных танцевальных продюсеров страны (*Joeki, Onionz, DJ Garth, Halo Varga*) «съели собаку» на американском рэйв-движении. Бывшие «центры повышения мастерства» (Нью-Йорк, Чикаго и Детройт) оставляют позади диск-жокеи, традиции которых насчитывают от силы пять лет.

Dano — еще один впечатляющий представитель новой волны диджеев-продюсеров. Он открыто признает воздействие эсид-хауса на американскую рэйв-сцену. «Ну, *Wicked Crew* — англичане. Я бы сказал,

что на значительную часть саунда, делающегося в Сан-Франциско, повлияли эти парни, которые вышли из движения эсид-хауса, а не из Чикаго или Нью-Йорка. На меня эсид-хаус определенно повлиял сильнее всего остального», — говорит *Dano*.

Каковы бы ни были его корни, современный американский рэйв имеет характерные черты, ставящие его весьма далеко от того, что происходит в Великобритании и прочих странах Европы. В самом деле, английское давление уменьшилось настолько, что эту сцену уже можно обоснованно считать подлинно американской. Хотя средний возраст тусовщиков на этих мероприятиях тоже несколько снизился, из-за чего некоторые комментаторы не принимают часть приходящих на них тинэйджеров всерьез, называя их «леденцовыми рэйверами», нынешний масштаб движения сомнений не вызывает.

Поскольку этот андеграундный мир имел пространство для роста и ему не мешала ищущая сенсационности пресса, вытолкнувшая его на поверхность в Великобритании, то сейчас он переживает дальнейшую экспансию, которой ощутимо содействуют интернет-грамотные промоутеры и толковые диджеи. Старожил западного берега сцены и владелец лейбла *Deconstruction America* Мик Коул (*Mick Cole*) утверждает, что новые технологии существенно облегчают этот общенациональный подъем. «Произошел мощный всплеск, которому очень помог Интернет, — говорит он. — Наиболее организованные промоутеры, например *B3*, активно развивают веб-сайты. Они выкладывают фотографии с предыдущих вечеринок, чтобы люди могли их оценить, предлагают послушать фрагменты миксов, которые играли диджеи. Здесь ведь почти у каждого есть компьютер».

«Все сильно изменилось, — считает Джонатан Леви. — Происходит бурный рост, и вот-вот случится

взрыв. Если б вы увидели, какие поразительные устраиваются рэйвы, то не поверили бы своим глазам. Я как-то приехал в Колорадо-Спрингс вместе с Карлом Коксом. В маленьком горном городке собралось две с половиной тысячи человек. Причем это все *хардкорные* рэйверы — ребята, которые без рэйвов жить не могут». Леви утверждает, что сеть рэйвов, долгие годы отстававшая от европейского рынка с финансовой точки зрения, сейчас уже может с ним соперничать. «Промоутеры вкладывают большие деньги. Я знаю, что если сюда приезжает Карл Кокс, то собрать прибыль европейского уровня — не проблема».

Америка вскармливает и собственных знаменитостей, среди которых Терри Муллан (*Terry Mullan*), *DJ Dan*, Джош Уинк (*Josh Wink*), Деррик Картер, *Taylor*, а также *Keoki* — возможно, диджей с потенциалом настоящей звезды (и странной склонностью упускать очевидные шансы).

«Взгляните на *Sasha* или Оукенфолда в Англии. В сущности, они чертовы рок-звезды, — говорит Леви. — Есть разные диджеи, с которыми такое может произойти, но я не думаю, что это будет английский диджей. К тому же многих американских диджеев уже не интересуют Европа. Самым умным плевать на Европу, так как они хотят сделать себе имя здесь».

Пока к этому остается много препятствий. Большая территория страны, конечно, сдерживает распространение новой музыки, тем более что здесь нет общенациональной радиостанции, подобной британской. Пока что американская индустрия грамзаписи, если не считать нескольких (управляемых англичанами) фирм, не очень-то верит в танец, отчасти, возможно, из-за того, что не может совладать с его эфемерной природой, но также и потому, что никто до сих пор не сделал необходимого для такой веры отчаянного прыжка. Однажды рекорд-компания уже

наводнили своей продукцией и разрушили искреннюю и чистую танцевальную сцену, да и сами сильно пострадали в результате краха диско, так что их осторожность по отношению к современной американской танцевальной музыке скорее предвещает ей здоровое долголетие. После бума вокруг жанра электроника в 1996 году отрасль вновь стала традиционно инертной и вернулась к торговле нескончаемым (и зачастую скучным) потоком R&B и хип-хопа, успевшим доказать свою рентабельность.

Бывший редактор отдела танцевальной музыки журнала *Billboard* Брайен Чин винит в этом руководителей: «В конечном итоге я должен признать, что ни один бизнесмен не попытался трансформировать танец в институт, как это было сделано в Европе. Там все лидеры отрасли горели желанием превратить диджеев в медиа-звезд».

Таким образом, поле деятельности заняли независимые игроки. Базирующаяся в Лос-Анджелесе компания Джонатана и Стива Леви *Moonshine*, специализирующаяся на компиляциях диджейских миксов, проворно зарабатывает на этом быстро растущем рынке. Ожидается, что в 2000 году ее оборот превысит десять миллионов долларов.

