

**Андрей  
Горохов**



## Annotation

Это не книга, это информационно-идеологическая бомба, опасная для вашего музыкального мировосприятия. Что бы вы ни называли своим музыкальным вкусом, вы не сможете продолжать чистосердечно и наивно любить то, что любили до встречи с этой заразой.

Если вы ненавидите The Beatles, Pink Floyd, Cannibal Corpse, Антонио Вивальди и Селин Дион, то вам не удастся так просто пройти мимо. Если же такие слова как даб, регги, психоделика, фанк, грув, электро, брейкбит, индастриал, эмбиент, панк, диско, техно, хаус, драм-н-бэйсс, хардкор, нойз, минимал, электроника, фри-фолк, дабстеп и брейккор для вас не пустой звук, то тогда не понятно, о чем вы вообще думаете: у вас а руках — исполнение желаний, именины сердца и праздник на вашей улице. Первый раз в истории человечества — бескомпромиссная история современной музыки на русском языке! Среди многого прочего детально разжевано, что такое андеграунд и авангард и почему их больше нет, а также — что такое семплер и секвенсор и до чего нас довело их тупоголовое применение. Если же вам, в сущности, наплевать на поп-музыку но вам действует на нервы та дрянь собачья, которую слушает нынешняя молодежь, и вы переживаете по поводу того, в какую безысходную яму забрела цивилизация в своем антикультурном развитии, то эта книга — фактически ни что иное как культурологический триллер для апокалиптически настроенных неучей — именно для вас.

Купи и убивай друзей!

- 
- [Андрей Горохов](#)

- [Что такое Музпросвет? \(предисловие ко второму изданию\)](#)
- [60-е](#)
  - [\[01\] Фанк](#)
  - [\[02\] Фри-джаз](#)
  - [\[03\] Фолк](#)
  - [\[04\] Психоделика](#)
- [70-е](#)
  - [\[05\] Ямайка](#)
  - [\[06\] Германия](#)
  - [\[07\] Середина десятилетия](#)
  - [\[08\] Хип-хоп](#)
- [80-е](#)
  - [\[09\] Всеобщая электрификация](#)
  - [\[10\] Чикаго —> Детройт —> Лондон](#)
- [90-е](#)
  - [\[11\] Хардкор](#)
  - [\[12\] Вот пришли барабаны](#)
  - [\[13\] Транс](#)
  - [\[14\] Вирус Минимализма](#)
    - [\[14.1\] Античность](#)
    - [\[14.2\] Битва гигантов](#)
    - [\[14.3\] Шестидесятые](#)
    - [\[14.4\] Минимализм](#)
    - [\[14.5\] Импровизационная музыка](#)
    - [\[14.6\] Шум и гул](#)
  - [\[15\] Эмбиент](#)
  - [\[16\] Минимал-техно](#)
  - [\[17\] Почему?](#)
  - [\[18\] Кошмарные разоблачения](#)
  - [\[19\] Легко и джазовато](#)
  - [\[20\] Трип-хоп](#)
  - [\[21\] Пропась между роком и техно](#)
  - [\[22\] Новые тенденции мэйнстрима](#)
  - [\[23\] Танцы от ума](#)
  - [\[24\] Саунд](#)

- [00-е](#)
    - [\[25\] Длинная тень](#)
    - [\[26\] Начало непонятого десятилетия](#)
    - [\[27\] Аутентичность](#)
    - [\[28\] Психостранности](#)
    - [\[29\] Бас](#)
    - [\[30\] Япония](#)
    - [\[31\] Новая эпоха](#)
    - [\[32\] Зависимость от музыки](#)
  - [Список кое-как использованной литературы](#)
-

**Андрей Горохов**  
**Музпросвет**

# **Что такое Музпросвет? (предисловие ко второму изданию)**

Музпросвет — это передача, которую я с 1996 года вел на радиостанции Deutsche Welle, гора текстов росла со скоростью десять тысяч знаков в неделю, книга — это попытка организовать выжимки из этих текстов в смысловые кучки. Но это все технические обстоятельства, к ответу о смысле Музпросвета они нас не приближают.

Первоначальный импульс книги состоял в том, чтобы прояснить смысл нескольких слов: «брейкбит», «техно», «эмбиент», «саунд». Количество интересных слов быстро выросло, выросло и количество просто слов, а многословие и сложная структура перекрестных связей вряд ли способствуют прояснению чего бы то ни было. Музпросвет сам стал явлением, требующим прояснения.

Музпросвет — не история радикальной, или андеграундной, или малоизвестной, или «просто интересной» музыки: расположение хаотичного материала в приблизительном хронологическом порядке не приводит автоматически к появлению истории. Историю надо было бы писать совсем по-другому, и очень может статься, что ее вообще невозможно написать, скрыв белые нитки, которыми она каждый раз оказывается сшита. Историю я писать и не собирался (и не смог бы), а скорее, хотел показать несколько примеров сконструированных исторических процессов. Наше понимание текущего момента неизбежно предполагает и приклеенную к этому моменту историю. Всякая актуальность отбрасывает в

прошлое след, который оказывается коллажем из интерпретаций и переоценок.

Претензия на понимание текущего момента вовсе не была мне свойственна от рождения. Но когда количество язвительных замечаний и абсурдных анекдотов достигло критической массы, стало ясно, что эта масса предполагает некоторый глобальный взгляд. Было бы глупостью отрицать его наличие, хотя я крайне скептически отношусь к глобальным взглядам и позициям, они сильно отдают сектантством. С другой стороны, я не способен в двух словах сформулировать партийную линию Музпросвета, в любом случае к тезисам типа «вся музыка дрянь» или «поп — это дрянь, а авангард-фри-джаз-этно — это хорошо» она не сводится.

Задача реставрировать эту позицию или использовать книгу как хрестоматию по формированию какой-нибудь собственной позиции взваливается, таким образом, на проницательного читателя.

Но если нельзя в двух словах сформулировать взгляд Музпросвета на музыку, то можно сказать, когда этот взгляд оформился: к началу 00-х годов.