Еще одним индикатором постепенного проникновения рэява в мейнстрим можно считать его финансирование корпоративными спонсорами, наблюдающееся в последнее время. *Levi's*, *Red Bull*, *Camel* и производители водки (например, *Absolut*) рекламируют свою продукцию восприимчивой молодежи — аудитории поневоле. Неизвестно, приведет ли это к покорению артистами чартов *Billboard*, ведь за минувшее десятилетие было немало фальстартов. Но в свете того, как индустрия ради наживы превратила хип-хоп в отвратительную пародию на самое себя, в ее прохладном отношении к

танцевальной музыке хочется видеть хорошую тенденцию.

За деньгами хоть на край света

Представьте, что на плодородную почву этой расширяющейся рэв-сцены ступают несколько желающих «покорить Америку» знаменитых британских диджеев, и будущее танцевальной культуры США оказывается предрешено. При этом нужно помнить, что они, добившись успеха в Штатах, также открывают двери местным талантам, примерно как *The Rolling Stones* со своей любовью к певцам вроде Мадди Уотерса 35 лет назад помогли оживить интерес Нового Света к музыке чернокожих.

В британской прессе полно статей о том, что на континент совершают набеги такие диск-жокеи, как Оукенфолд, *Sasha* и Норман Кук (*Fatboy Slim*), который, выпустив популярный альбом, встал в один ряд с узнаваемыми *The Prodigy* и *Chemical Brothers*. Его песня '*Praise You*' постоянно звучит в рекламе *Gap*. «Всякий, кому я помог спрыгнуть с *Hootie And The Blowfish*, — это очередная спасенная мною душа», — смеется Кук, продолжая возмутительно успешный британский поход.

Sasha, многие годы регулярно наведывавшийся в Западное полушарие (а ныне работающий резидентом в нью-йоркском *Twilo* вместе со своим давним приятелем Джоном Дигвидом), утверждает, что в начале 2000 года Америка стала ощутимо теплее принимать танцы. «Недавно я начал замечать разницу, — сказал он в интервью журналу *Ministry*. — Сейчас больше танцевальной музыки в рекламе. Ее стало больше и в фильмах», — добавляет он, отмечая саундтреки к таким картинам, как «Экстази» и «Жестокие игры».

«Это наш год, — сияя, заявляет Пол Оукенфолд. — Мы уже несколько лет взламываем эту дверь, и наконец-то, похоже, она распахнется настезь. Мы поднимем Америку на следующий уровень».

Метод Оукенфолда заключается в том, чтобы общаться с американцами на понятном им языке. В 1996 году он с уверенностью говорил, что раскрутить в штатах лейбл *Perfecto* можно лишь посредством турне и концертных выступлений: «Нас не интересуют клубы. Мы двинемся в обход и начнем с колледжей. Я знаю команды, которые могут приехать туда и гастролировать не хуже *Oasis*».

Пожалуй, это то, что объединяет те немногие британские танцевальные проекты, которые к настоящему времени познали вкус успеха по ту сторону Атлантики. Они — пример трансформации клубных стилей в рок, компьютерные группы, с радостью поднимающиеся на сцену, аккуратные новые презентации танцевальной музыки в доступной воспитанному на роке американскому сознанию форме.

Норман Кук согласен с тем, что пробившиеся в Америку танцевальные проекты связывает нечто роковое. «Во всех нас есть частичка рок-н-ролла, — считает он. — Мы не какие-нибудь студийные затворники, а рок-н-рольные монстры, о которых могут написать *Rolling Stone* или *Spin*. Мы все имели дело с роком. В нашей музыке даже есть гитары, а это как раз то, что цепляет американцев!»

Кук рад тому, что дверь открылась и крупные лейблы США теперь могут принять танцевальные проекты всерьез и начать вкладывать средства в их рекламу и развитие. Но вместе с тем Америка имеет настолько смутное представление о производимой диджеями музыке, что Кука регулярно спрашивают, состоит ли он в *FatboySlim*, а само его детище часто называют «группой девяностых». Даже его

американская звукозаписывающая компания, видимо, не вполне разобралась, чем конкретно он занимается.

«Они вечно пытаются заставить меня собрать группу и выступить в коллективе», — вздыхает Норман.

«В Америке мне уже приходилось объяснять: «Слушайте, вот черта, за которой кончается танцевальная музыка. Я не хочу ее переступить и становиться рок-исполнителем. Я не хочу играть в группе. Не хочу ездить с турне. Здорово, что вы меня раскручиваете и мы продаем альбомы, но давайте не забывать, что именно я делаю»».

Эта путаница даже вынуждала его отклонять предложения об участии в различных телепрограммах.

«Меня приглашали в шоу Леттермана и *Saturday Night Live*. Это, конечно, мило с их стороны, но что я там забыл? Я диджей, а диджею для выступления нужно два часа. Трех минут ему мало».

Диджеинг будущего

Если прикидывающийся группой диджей-продюсер — это шаг назад, то каким выглядит диджеинг будущего? Не вызывает сомнений то, что формат двенадцатидюймового сингла окажется тесен для данного ремесла. Устройства записи компакт-дисков продаются по доступной цене, так что многие диджеи-продюсеры играют свои незавершенные произведения с пробного *CD*, предпочитая его дорогой (и недолговечной) ацетатной пластинке. Кроме того, с ним проще научиться работать. *CD*-микшеры, оснащенные счетчиками частоты ударов и умными устройствами синхронизации, значительно облегчают сведение. Хотя диджеи любят винил за его тактильную сексуальность и

теплое аналоговое звучание, цифровая альтернатива становится все более привлекательной. Не в последнюю очередь это объясняется тем обстоятельством, что музыку в цифровом виде гораздо легче приобрести, чем винил. *CD*-диджеи запросто используют как синглы, так и альбомы (в то время как виниловые альбомы обычно записаны слишком тихо для клуба), поэтому легко находят драгоценный материал на компиляциях и переизданиях, не тратя уйму времени в магазинах подержанных пластинок. Они также имеют возможность зайти на интернет-сайт и выбрать композиции из каталогов многочисленных танцевальных лейблов. Заказ записывается на компакт-диск и доставляется с обратной почтой. Или же они могут скачивать в *mp3*-формате треки, вывешиваемые в сети доморощенными продюсерами всей планеты.

В большинстве стран третьего мира *CD*-диджейство уже норма, ведь ассортимент компакт-дисков несравненно шире, чем виниловых пластинок, и к тому же они практичнее в условиях жаркого и пыльного климата. От Кении до Кубы талантливые диск-жокеи устраивают ночи замечательной музыки с помощью *CD*-микшера и, возможно, набитой компактными коробки из-под обуви.

Цифровой диджеинг имеет и другие преимущества. Увеличивая звуковые возможности, оперативно доступные выступающему перед публикой диджею, он еще сильнее стирает грань между диск-жокеем и музыкантом. Недавно появилось несколько диджеев (таких как лондонец *Pure Science*), играющих только собственные вещи, которые они исполняют вживую, применяя лупы, сэмплы и *MIDI*-аппаратуру.

Coldcut, всегда приобретающие самые современные «игрушки», считают, что прогресс диджеинга будет связан с развитием способов «представления материала». Они размышляют о повышении

реактивности вечеринки. Так, танцующие могли бы своими движениями включать те или иные музыкальные элементы (скажем, при помощи напольных кнопок или лазерных сенсоров). Их виджейские компьютерные программы позволяют нарезать и микшировать видеосэмплы одновременно с музыкой. Кроме того, они изобрели *MIDI*-интерфейс для проигрывателя грампластинок, так называемый *dextractor*, дающий диджею возможность скрэтчами включать различные инструменты, любую последовательность запрограммированных звуков (или даже кадров): барабанный бит, фортепьянный рифф, пение соловья или отрывок из фильма «Дебби покоряет Даллас»^[217]. Можно даже синхронизировать видеоряд с царапаемой пластинкой.

Свою роль сыграют и другие технологии. Довольно скоро, услышав в клубе песню, вы сможете незамедлительно скачать ее простым нажатием клавиши органайзера или сотового телефона. *Broadcasting* превращается в *narrowcasting*^[218]. Нормой станут тысячи узконаправленных онлайн-каналов, передающих специализированную информацию. Вместо радио вы сможете слушать любой трек, какой душе угодно, включив канал *Salsoul* или сеть *Twisted*, или свой личный канал, автоматически программирующий музыку в зависимости от вашего настроения и даже покупающий для вас новые вещи согласно известным предпочтениям. Вместо фонотеки из дисков или пластинок у вас появится стереосистема, работающая как личный диск-жокей.

В этом смысле технологии весьма опасны для ремесла диджея. Уже сегодня продаются программы, автоматизирующие микширование. Компания *Buckingham's Databeat Digital Music Systems* предлагает такую систему сетям пабов по всей стране. Да, диджей

Робот уже не фантастика. И он не только микширует. Его можно запрограммировать так, чтобы он наилучшим образом отвечал требованиям аудитории. «Пабы стараются включать в часы пик быструю музыку, потому что под нее люди больше пьют», — объясняет представитель, выступающий от лица машины. Он экономит целое состояние на гонорарах диск-жокею, при этом не будет просить дармовых наркотиков или заигрывать с подружкой промоутера. Но едва ли такие решения помогут расширить горизонты слушателей, увязать музыкальное произведение с новым контекстом или успешно соединить две трудно сочетаемые записи. Когда в последний раз вас удивила или озадачила фоновая музыка в ресторане или кафе?

Хаус — отстой (пессимистический вывод)

Теперь, когда мы позволили диск-жокею взойти на пьедестал, не перестали ли мы слушать музыку?

Есть диджеи настолько знаменитые, что люди ловят кайф от первой их пластинки, даже если она ни к черту не годится. Есть диджеи, разрешающие клубу диктовать им репертуар. Есть диджеи-личности, собирающие толпы, даже будучи при этом посредственностями. Есть порно-диджеи, за которых пластинки сводит кто-то другой. Есть новички и бывшие боксеры или футболисты, ставшие за вертушки, тонущие поп-звезды, отчаянно цепляющиеся за виниловый «спасательный круг», и никчемные диджеи, хвастающиеся композицией в чартах.

Мы ходим в суперклубы, существующие с одной единственной целью — поддерживать доходную марку, чтобы компания, управляемая людьми, которые не танцуют, зарабатывала миллионы на футболках, компакт-дисках с компиляциями и табачных и

алкогольных спонсорах. Мы слушаем нескольких крупных диск-жокеев на радио, которые целиком определяют наши вкусы. Если имя кого-то из них украшает альбом ремиксов, мы без колебаний его покупаем. Диджей — это корпоративная проститутка.