Не следует морщить нос: дескать, сегодня мы слушаем дабстеп, ньюрейв и загрузили из интернета новый альбом White Stripes за месяц до его официального выхода. Загрузить-то загрузили, и дабстеп слушаем, но вот как слушаем? И тут выясняется, что следующий шаг после 90-х вовсе не сделан, все то, что мы про музыкальную ситуацию сегодня знаем, что в ней научились слышать, как научились ее описывать, все это в большой степени *made in 90s*.

То был конец эпохи, эпохи движения вперед, эпохи наращивания уровня претензий, эпохи больших надежд, больших тем, больших музыкантов и больших альбомов, альбомов, после которых «все стало по-

другому». Но за такими фигурами, как Pan Sonic, Autechre, Oval, Aphex Twin, Atom Heart, Squarepusher, Mouse On Mars, Джефф Миллс, Трики, дальнейшего расширения горизонта не последовало. Все расслабилось, успокоилось, измельчало и стало в высшей степени необязательным.

Собственно, очень может статься, что заметные фигуры конца 90-х были дутыми фигурами, волнение прогрессивной молодежи было во многом подогрето прессой, которой очень хотелось, чтобы что-то наконец начало происходить, чтобы музыкой занимались не клоуны и рутинеры, а приличные люди с ясными творческими принципами.

Музыка сегодня стала доступна как никогда раньше — ешь не хочу, мнений по ее поводу тоже хоть отбавляй, так есть ли повод оплакивать ситуацию семи-или десятилетней давности? Конечно нет, но, тем не менее, последний ясный взгляд на музыку, на ее проблемы и опасности кристаллизовался именно тогда. Музыка Rhythm & Sound, Underground Resistance или Bohren & Der Club Of Gore воспринималась как выражение принципиальной эстетической позиции, которая принадлежала не просто каким-то непонятым маргинальным юношам, но была единственно возможной.

Одна из таких эстетических позиций, которую можно условно назвать музыка-как-саунд, формулировалась уже не в первый раз — ее музыка дрянь» или «поп — это дрянь, а авангард-ри-джаз-этно — это хорошо» она не сводится.

Задача реставрировать эту позицию или использовать книгу как хрестоматию по формированию какой-нибудь собственной позиции взваливается, таким образом, на проницательного читателя.



Одна из таких эстетических позиций, которую можно условно назвать музыка-как-саунд, формулировалась уже не в первый раз — ее история восходит к 60-м и даже 50-м годам; было выстроено несколько исторических потоков музыки-как-саунда. Была развита и критика саунд-эстетики: то, что музыка, не говоря уже о социальных феноменах, к саунду не сводится, было вполне очевидно. Одновременно существовала более или менее четко сформулированная саунд-утопия, ее история, ее выдающиеся примеры, а также примеры злоупотребления ею и сомнения в ее адекватности. Существовали апологетики индастриала, нойза, эмбиента, минимализма и клубной культуры и одновременно — их разгромная критика. Судя по сегодняшним масштабам, героическое время.

Немузыкальная газета *Die Zeit* в 1997-м устроила акцию: представила Штокхаузену десяток записей краут-рока (немецкого хиппи-рока начала 70-х) с целью выяснить, усмотрит ли мэтр свое влияние в этой музыке, поскольку утверждение, что краут-рок вдохновлялся Штокхаузенем, было штампом. Композитор оказался высокомерным педантом, он первый раз в жизни слушал Сап и Faust и секундомером измерял длину отдельных пассажей. Его приговор был таков: примитив, даже не подозревающий о принципах построения его музыки. Удивительно тут не решение Штокхаузена — оно как раз понятно, — но решение газеты проверить истинность общеизвестного тезиса.

Еще пример: то, что диско является элементом гомосексуальной субкультуры, многим представляется очевидным, но в 80-х немецкие панки, заведя дискотеку, переходили на другую сторону улицы. Посетители дискотек считали панков голубыми и норовили двинуть в челюсть. Дискотеки были местом агрессивного гетеросексуального мачо-культа. Голубые

дискотеки и клубы на самом деле были очень большой редкостью.

Музпросвет и получился русскоязычным отражением некоторых критических битв, которые цвели в немецкой музыкальной прессе. Меня все время мучило осознание себя как пограничного феномена в зоне непонимания между Германией и Россией. Живимы в идеальном мире, то следовало бы не пересказывать наиболее яркие и смешные разоблачения, но честно переводить и издавать книги и статьи. Похоже, что в середине 90-х в немецкую прессу пришли люди, до того писавшие в панк-фэнзинах, — они взялись за дело язвительно и компетентно. Я не сомневался, что рано или поздно все это будет переведено на русский и тогда никакого Музпросвета не понадобится. Но пока я — контрабандист, которого никто не поймал. А раз так хорошо пошло (тем более что радио — это прожорливая черная дыра, которую надо постоянно чем-то кормить), я напихал в Музпросвет много всяких смешных и поучительных историй вроде жизнеописания Ли Скретч Перри (вольный пересказ статьи из журнала *Grand Royal*). Это был, конечно, оппортунистический жест культуртрегера. Книга наполнилась самыми разными историями, списками имен и названий, расхваливанием одного и обругиванием всего остального. Время от времени я предпринимал отчаянную попытку начать наконец говорить о «самом главном». Но эти попытки утонули в шизоидной энциклопедии непонятно чего.

Понятно, что мировоззренческой важности немецкоязычные книги и статьи переведены не были. Особо дотошным российским меломанам стал доступен британский журнал *Wire* — и очень хорошо, но это совсем не то. *Wire* академичен, он слишком многое

одобряет и принимает, он указывает длинным пальцем; подрывной критики и обезоруживающей трезвости в нем нет. Сомневаться в достижениях Брайана Ино, Фила Гласса или импровизационной музыки, а тем более иронизировать над ними он не может.

Дело тут, конечно, не в шуточках, не в устраивании Comedy Club в формате рецензии на CD, а в способности критика видеть проблему.