Диджей режет, микширует и сплавляет самые разные жанры, пока не остается и шанса на «новое открытие». Мы вправе ожидать лишь очередной ремикс, вариацию на тему. А музыка теперь столь *эффективна*, особенно в сочетании с наркотиками, что никому нет дела до ее качества. Это безотказная рефлекторная технология удовольствия. На закате семидесятых люди пришли к выводу, что «диско — отстой». В конце девяностых выясняется, что хаус, транс, гараж... — ОТСТОЙ! (а техно и драм-н-бейс просто скучны). Единственная разница в том, что мы пока не ощутили всей степени их отстойности, поскольку индустрия коммерческих клубов держит нас на коротком поводке. Пока мне, стоящему на подиуме в субботнюю ночь, хочется закрыть глаза и поднять руки вверх, мне безразлично, имеет ли эта музыка художественную ценность.

Нашу любимую и некогда андеграундную культуру поглотила великая мейнстримная капиталистическая гегемония.

Так осталось ли в клуббинге что-либо особенное, или теперь он ничем не отличается от посещения паба?

Главным достижением танцевальной культуры принято считать проекты, уверенно чувствующие себя на американских стадионах. Но если танцевальная музыка притворяется чем-то, что существует уже 35 или более лет, так разве в этом ее триумф? *The Prodigy* — это *The Rolling Stones* нового поколения. Лейблы просто засунули их в разработанный для рок-звезд механизм, чтобы лучше продавались. Они отправляются в турне после выхода альбома. Мы надрываем глотки,

когда они выходят на сцену, а воротилам музбизнеса только этого и надо.

Танцевальная революция? Где?

Клубная культура строилась на общности, соучастии и равенстве. Если она работает как надо, танцующие образуют единое целое, державшееся на представлении о том, что звезды — это сами клубберы, а не коротышка за проигрывателями. Если мы стоим на танцполе (или на поле стадиона) и смотрим на диджея (или на сцену), то уже не делаем того, ради чего все затевалось. Мы перестаем быть частью события и оказываемся просто зрителями и слушателями.

Меркантильные люди украли у нас танцевальную культуру.

Согласны?

Ну вот и славно.

Таков пессимистический вывод.

Глобальный андеграунд (оптимистический вывод)

Однако диалектика спасает положение.

В танцевальной музыке всегда присутствует андеграунд.

Он проявляет наивысшую творческую активность после того, как все приобретает отвратительно коммерческий оборот. Мейнстрим заимствует нечто, выжигает его и объявляет мертвым. Однако за это время пионеры успевают шагнуть дальше, вернуть себе инициативу и создать что-то новое.

Поэтому ругайте сверхкоммерческую клубную культуру сколько угодно. Каждое ваше с пессимизмом произнесенное слово будет правдой, но только это не важно, ведь андеграунд существует, а значит, есть свет в конце туннеля.

На каждого стремного продажного диджея, который со спокойной совестью заводит любую присланную рекорд-компанией пластинку, включает в свой сет не нравящиеся ему вещи, лишь бы остаться в списке адресатов или потому что их играют все остальные, и позволяет клубу диктовать ему репертуар, найдется другой диджей, который любит музыку, ищет и *покупает* пластинки и вместо того, чтобы крутить рекламную халяву, вырабатывает неповторимый стиль, устраивает собственные вечеринки, воспитывает последователей и творит оригинальную музыку.

Андеграунд всегда будет полон влюбленных в музыку людей, для которых она — не работа, а смысл жизни, пусть даже манипулирующий массами нарко-поп правит бал, а большинство диджеев утратили миссионерский пыл и вернулись в надежную раковину

музыкального официанта. В исключениях сосредоточена энергия.

Еще одна причина не вешать нос — фрагментация танцевальной музыки на десятки специализированных жанров. Данная тенденция, противостоящая суперклубу и диджею-проститутке, только способствует экспериментам и творчеству. Можно биться об заклад, что из этих уединенных маленьких сцен родится нечто интересное и обязательно очень важное. Именно так мы получили диско, хип-хоп, хаус, а в последние годы — джангл, драм-н-бейс, британский гараж (*speed-garage*), тустеп, *coastal breaks* и так далее.

Что дальше? Кто его знает! Ясно одно: как всегда, где-то что-то развивается.

Последние сорок лет мы записывали поп-музыку. Теперь можно классно поразвлечься, переплавляя ее в самые разные формы. Группа умерла, да здравствует диск-жокей! Хватит ждать очередного «большого взрыва», давайте предвкушать удивительные «изюминки», выворачивающие кишки шумы, неожиданные столкновения сэмплов.

Танцевальная музыка сегодня действительно интернациональна. Музыкальные возможности приобрели всемирный характер. Влияние признанных столпов нашей истории простирается так далеко, что следующая великолепная пластинка может появиться как в Нью-Йорке, так и в Норвегии. Универсальный бит побеждает слова, и мы начинаем общаться на одном языке. Теперь французы могут делать музыку, которая нравится англичанам. Вообще, по-настоящему радикальные новые стили наверняка вытекут из очень странного источника, скрытого от пристальных взглядов танцевальных СМИ и комментаторов, набрасывающихся на всякое изобретение прежде, чем оно успеет расправить крылья.

Драматичному крушению барьеров содействует расцвет интернета как движущей силы распространения музыки. Если хаус явился реализацией панковского девиза «сделай сам», то сетевое вещание и хитроумные форматы компрессии звука, такие как *mp3*, позволяют зайти еще дальше. Средства производства музыки давно попали в руки масс. Теперь они владеют и средствами ее дистрибуции, а фирмы грамзаписи (единственные банки, у которых хватало глупости ссужать деньги музыкантам) избыточны. Любой диджей запросто формирует в сети глобальное комьюнити слушателей. Диск-жокеи нью-йоркского клуба развлекают лондонский танцпол. Диджей сочиняет трек у себя дома, пересылает коллеге на другой конец света, а тот выжигает его на «болванку» и включает в сингапурском клубе, куда заехал всего на пару часов.