Озаботившись апдейтом книги, я залез в немецкоязычные тексты, которые перекосили мне мозги десять лет назад, и увидел, что — о, ужас! — их и невозможно перевести. Они полны полемики с другими текстами и ссылок на обстоятельства и концепции, сегодня малопонятные и малоубедительные, — скажем, на тогдашние социально-политические дискуссии, на рекламные слоганы или реплики, прозвучавшие с телевизионного экрана, на то, что писали фэнзины, — в общем, на то, что считалось общеизвестным. В своей контрабандистской деятельности я, оказывается, игнорировал огромную часть того, о чем говорили мои любимые музкритики, и очень многое приписал от себя: у меня есть собственные (тоже, конечно, не вполне собственные) завиральные идеи относительно формы, композиции, пространства, напряжения, выразительности и прочих понятий модернистской эстетики.

Стоя на этих шатких опорах, Музпросвет, тем не менее, выступает с безапелляционной авторитарной позиции, он представляет якобы объективно существующее знание и злоупотребляет своим положением монополиста.

*Андрей Горохов апрель 2009, Кёльн*

## 60-е

*— Век об одном и том же — какая скука! Педанты, должно быть! — сказал, зевая, Обломов.*

*И. А. Гончаров. Обломов*

## [01] Фанк

«Я выгляжу как человек, которому платят за то, чтобы на него смотреть», — сказал он. Еще он написал в автобиографии, что самое главное для эртертейнера — это волосы и зубы. И то и другое должно быть настоящим и роскошным.

Джеймс Браун (James Brown) с юности много внимания уделял своему внешнему виду. Сидя подростком в тюрьме, куда он попал за взлом автомобилей и кражи, он крахмалил и гладил свои портки, чтобы на брючинах появилась шикарная стрелка. Он боксировал лучше всех, пел лучше всех, лучшие женщины были от него без ума, он лучше всех танцевал, он лучше всех понимал других людей и умел с ними разговаривать. И главное, лучше всех знал, чего хочет, а также что и как нужно вообще делать. Он пер по жизни как танк-победитель, медленно продавливаясь с самого низа наверх, с огромным трудом и нечеловеческой энергией становясь ДЖЕЙМСОМ БРАУНОМ. Именно так он и говорил, имея в виду хозяина фирмы грамзаписи: «Он не верил, что я могу стать Джеймсом Брауном» или: «Он думал, что сумеет помешать мне стать Джеймсом Брауном».

Конец 50-х, разбогатевший Джеймс Браун — у него куча хитов, он дает много концертов — ездит из города в город на розовом кадиллаке. Он за рулем, рядом с ним его менеджер, на заднем сиденье — два певца-приятеля. Остальная группа медленно тащится на автобусе. Чтобы окружающие думали, что в кадиллаке сидит настоящий миллионер, у которого в машине есть кондиционер, Браун не открывал окон. Даже на жуткой жаре. Даже на автодороге: когда мимо проезжала машина, стекла поспешно поднимались.

Они останавливаются на какой-то богом забытой автозаправке посреди раскаленной пустыни. Старик бензоколонщик еле-еле двигается, деньги ему выдали, опустив окно на полсантиметра. Здесь же на автозаправке еще одна машина с какой-то бабулькой. Четверо модников сидят покрытые потом, с широко открытыми ртами, но держат марку. Бензоколонщика со сдачей все нет и нет. Наконец бабулька подошла к их розовому кадиллаку и распахнула дверь: «Эй вы, негры, быстро выскакивайте, пока вы здесь не взорвались!»

Конечно, Брауну не откажешь в чувстве юмора, надутым дураком и снобом он не был. Но эпизод, тем не менее, показательный.

В автобиографии Браун многие эпизоды своей жизни завершает одними и теми же словами: «И тогда я решил, что должен работать еще упорнее, еще больше».

Уже в 50-х он называл себя «самым тяжело работающим мужчиной в шоу-бизнесе». Подразумевалось не только то, что он непрерывно гастролировал и выступал чуть ли не каждый день, иногда проводя на сцене по 80 часов в месяц, первые годы карьеры — буквально за гроши.

Главная работа музыканта — это вкалывание на сцене, настоящий пот. Джеймс Браун не только пел, колотил по клавишам и стучал по барабанам. Он все время находился в танце: будучи шикарным модником, он знал, разумеется, все самые новые движения и воспроизводил их с нечеловеческой проворностью и скоростью. Он был боксером танца. Танцы эти содержали большое количество акробатических номеров: перевороты через голову и прыжки с приземлением на шпагат. При этом он был способен трястись, как будто его колотит дрожь. С Брауна градом катился пот, за выступление он терял литры жидкости, по совету врача после концерта он должен

был делать себе внутривенное вливание раствора соли и фруктового сахара.

В шоу было встроено много скетчей: падание на колени, взвивание на канате под потолок и проход по сцене с чемоданом: дескать, покидаю я вас. В конце шоу певец падал как подрубленный на пол. Его накрывали шелковым халатом, какой носят боксеры. Он вскакивал в халате и уходил под гром аплодисментов со сцены, поддерживаемый коллегами-музыкантами как боксер-победитель. Потом возвращался и опять падал без сил. Сцена повторялась. Как ритуал восстания из мертвых.

«Грубый мачо-стиль тогда еще не вошел в моду. Многие группы еще выступали с тросточками и в цилиндрах», — вспоминал он.

Джеймс Браун вовсе не дикарь, отдавший своим инстинктам и вошедший в раж. Находясь на сцене, он слышал и видел все, что происходило вокруг: как играют музыканты, как поет хор, кто как танцует. Если кто-то ошибался, Браун тут же показывал на пальцах сумму штрафа. Штрафы были введены и за поведение во время турне, скажем, за опоздание на саунд-чек или на концерт. За мятую униформу или неначищенные ботинки тоже полагался штраф. Поддерживалась строжайшая дисциплина, роли были распределены и заучены.

Браун не только следил за своим оркестром, он смотрел, что творится в зале, кто и как слушает — вплоть до последнего ряда. Присматривать нужно было и за организатором концерта: если тот вдруг заканчивал продажу билетов у входа и, свернув кассу, убегал, шоу останавливалось и начиналось преследование обманщика. Если приезжала полиция, то ситуация становилась опасной уже для музыкантов. Жизнь темнокожего энтертейнера была далеко не сахар, расизм, особенно на юге США, где Браун много

гастролировал — а играл он в каждой дыре, — был реально существовавшей силой.

Целью шоу была максимальная самоотдача. Браун хотел заводить публику, доводить ее до состояния истерики, чтобы все вскочили, выпучили глаза, запрыгали и заорали. И удивительное дело — ему это удавалось каждый раз в течение многих лет.

Первая бомба его музыкальной карьеры — это концертный альбом, запись выступления в нью-йоркском зале Аполло в 1962 году. Фирма грамзаписи King, выпускавшая его пластинки, фактически отдельные песенки, отказалась записывать большой концертный альбом. Но Браун, понимая, что на концерте он звучит совсем иначе, чем в студии, оплатил запись из своего кармана.

Он был, конечно, прав, его концерт — это нечто умопомрачительное.

Первое, что обращает на себя внимание: песни, если их можно назвать песнями, идут без перерыва. Нет, это не сплошной поток, есть много пауз, эффектов *stop and go* (то остановились, то опять рванули с места). Длительность всех пауз точно отмерена, дырок и провисаний нет.

От песен остались одни куски, иногда это всего лишь несколько тактов, повтор риффа из известного хита, на который публика живо реагирует, а потом идет совсем другая песня.

Браун не поет, хотя петь умеет. Но даже в балладах он делает это не сентиментально, а грубо и интенсивно. В основном же он выкрикивает куски фраз, визжит, его голос резко прыгает вверх, потом опять падает в шепот. Певец стонет и мычит, то есть часто меняет окраску голоса, его плотность, его скорость.

Потому хочется говорить не о пении, но о материальном присутствии его голоса, растягиваемые



им гласные звучат не мелодично. Мелодичность обеспечивают три певца хора; в отличие от них, Браун поет сырым звуком. Он вполне отдавал себе отчет в том, что делает, усматривая свои корни в госпеле, то есть в экстатических песнях, исполняемых во время церковной службы. Там музыка должна не просто красиво и возвышенно звучать, но непосредственно воздействовать на публику, магнетизировать ее, доводить до экстаза. Впрочем, в том, что музыка должна потрясать и заводит публику, были убеждены певцы и не имевшие госпел-опыта.

Джеймс Браун сам называл свою манеру сырой, грубой и настоящей. И в этом он видел свое отличие от других соул-певцов: обычный соул куда более прочувствован, напевен, мягок, его звук размазан обилием духовых. У Брауна куда больше толчков и стыков.

Но больше всего удивляют длинные песни с альбома «Live at the Apollo». Группа долго-долго повторяет короткую ритмическую фразу, тут нет ни солирующих инструментов, ни мелодии, это в чистом виде зациклившийся ритм-трек: бас, ритм-гитара и плохо слышные барабаны. Музыка не спешит, но и не медлит, в ней нет акцентов и нет никаких украшений, очень быстро перестаешь замечать, что это стандартный ритм-н-блюз-пассаж. Музыка, как неостановимый мотор, тянет за собой. Ее разгоняет и заостряет только голос певца.

## **Фанк**

История фанка началась в 1965-м, через десять лет она закончилась. Сам Джеймс Браун не собирался создавать новый стиль — жесткую и энергичную разновидность соула, Браун был озабочен

исключительно своей уникальностью и неповторимостью.

Пресловутое изобретение фанка, связанное с выходом песни «Papa's Got A Brand New Bag», он комментирует немногословно. Прежде всего, речь идет о танцевальной музыке, музыке, которая заставляет прыгать и извиваться. Это, разумеется, живая музыка, ее записывали, не складывая отдельные дорожки, но сразу одним куском. В ней крайне важны движущийся вперед бас и сухая клац-клац-клац-гитара. Все играют отрывисто, резко, звуки инструментов в момент удара сливаются в плотные группы, в один точный и сильный звук. Браун говорил, что его идея состояла в том, что все инструменты — это ритм-инструменты, каждый музыкант играет свою ритмическую партию, гитара — это барабан.

Что касается ритма, самое главное здесь — удар на первую долю такта, на счет «раз». Этот удар должен быть очень громким, именно в нем и есть секрет и сила фанка. В ритм-н-блюзе ударные доли — вторая и четвертая, а фанк-рельеф такой: СИЛЬНО — сильно — слабо — сильно. Ну и конечно, Браун тут же добавляет свою любимую фразу: «Они знали только то, чему я их научил, но я научил их не всему, что знал сам», намекая на то, что есть еще какое-то скрытое знание.

Какое? Возможно, он имел в виду знание о том, чем танцевальная музыка отличается от нетанцевальной, а это ведь совсем не очевидно. Скажем, в танцевальной должны быть монотонно устроенные, но будоражащие пассажи, разрываемые резкими словами. Песню нужно сильно препарировать, чтобы получить из нее танцевальную молотилку. Но возможно, он имел в виду свое искусство пения: вокальная партия распадается на большое количество слогов, выкриков, фраз, которые создают еще один ритмический слой, сильно усложняющий и дополняющий увесистый ритмический

фундамент, который делает группа. Может, в этом и состоит фанк? В иррациональном изменении ритма, в легком сдвиге акцентов.

Чем дальше Джеймс Браун двигался в фанк, тем все меньше оставалось мелодий, вокальная партия и партии отдельных инструментов дробились и склеивались в ритмичные блоки. После этой переклейки фанк пошел вперед мощным потоком.

Джеймс Браун второй половины 60-х годов — сверхзвезда черной музыки, но вплоть до конца 60-х он был практически неизвестен белой публике.