Движуха не кончается

Диск-жокей рядом с нами уже почти век. Его игнорировали, не понимали, презирали, боготворили и обожали. Он держался на переднем крае музыки, придавая ей свежие формы, извращая технологии и извлекая из них неслыханные завораживающие звуки. В непрерывном поиске материала, который не давал бы танцующим остановиться, он выковал длинную цепь прогрессивных жанров. В США диджей создал поразительную музыку, а затем Великобритания приютила его и сделала звездой. Он продолжал творить волшебство, и вокруг него выросла музыкальная культура, более революционная и прочная, чем когда-либо.

После лета любви 1988 года британская молодежь смогла насладиться трансцендентными ритуалами, которые легли в основу американской эволюции танцевальной музыки. Они наконец-то ощутили всю силу диджея, причем в больших количествах. Теперь, после покорения Европы и многих стран Южного полушария, эта музыка распространяется через Атлантику в обратном направлении. Диджей, создавший по-настоящему универсальную (по сравнению с предшествовавшими) форму музыки является проводником праздника и братства на планетарном уровне. Можно сказать, что он — наивысшее воплощение древней шаманской роли, самый могущественный колдун в истории, который как никто другой умеет вывести нас из прозаичности дня в красочную жизнь ночи.

Почему мы преклоняемся перед тем, кто ставит пластинки? Потому что иногда он способен на нечто

божественное. Нигде вы так не повеселитесь, как в клубе, соединившем все необходимые компоненты.

«Действительно классный диджей знает, как заставить плохую пластинку звучать нормально, хорошую — отлично, а отличную — фантастически. Он добивается этого с помощью контекста, в котором включает записи, их последовательности и различных фокусов. Классный диджей умеет маленьким хлюпающим звуком вызвать спонтанный взрыв аплодисментов. Это кажется ненормальным. Раздается какой-то звук, типа *wha-wha-wha*, а народ кричит: *Yeeeeeah!* Он может ввести тарелки так, чтобы люди хлопали им в такт. Когда он делает так, это изумительно. А если он делает это хорошо, то вы испытываете прямо-таки неземные ощущения».

Это поистине мистическое искусство. Оно кажется банальным, но в нем заключена феноменальная и неопишуемая мощь. Настоящий диджей может пробудить в публике более сильные чувства, чем сочинитель самой волнующей оперы, или автор самого одухотворенного романа, или режиссер самого жизнеутверждающего фильма.

Если вы диджействуете мастерски, то вы играете не пластинки, а играете танцполом. Вы микшируете не мелодии, а энергию и эмоции, переходите от удивления к надежде и счастью, от раскрепощения к экстазу и любви. Если все идет как надо, вы вживаетесь во все тела в зале и понимаете, что они переживают и куда движутся, ведь вы сами ведете их туда. Вы отрываете их от земли и переносите на небеса. Вы трогаете их тела и души музыкой, струящейся из ваших рук.

Вы позволяете им испытать всю прелесть момента.

«Влажные ладони. Улыбки до ушей. А какая напряженность пронизывает вас, когда вы одни в своей кабинке! Боже мой! Какую пластинку

включить дальше? Бешено ищешь, полагаясь на интуицию, передумываешь, затем вдруг возвращаешься к первому решению, второпях вынимаешь ее из конверта и включаешь, едва не опоздав... Вот оно!

И ты видишь, как люди улыбаются.

И подпевают.

И улетают»[\[219\]](#).

notes

Примечания

1

Оригинальное написание имен в дальнейшем будет сопровождать первое упоминание не только диджеев, но и музыкантов, продюсеров, авторов, пишущих о музыке. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

2

Нет проблем, которых я не могу решить, / поскольку я умею сводить (англ.).

З

Авторы иронизируют над укоренившимся в англосаксонских странах политкорректным обыкновением писать «он или она» (*he or she*), когда идет речь об абстрактном представителе профессии, социальной группы и т. д.

4

Характерные для концертов панк-групп танцы с прыжками и толканием, напоминающие драки.

5

Bez — сценический псевдоним перкуссиониста группы Марка Берри.

6

Мешковатые брюки, пиджак до колен.

7

Spinner — букв.: «тот, кто крутит» (англ.).

8

«Яблоко» — этикетка в центре пластинки.

9

Сэмплер — устройство записи и хранения аналоговой информации в цифровой форме, позволяющее манипулировать «живыми» звуками.

10

Illbient — от *ill* (больной, дурной) и *ambient* (название музыкального стиля).

11

Я не могу жить без радио (англ.).

12

Клара Батт (1872-1936) — английская певица, контральто.

13

Программа маленького радиоловителя (англ.).

14

Известный в те годы певец Фред Уоринг (*Fred Waring*), чьи доходы пострадали от трансляций пластинок по радио, лоббировал реформу радиовещания, которая бы предполагала отчисления артистам.

15

Стучи, но не входи (англ.).

16

Танцевальный зал понарошку (англ.).

В ходе дальнейшей эволюции термина (где-то к концу 1970-х годов) он стал означать смесь блюза и хип-хопа, которую нынче расшифровывают как *rich & beautiful*, что значит «богатые и красивые».