Он автор огромного количества хитов, каждый его сингл становится хитом. Дело не только в том, что это потрясающая музыка, но и в том, что Браун лично знает множество радиодиджеев и приплачивает им за трансляцию своих песен. Он зарабатывает несколько миллионов долларов в год, дает концерты на стадионах, летает на собственном самолете. У него сотни костюмов и сотни пар ботинок, много автомобилей, несколько домов и даже радиостанций. Иными словами, он преуспевающий темнокожий капиталист, именно таким он и желает себя видеть.

В середине 70-х на музыканта навалились несчастья. Ему пришлось заплатить огромные налоги. Его радиостанции не приносили прибыли. Его самолет сломался. Его новая фирма грамзаписи, немецкая фирма Polydor, относилась к нему без должного уважения и понимания, записанные им песни пересводились, его явно двигали в современный бездарный поп. Было ощущение, что эпоха закончилась.

Плохо скрывая ненависть, Джеймс Браун говорит о диско. Танцы под грампластинки он презирал еще в 60-х, диско он считает скандалом, музыкой адвокатов и юристов — хозяев музбизнеса. Механический стереотипный псевдофанк получается у каждого,

каждый оказывается в состоянии быть певцом. В диско нет ярости, нет индивидуальности, нет сексуальности. Диско — это бледная копия Джеймса Брауна, наскоро сляпанный продукт его эпигонов. Браун был в шоке от того, как быстро и легко соул и фанк сползли в диско. Потом он объявил, что он — The Original Disco Man.

### **Фанк-джет**

В фанке принципиально важна такая вещь, как синкопа. Звуки бывают, как известно, ударными и неударными. Даже если ноты имеют одинаковую длительность, музыкант может укорачивать неударный звук, а следующий за ним ударный удлинять, то есть менять ритмический вес отдельных нот. Поэтому его партия слегка отклеивается от партии музыканта, который синкопирует другие ноты. Вообще существует широкий арсенал разнообразных акцентов и подчеркиваний, ломающих ритм или вводящих новый ритмический слой.

Синкопированные ритмы и разнообразные хитрые эффекты, изменяющие окраску звука, широко применялись и в джазе, и даже в музыке эпохи барокко. Типичный фанк-эффект — удар по струне большим пальцем: звук напоминает сухой удар барабана, этот эффект называется *slap*. В фанке его начал применять участник группы Sly & The Family Stone басист Лэрри Грэм (Larry Graham).

Фанк-музыкант не думает об отдельных синкопах, он видит музыку в куда более крупных элементах, чем синкопа, он играет фразы и фигуры, у которых может быть своя мелодия, в любом случае — своя форма, свой характер, свой пэттерн. Фанк-музыкант сразу слышит, что вот эта фраза — не фанк, хотя в ней может быть сколько угодно синкоп.

Что же такое фанк-джем, то есть коллективная фанк-импровизация? Все участники процесса — гитарист, басист, клавишник, духовики, вокалисты — делают примерно одно и то же: выстреливают повторяющиеся загогулины, которые склеиваются в бесконечную угловато-мелодичную косичку. Каждый музыкант может повторять свою, независимую от других синкопированную мелодию. Или же одну и ту же мелодию повторяют несколько музыкантов, но каждый из них по-своему ее синкопирует. Партии духовых и партии вокалистов не сложны, это короткие и резкие фразы, которые синкопически сдвинуты относительно баса и гитары, а те, в свою очередь, сдвинуты друг относительно друга. Фанк — это постоянное многослойное перетасовывание акцентов и синкоп, наложение по-разному синкопированных ритмически-мелодических блоков.

Можно следить за отдельными линиями, но наше ухо постоянно выхватывает акустические плотности, возникающие в результате моментального наложения фигур нескольких инструментов. Следующее повторение цикла вытолкнет вперед другую констелляцию звуков, как в калейдоскопе. Между параллельными слоями музыки постоянно возникают напряжения и взаимные тяготения. Получается, что слышимый ритм — это не совсем то, что играют музыканты: мы слышим акустическую иллюзию, главной особенностью которой является грав.

Почему фанк-джем не превращается в кашу? Мощное уханье барабанщика позволяет каждому участнику джема моментально определять свое место — опаздывает он относительно бита или обгоняет его. Все музыканты чувствуют раздувание мехов грува и подкидывают новые ритмические сучья в его огонь. Иногда группа склеивается на несколько тактов и ухает как единое целое, а потом опять расслаивается.

## **Грув**

*Groove* (длинное у-у-у) — это очень интересное слово. Оно характеризует способность музыки покачиваться и тянуть за собой. Грув — не музыкальный стиль, а качество музыки: оно определяется, грубо говоря, тем, хочется под нее двигать бедрами или нет.

Вообще, искусство создавать пульсирующий и как бы плывущий ритм характерно для джаза; когда оркестр свингует, музыка летит вперед. Разумеется, эффект движущейся музыки не является исключительной принадлежностью американского джаза 30—40-х годов. Не стоят на месте и традиционная арабская музыка, в которой бас-партию ведут большие бубны, и африканская барабанная музыка, и марокканская гнава, организуемая вокруг партии бас-лютни. Двигается практически вся традиционная вокальная музыка — от песен пигмеев до индийских раг, только в глазах представителей развитой западной цивилизации все это не имеет никакого значения. Зато возникновение свинга воспринимается как чудо и загадка.

Очевидно, что свинг — это пережиток черной музыки, традиционного шаманского энергетизма, который совершенно чужд и пуританской Америке, и полумертвой Европе. Чудо состоит, собственно, в том, что движущаяся музыка смогла выжить в антитрадиционно ориентированной цивилизации. (Вторая инъекция традиционной музыкой случилась тогда, когда в конце 50-х американский джаз был потрясен феноменом индийской раги.)

Позже тот же свинг-эффект стали называть фанком, грувом, а в рок-н-ролле — драйвом.

## **Слай Стоун**

В 1969-м хиппи-фанк-группа Sly & The Family Stone, выпустившая альбом «Stand!», вышла в авангард черной музыки, оставив позади непобедимого Джеймса Брауна. Альбом, результат нечеловеческой дрессировки музыкантов, разнообразен, некоторые его песни — это откровенный хит-парадный поп, но главное в нем — стена фанка. Здесь есть пример раннего фанк-джема — длинный трек «Sex Machine». Трудно сказать, придумал ли Слай Стоун фанк-джет. Согласно общему мнению, он срастил фанк Джеймса Брауна и белый, стремительно тяжелеющий и психоделеющий рок. Рок-джемы, то есть исступленные гитарные запылы на фоне бесконечного рок-н-ролла, были хорошо известны. Слай Стоун превратил отрететированный до автоматизма фанк Джеймса Брауна в шквал, рождающийся в процессе импровизации. Главным оружием Слая Стоуна был бас, на котором играл Лэрри Грэм.

Альбом «There's A Riot Going On» (1971) записывался в ситуации редкостного хаоса. Музыканты жили все вместе на вилле группы Mamas & Papas, там же была оборудована студия. Слай Стоун вел себя как невменяемый гений, он был накачан кокаином выше всякой меры. Процедура звукозаписи шла непонятно как, пленки терялись, новые джемы писались поверх старых, музыканты приходили и уходили, песни не доделывались, Слай взялся сам играть на басу. Все сыграно, записано и слеplено крайне грубо, на живую нитку, это гаражный саунд. Похоже, что Слай Стоун склеил альбом из множества разрозненных фрагментов.

Любопытным образом коллажная музыка Слая Стоуна напоминает ямайский даб (которого тогда еще не было), инструменты выскакивают и снова исчезают, все здание расшатано автономно движущимся басом. Кажется, что отдельные звуки и партии не слышат друг друга. Бас точно не слышит, существует ли еще что-то, кроме него. Про некоторые треки трудно сказать,

быстрые они или нет: ритм-машина (!!!) колотит быстрый ритм, духовые и ритм-гитара вроде бы быстрые, а все вместе еле-еле колышется. Музыка живет одновременно на нескольких скоростях. Все происходящее ритмично, при этом ритмом никто не командует. Но самое главное: музыка стала бессвязной, необязательной, расхристанной.

### ***Майлс Дэвис***

Студию, где записывался альбом «There's A Riot Going On», посещали очень многие музыканты, среди прочих — Майлс Дэвис (Miles Davis). Его собственная музыка двинулась именно в сторону шквального фанк-джема. Дэвис видел в этой идее последнюю возможность спасения джаза. Он сильно не любил фри-джаз, считая его шарлатанством и анархией. При помощи электрического фанка он опять, правда в последний раз, сумел встать на пике радикальной музыки. Майлс Дэвис записал несколько альбомов с фанком, вышли и записи его многочисленных концертов первой половины 70-х: «On The Corner», «Get Up With It», «Dark Magus», «Pangaea», «Agharta». Чем дальше, тем больше эта музыка напоминала многослойную истеричную судорогу. Она, несмотря на свою однообразность и чудовищность, оказалась прекрасно документирована: Дэвис все-таки оставался джазовым музыкантом номер один, концерт Columbia, наверное, думал, что такого рода музыка вот-вот станет мейнстримом. Мейнстримом джаза она не стала, развиваться дальше ей тоже было особенно некуда. Дэвис внезапно бросил это дело в 1975-м, сломавшись от стресса и наркотиков.



## ***Funkadelic***

Собственно, это и есть короткая история взлета фанка: Джеймс Браун — Слай Стоун — Майлс Дэвис.

Нет сомнений, что фанк-джем в состоянии играть только виртуозы. Было предпринято много попыток упростить фанк, сделать его более плотным, обозримым и соответственно более притягательным для публики, то есть достигнуть грува как можно более простыми средствами. Как пример — альбом «Hardcore Jollies» (1974) Funkadelic; группой рулил Джордж Клинтон, это еще один из столпов фанка. Funkadelic обитали в сфере радостно ухающего психоделического фанк-рока. Бас, разумеется, вытащен вперед; музыка, естественно, невероятно грувоносна; играют, без сомнения, невероятные мастера, прекрасно чувствующие себя в самых разных музыках, но в целом ощущение такое, что цель предприятия — рвануть огромную блестящую бомбу.

Участники Funkadelic наряжались в вычурные костюмы-балахоны, носили чудовищных размеров парики и громадные очки: все вместе должно было блеснуть, переливаться и изображать корабль инопланетян, одержимых музыкой и сексом. Клинтон был поклонником телесериала Star Trek и, по-видимому, ставил перед собой задачу реализовать на сцене мир научно-фантастических комиксов. Космический фанк Джорджа Клинтона был явной параллелью к глэм-року. В нем отчетливо слышалось, что еще чуть-чуть — и эта всеядная музыка, среди прочего эксплуатировавшая Джими Хендрикса, превратится в диско.

## [02] Фри-джаз

Фри-джаз (free jazz) — общеизвестное пугало: любители джаза его за джаз и вообще за музыку не считают, а поп-рок-публика воспринимает как бессмысленное, высокомерно запутанное и к тому же порядком устаревшее занудство.

Бытует такое мнение: вы сначала узнайте, что такое настоящий джаз! Следует список из сотни альбомов. И вот после того как вы узнаете, что такое настоящий джаз, слушать фри-джаз вам скорее всего и не захочется. Получается, что фри-джаз — это удел отличников-аспирантов, приступать к нему следует лишь после окончания джазового образования, чтобы не получить неверного впечатления о предмете в целом. Этот, вообще говоря, смехотворный тезис отражает реальную историю: фри-джаз во многих отношениях продолжал и радикализировал то, что существовало в джазе предшествовавших эпох.

Фри-джаз — это во многом реакция на состояние джаза конца 50-х годов. Джаз крайне усложнил свою структуру: учение об аккордах, о различных стратегиях применения гармонических схем достигло своего апогея. Над теорией джаза работали люди с высшим консерваторским образованием. Эта ситуация в какой-то степени напоминает ситуацию с крайне формализованной и регламентированной классической поэзией.