18

Если хочешь круто хипповать и прыгать до потолка, купи шмотки, которые все заметят (англ.).

19

Не цветок, не корешок, а зелень, которую называют травой. Не подражатель, а изобретатель, живая легенда — *The Rod* (англ.).

20

Ас из открытого космоса (англ.).

21

Отсюда прямо в стратосферу мы громко и ясно прокричим *ee-tiddy-o and a ho*, а я снова на сцене с музыкальной машиной, говорю вам *oo-rap-doo* и привет! (англ.).

На самом деле музей находится на улице Советской армии.

От англ. *master of ceremonies* — ведущий, конференсье.

Американская эстрада (англ.)

25

Сорок лучших (англ.).

Масонская ложа.

Креольский диалект, сочетающий элементы нескольких африканских языков и английского.

28

От англ. *sock* (носок) и *hop* (прыгать).

Слово *hipster*, по Керуаку, происходит от слэнгового музыкального выражения *to be at the high hip* (то есть достигать высшей точки качества импровизации, иначе — находиться на вершине блаженства).

Tradster — любитель традиционного джаза (*trad jazz*); слово образовано по аналогии с *gangster*.

31

От англ. *leap* — прыгать.

Cover-up — маскировка (англ.).

В кругах джазистов стала крылатой фраза: «На яблоне много разных яблок, но если тебе доведется сыграть в Нью-Йорке, то считай, что самое большое яблоко у тебя в кармане».

У Паркера было прозвище *Bird* — Птица.

Mess around — букв.: «дуракаваляние» (англ.).

36

Black bottom — черный зад (англ.).

Twist — скручивать, вращать (англ.).

Chubby — полный, пухлый, *checkers* — шашки, *fats* — толстяк, *domino* — домино (англ.).

Быстрый танец с энергичными движениями под джазовую музыку.

40

Иностранка, помогающая по хозяйству и одновременно обучающаяся языку.

41

Красная наркотическая таблетка в виде сердца.

Gig — ангажемент, разовое выступление (англ.).

Пит Мондриан (1872–1944) — голландский художник-абстракционист.

Молодые симпатяшки (англ.).

45

Сдвоенные ручные барабаны.

Loop — петля, повторяющийся звуковой фрагмент (англ.).

47

Гепард (англ.).

48

Клуб (фр.)

Готам — шуточное название Нью-Йорка.

50

Hardcore.

Motown — «город моторов», Детройт. Направление популярной танцевальной музыки, смешивающее в себе приемы и традиции стилей ритм-энд-блюз, соул и т. п. Название произошло от фирмы *Motown*, на студиях которой записывались многие негритянские исполнители. Характерные особенности — сложные оркестровые аранжировки, аккуратное яркое звучание всех инструментов и голоса, виртуозное пение на основе негритянских вокальных традиций.

Crossover («перекрещивание») — синтез разных музыкальных стилей.

Wheel.

Speed — наркотик амфетаминового ряда.

Требуемый этикетом (фр.)

Студии танца Лауры Диксон (англ.).

57

Я не иду сегодня на работу (англ.).

Факел, фонарь, свечочь и т. п. (англ).

Brummie Bags — бирмингемские мешки (англ).

Stomper — букв.: «то, что вызывает топот»; стомп — это еще и разновидность джаза.

61

Ноты играютя различными по длительности, обычно первая в два раза длиннее второй, что встречается в блюзе и раннем рок-н-ролле.

Билеты этой авиакомпании отличались дешевизной.

Пирс, причал (англ.).

Trainspotter — здесь: человек, одержимый изучением ничтожного (в глазах большинства окружающих) предмета, коллекционированием какой-нибудь ерунды (англ., сл.).

65

Музыка для удовольствия (англ.).

В оригинале *Nu-NRG*.

Произносится так же, как и *high energy* — «высокая энергия» (англ.).

«Новая энергия».

Не важно, что говорят... Эти звуки задают тон... Это повестка дня от вашего главного диджея (англ.).

70

Dub — глагол, освобождать пространство (англ.).

Даб-микс состоял в неожиданных включениях и выключениях дорожек, записанных на четырехдорожечной пленке. *Toasting* — рифмованный речитатив (англ.).

Sound-clash — «звуковая схватка», соревнование двух саундсистем или диджеев (англ.).

Пробные пластинки обычно из мягкого ацетата, существующие в одном экземпляре; на Ямайке таковые часто назывались *specials*.

Перемотка (англ.).

Вольный перевод: «Если нравится мой джайв, ты крутой и живой. Тебе здесь скажут сразу: Мачуки держит мазу. Когда он джайвом говорит, его никто не победит».

Beat-box — ритм-машина (англ.).

Per — энергия, живость (англ.).

Riddim — диалектная форма слова *rhythm* — ритм (англ.).

Дилей (задержка) — эффект затухающих повторов основного сигнала. Время задержки выставляют таким образом, чтобы оно приблизительно совпадало с темпом исполняемого произведения.

Tubby — пузатый, пухлый, коренастый (англ.).

Йитс, Уильям Батлер (1865–1939) — ирландский поэт и драматург, представитель символизма.

Мы стоунволлские девчонки. У нас кудрявые прически. Мы не носим белья. Мы показываем волосы на лобке. Мы закатываем брюки выше наших педовских коленок (англ.).

В оригинале *queen-bees* — пчелиные матки; *queen* на сленге означает «голубой», а *drag-queen* — «трансвестит».