Пиком сверхсложного джаза можно считать альбом Джона Колтрейна «Giant Steps» (1959). Колтрейн был помешан на учении о гармонии, на связывании сложных аккордов, он не расставался с толстенной теоретической книгой.

Фри-джаз был радикальным разрывом с этой ситуацией. Музыканты перестали мыслить музыку как последовательность аккордов, привязанных к жесткому ритму. Импровизация перестала опираться на аккорды, заданные темой пьесы, и превратилась в более или менее мелодичную, независимо текущую линию. Фри-джаз — это полифония, которая предполагает развитие музыки параллельными слоями. Гармонические связи, то есть ноты, звучащие одновременно, стали возникать случайным образом по ходу импровизации, они не были заданы заранее. Фри-джаз отказался и от так называемых тональных тяготений, ноты перестали предполагать одна другую и стремиться друг к другу, как в тональной музыке, то есть в обычном джазе и попе. Иными словами, мелодии фри-джаза не округлы, они не завершались победоносной нотой, это не мелодии, а закорюки.

Все инструменты оказались солирующими — ведь раз нет аккордов, то нет и ритм-группы, создающей хребет музыки: бас, барабаны, сопровождающее фортепиано ведут собственные партии. При этом барабанщик избегает традиционных джазовых ритмических схем, а остальные инструменты отклеиваются от барабанного бита. Они не стараются слиться в общем свинге, но действуют друг против друга, отталкиваясь от того, что делают другие.

Фри-джаз крайне экспрессивен, импульсивен: он неожиданно и резко прыгает, вскрикивает, воеет, ломается. Набор применяемых выразительных средств радикально расширяется. Тенор-саксофон допускает массу эффектов — он позволяет извлекать более высокие звуки, чем те, на которые рассчитан, он гибко реагирует на изменение напряжения мышц рта, на технику подачи воздуха. Саксофон допускает очень сильное вибрато: частокол из яростных зигзагов стал

типичным для фри-джаза. Одну и ту же ноту можно брать по-разному или же по-разному ее окрашивать. Можно буквально выпевать последовательность нот; кстати, многие пассажи свободного джаза звучат как имитация человеческой речи.

Саксофонист гудит, кричит, плачет, рычит, выплевывает и выстукивает звуки. Рисуемые им линии обитают в сфере саунда, а вовсе не дисциплинированных нот. Это экстатическая музыка.

### ***Орнетт Коулмен***

История фри-джаза формально начинается осенью 1959-го, когда квартет лос-анджелесского саксофониста Орнетта Коулмена (Ornette Coleman) получил возможность выступить в Нью-Йорке. Все в Орнетте казалось странным: и он сам, и его пластмассовый белый саксофон, и его постоянные разговоры о свободной музыке и свободной импровизации, и его манера подвывать в саксофон и смазывать опорные ноты, на которых держалась мелодия. Орнетт играл вроде бы обычный тогдашний джаз, так называемый бибоп, но играл его неправильно, вывернуто, смещенно. Теоретики быстро разобрались, что ничего радикально нового Орнетт не изобрел: его нововведения в массе своей были хорошо известны в старом джазе. Сам саксофонист не мог объяснить, в чем именно состоит принцип его свободной импровизации, но теоретики внесли ясность: Орнетт буквально из ничего, из трех первых попавшихся нот собирает мелодию, мелодическую клетку. При следующих повторениях клетка начинает расти, эволюция может привести к появлению длинных линий, но чаще саксофонист начинает формировать другую клетку, которая в свою очередь циклически эволюционирует.

Может неожиданно вернуться уже звучавшая мелодическая клетка, но взятая в новом ракурсе. Акцент всегда делается на развитии мелодической линии, а не на аккордах. Понятно, что музыка Коулмена вовсе не была бессистемным и хаотичным примитивом, хотя многими именно так и воспринималась.

Двадцать первого декабря 1960 года квартет Орнетта Коулмена и квартет саксофониста Эрика Долфи (Eric Dolphy) (то есть сдвоенный состав участников: два саксофониста, два трубача, два басиста и два барабанщика), играя каждый в своем стереоканале, записали две длинные импровизации. Вторая, длиной в 37 минут, была издана под названием «Free Jazz». Для обложки была использована картина абстракциониста Джексона Поллока. Ее хаотично пересекающиеся линии казались очень подходящими к музыке: Поллок, как известно, разливал жидкую краску из банки на лежащий на полу холст. Музыка выстроена вокруг причудливой темы, между повторениями темы — так называемые коллективные импровизации. Они не очень удачны и большей частью консервативны: кажется, что музыканты не понимают, что от них требуется, и играют клише. Но поскольку эти клише заранее не согласованы, то возникает ощущение непредсказуемости и хаотичности происходящего. Положение спасает Эрик Долфи, который расталкивает и ломает музыку своих коллег.

### ***Сесил Тэйлор***

Вскоре выяснилось, что нью-йоркский слепой пианист Ленни Тристано (Lennie Tristano) записал нечто очень напоминающее опыт коллективной свободной импровизации еще в 40-х годах. Но это была единичная выходка.

Куда ближе к новой музыке находился пианист Сесил Тэйлор (Cecil Taylor), который звучал гораздо радикальнее и агрессивнее Орнетта Коулмена. Тэйлор играл очень быстро, атонально и ритмично. Он говорил, что его цель — двигать пальцами, как танцор двигает ногами, иными словами, прыжки, перебежки и остановки его музыки вдохновлены танцем, его фортепиано — это ударный инструмент. Сесил Тэйлор получил консерваторское образование, потому ни о какой наивной имитации танцев речи идти не могло, его музыка напоминала музыку европейского авангарда, а также ускоренного и усложненного Телониуса Монка. Критики хвалили Тэйлора, но выступал и записывался он крайне мало.