Juice joint — заведение, где официально торгуют только прохладительными напитками, но нелегально продают выпивку (англ.).

Фейдер — реостат, плавно регулирующий громкость одного из каналов. Упоминаемый ниже кросс-фейдер — комбинированный реостат, позволяющий одновременно увеличивать громкость в одном канале и уменьшать в другом, например, для балансировки стереозвучания.

86

Между 34-й и 59-й улицами, от 8-й Авеню до реки Гудзон.

Святилище (англ.).

Церковь (англ.).

«Певец», «Сказочный», «Запретный плод», «Вместе»
и «Суперзвезда» соответственно (англ.).

Имеется в виду песенка Дороти '*Over The Rainbow*' из фильма «Волшебник из Страны Оз» на музыку Гарольда Арлена (1905–1986).

91

Скользкий коврик (англ.).

Устройство, позволяющее остановиться в поисковой точке фонограммы.

Чердак, верхний этаж склада (англ.).

Segue — музыкальный термин «продолжать так же». Что под этим подразумевал Грассо — бог весть.

95

Домашняя вечеринка (англ.).

«Галерея» (англ.).

Он же попперс (*poppers*) — летучая жидкость, первоначально применявшаяся для лечения астмы. Вызывает расширение сосудов, снижение кровяного давления, учащение сердцебиения и расслабление мышц, а также головокружение и слабость, которые некоторые могут воспринимать как чувство легкости и эйфории. Эффект не более трех минут.

Фредди мертв (англ.).

Фильм Гордона Паркса 1972 года.

100

Бруклин, Бронкс, Манхэттен, Квинс и Стейтен-Айленд.

101

Песня '*Bad Luck*'.

Современными средствами эффект реализуется путем добавления к исходному сигналу его собственных копий, сдвинутых по времени на величины порядка 1—10 миллисекунд, причем время сдвига непрерывно меняется.

103

Лучшие времена (англ.).

104

Свидание с дождем (англ.).

105

Спасение (англ.).

106

«Ледовый дворец» (англ.).

В оригинале игра слов: *flotsam and jet set* (букв.: «обломки и элита») звучит почти как устойчивое словосочетание *flotsam and jetsam*, что означает «барахло; отребье».

Face-spotting — поиск в толпе знаменитостей (англ.).

Грув — сочетание ритмического и басового рисунка, отличающееся специфическим драйвом (то есть пробуждающее соответствующую телесно-эмоциональную реакцию слушателя).

110

Breakdown («надлом») — более медленная, размеренная часть вещи, идущая сразу после быстрой.

111

Бруклинские грузоперевозки (англ.).

112

Мама, папа, сестра, брат (англ.).

113

Приблизительный перевод: «мерзкий сукин сын»
(англ.).

Следующая жена Мика Джаггера.

115

Разумное основание, смысл (фр.).

116

Требует ли это перевода? Если да, то предлагаю:
«Пошли вы...» (англ.).

117

Одуреть (англ.)

Племенные ритуалы нового субботнего вечера
(англ.).

119

Секвенция — повтор мелодии с другой ноты.

120

Знаменитый немецкий режиссер (1890-1976).

121

Teen-pop — поп-музыка для подростков (англ.).

«Святой» (англ.).

123

РСР, то есть фенциклидин — применяемое в ветеринарии анестезирующее средство.

124

Синдром иммунодефицита на почве
гомосексуализма (англ.).

Его владелец, добровольно ликвидировавший свое дело, объяснял, что «учитывая вставшие перед нами моральные проблемы, я не мог не закрыть заведение, понимая, что могу быть как-то ответственен за заражение людей СПИДом».

Кризис здоровья мужчин-гомосексуалистов (англ.).

В оригинале используется выражение *wheels of steel*, означающее основания проигрывателей. Здесь имеется в виду пластинка Грэндмастера Флэша '*Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel*'.

«Ночью такая суматоха, что, метаясь между палубами, некогда перевести дух» (обыгрывается слово *deck*, которое в цитате означает «палуба», а в контексте книги — проигрыватель).

Если думаешь, что рэп — просто мода, ты сошел с ума (англ.).

130

Диско-лихорадка (англ.).

131

Hustle — букв.: «толкотня, суতোлка» (англ.).

Locking — блокировка», *porring* — неожиданное движение (англ.).

133

Ручками похлопаем, ножками потопаем (англ.).

134

Район трущоб в Кингстоне.

Bounce — это и «сильный внезапный удар», и «упругость», и «живость, энергия» (англ.).

136

Все в ритм (англ.).

137

Рок нон-стоп (англ.).

138

Не виноват (англ.).

Timing — согласованность, синхронность, выбор момента времени (англ.).

140

Cutting — последовательная состыковка
фрагментов.

141

Повелитель пластинок (англ).

«Черные пики». Кроме того, слово *spade* на сленге означает «цветной, черномазый».

143

Толстый Стэнли, король битов (англ.).

144

Crew — команда, бригада (англ.).

145

Великий волшебник Теодор (англ.).

146

От *turntable* (проигрыватель) — использование проигрывателя в качестве музыкального инструмента.

Griot — в Западной Африке — поэт, музыкант и колдун (фр.)

Dozens — стихотворный текст из трех четверостиший. Два соперника по очереди во все более напряженном ритме обменивались *dozens*, пока один из них не сбивался либо пока риторическое превосходство другого не становилось очевидным. Зачин был посвящен бахвальству и презрительным выпадам в адрес соперника, потом начиналась импровизация на свободные темы.

149

Поднимите руки вверх (англ.).

150

Рок нон-стоп (англ.).

Blow — нюхать измельченный в порошок наркотик,
coke — кокаин; *rock* — крэк (англ.).

Белые полосы (англ.).

На Кула Хёрка не усядешься. Он необъезженный конь, свирепый бык. Я могу сотрясти любую дискотеку (англ.).

154

Разновидность парных тарелок.

Doo-wop — вокальный вариант ритм-энд-блюза, распространенный в 1950-е гг. Относится к традиции негритянского гармонического пения, восходящего к группам 30-х годов (вроде *The Ink Spots*). Название, по одной из версий, придумал нью-йоркский диск-жокей Гас Госсерт (*Gus Gossert*)

156

Жестокий рэп (англ.).

157

Зацените, я Казанова (англ.).

158

Послание, проповедь (англ.).

159

Распан — персонаж одноименной компьютерной игры.

Говоря по правде, Джеймс Браун считался старьем, пока Эрик и Рэк не сделали *'I Got Soul'*. Рэп воскрешает в памяти старый ритм-энд-блюз, и если бы не мы, его уже забыли бы (англ.).

161

Французский художник-сюрреалист (1887–1968).

Название альбома группы *Sex Pistols*, которое можно перевести как «Не обращай внимания на всякую фигню» (однако слово *bollocks* также имеет значение «яйца»).

163

Повесть Джозефа Конрада.

Названия диджейских приемов: *flick* — щелчок, *slide* — скольжение, *rub* — трение (англ.).

165

Scribble — каракуля (англ.).

166

Chirp — чирикание, стрекотание (англ.).

167

Tweak — щипок, подергивание (англ.).

168

Tear — разрыв (англ.).

169

Stab — резкий удар, особенно ножом (англ.).

170

Chop — рубящий удар (англ.).

171

Flare — вспышка, взрыв (англ.).

172

Twiddle — трель; верчение (англ.).

173

Небольшой музыкальный фрагмент, допускающий многократное повторение.

174

Spinback — обратное вращение (англ.).

175

Fill — заполнение.

176

Букв.: «диско сосет», то есть «диско — отстой»
(англ.).

177

Убей диско (англ.).

178

Райский гараж (англ.).

Музыкальный продюсер (р. 1940), придумавший эффект «стена звука». Работал с *The Beatles*, *Ramones*, Джоном Ленноном и другими музыкантами.

180

Extended play — пластинка с общим временем звучания 15-25 минут — промежуточный формат между синглом и долгоиграющей пластинкой.

181

Время никого не ждет (англ.).

182

Куда теперь? (англ.).

183

Склад (англ.).

184

Метилендиоксиамфетамин.

В начале был Джек, и у Джека был грув, и из этого грува родился самый грувистый грув. Как-то раз, свирепо истязая свой бокс, Джек бесстрашно воскликнул: «Да будет хаус!» (англ.).

186

У нас играет хаус-музыка (англ.).

187

Музыкальная шкатулка (англ.).

Букв.: «Ты родной ребенок или приемный?» (англ).

189

Улетая в дыму (англ).

190

Slam-dance — стиль танца, при котором участники намеренно сталкиваются друг с другом.

Бриджи для верховой езды.

192

Обратное вращение (англ.).

193

Имитация удара бас-барабана, производимого с помощью педали.

Bootleg — аудиозапись, произведённая и распространяемая без санкции правообладателей.

«Чистый фанк» (*pure funk*) — стиль, созданный Джорджем Клинтоном и его друзьями.

Маргиналы, добровольно выбравшие образ жизни бродяг. Многие из них, хотя и не все, политически активны и принадлежат к культурному андеграунду.

197

Требуемый этикетом (фр.).

198

«редкий грув».

199

От слова *mad* — безумный (англ.).

200

От *do-it-yourself* — сделай сам (англ.).

201

Руководство: Как без труда стать первым (англ.).

Неориканец — житель Нью-Йорка пуэрториканского происхождения.

203

Специалист по артистам и репертуару.

204

Даже лучше, чем настоящая вещь (англ.).

205

Здесь: кольцевая дорога (англ.).

206

Детектив Шафт — один из первых черных супергероев американского экрана.

207

Специальное подразделение полиции, созданное для борьбы с распространением наркотиков в среде рейверов.

208

Скорость вращения пластинки.

209

Dark — темный (англ.).

210

Аквалангисты, дышащие гелиево-кислородной смесью, говорят голосами высокого тембра.

211

Соул над Лондоном (англ.).

212

Канун тысячелетия (англ.).

213

Девятнадцатого октября 1987 г. индекс Доу-Джонс упал на 23 %.

По определению Андрея Горохова, это «музыка, услышав которую девушки не могут устоять на месте, ставят на пол свою сумочку и танцуют, упершись в нее взглядом» (*Горохов А. Музпросвет. ru. М., 2001*).

215

Отсортировано (англ.). На сленге — что-то вроде «замутить».

216

Любители группы *The Grateful Dead*.

217

Порнофильм 1978 года, режиссер Джим Кларк.

Broadcasting (теле- или радиовещание) можно перевести буквально как «широкое распространение информации», в то время как *narrowcasting* — это, наоборот, «узкое распространение».

В последней главке мы цитируем Дома Филлипса и Дейва Доррелла. — *Прим. авт.*