### **Эрик Долфи**

Саксофонист Эрик Долфи записал в феврале 1964-го диск «Out To Lunch» («Ушел на обед»). Меньше чем через полгода после записи этого альбома, 29 июня, в Берлине, находясь на европейских гастролях, музыкант внезапно скончался. У него был диабет, который обнаружили слишком поздно. Альбом «Out To Lunch» так и остался смущающим ум исключением, он стоит одиноко, без продолжения и, как кажется, без предисловия. Про Эрика Долфи говорят, что он «почти состоявшийся гений».

Его немногочисленные записи вовсе не были авангардными, они близки к джазовому мейнстриму, характерному для той эпохи. И в этом как раз и состоит главная проблема. Долфи не был радикалом, он был крайне сдержан и осторожен. С другой стороны, в его игре было много сложных многослойных ритмов, ломаных линий, меняющейся окраски звука — но все это не совсем в духе фри-джаза. Игру Долфи отличала

невероятная живость, ее наполняли свет и радость. По сравнению с Долфи, его друзья и единомышленники Орнетт Коулмен и Джон Колтрейн звучали напыщеннее и зануднее.

Музыка Долфи состоит из пластичных пассажей, обладающих связной, закругленной формой, в каждом таком пассаже есть напор, динамика, он выливается как упругая жидкость из ведра. Основное внимание в «Out To Lunch» уделено возникающим на короткое время музыкальным формам, афоризмам, которые плавно и логично друг друга сменяют. А фри-джаз склонен длиться бесконечным разнородным потоком.

Очень похоже на то, что Долфи просто не дожил до начала фри-джаза — саксофонист принадлежал предыдущей эпохе, эпохе 50-х.

### ***ESP-Disk***

Орнетт Коулмен в 1962-м на несколько лет ушел со сцены, он чувствовал себя неочтенным. Разговоры о «новом джазе» затихли. В джазовые клубы Нью-Йорка ходили в основном туристы. Звучал там превратившийся в заезженное клише джаз 50-х, так называемый бибоп.

Независимо мыслящая темнокожая джазовая богема переехала в нью-йоркский район Ист-Виллидж, ставший центром кристаллизации нового андеграунда. В первый раз он заявил о себе во время так называемой Октябрьской революции 1964-го; этот фестиваль стал началом новой эпохи. Изменилась не только музыка — начала резко меняться общественная ситуация. Убийство Кеннеди, начало расовых волнений и бунтов, взрыв черного самосознания, война во Вьетнаме, движение протеста, распространение ЛСД, хиппи-бум, сексуальная революция, появление рока — все это за

пару лет создало совсем новую культурно-социальную ситуацию, не похожую на 50-е. Одним из ее элементов был фри-джаз.

Хотя свободный джаз был единственным живым джазом середины 60-х, массового успеха он не имел. Джаз в целом медленно исчезал под давлением рока, джазовые клубы закрывались. Фри-джаз находился в андеграунде, он был делом аутсайдеров. Играли фри-джаз не в клубах, а в церквях, школах, художественных галереях, маленьких залах и просто на квартирных концертах. Мы имеем возможность слушать сегодня нью-йоркский фри-джаз благодаря счастливой случайности. Юрист Бернард Столлмен (Bernard Stollman) занимался вопросами авторского права в шоу-бизнесе. Он имел много контактов в музыкальной среде и вскоре заметил, что главная проблема джазовых музыкантов состоит в том, что у них нет возможности записать свою музыку, а когда такая возможность появляется, музыканты не имеют возможности решать, с кем они будут играть, — составлением ансамблей занимаются продюсеры. Столлмен присутствовал на Октябрьской революции нового джаза и был очень впечатлен. Он решил приспособить имевшийся у него лейбл ESP-Disk, созданный для издания песен на искусственном языке эсперанто, для выпуска современной новаторской музыки. По его мысли, музыканты получали полную свободу в выборе коллег, репертуара, студии грамзаписи, звукоинженера и даже обложки грампластинки. На обратной стороне каждого диска был напечатан лозунг: «Музыканты сами решают, что вы услышите на их ESP-диске». На запись альбома выделялось всего час-два студийного времени. Никакого сведения или редактирования записи не предусматривалось. Столлмен задокументировал интереснейшую эпоху, он издал большое количество интенсивной и странной музыки, на его лейбле



выходили записи и таких рок-групп, как The Fugs и The Godz. Конечно, лейбл ESP-Disk не преуспевал и гонораров музыкантам не платил.

Среди музыкантов ESP были: Элберт Эйлер (Albert Ayler), Сан Ра (Sun Ra), Чарльз Тайлер (Charles Tyler), Байрон Эллен (Byron Allen), Милфорд Грейвс (Milford Graves), Фрэнк Райт (Frank Wright), Генри Граймс (Henry Grimes), Мэрион Браун (Marion Brown), Марцетт Уотте (Marzette Watts). Встречались крайне причудливые составы ансамблей: кроме самого альт-саксофониста Чарльза Тайлера в его квартете играли виолончелист и два басиста, а ударных не было. В своем устрашающем Революционном ансамбле скрипач Лерой Дженкинс (Leroy Jenkins) использовал басиста/виолончелиста и барабанщика, его музыка — бесконечный нервный свист.

### ***Сан-Ра***

«Инструкция для народов Земли: вы должны понять, что у вас есть право любить красоту. Вы должны быть готовыми прожить жизнь в самом полном объеме. Конечно, для этого требуется воображение, но, для того чтобы его иметь, не обязательно быть образованным человеком. Воображение может научить тебя истинному смыслу удовольствий. Слушание может стать одним из самых больших удовольствий, потому что, слушая, ты учишься видеть скрытым глазом своего разума».

Это фрагмент обращения, украшавшего первую грампластинку Сан Ра, выпущенную в 1956-м. Конечно, чувствуется пафос, как и стремление сказать о главном, и примерно понятно, о чем идет речь. Хотя на самом деле, совсем не понятно. Дело в том, что, чем дольше говорил Сан Ра, — а говорить он мог часами, его

репетиции часто представляли собой многочасовую промывку мозгов, которую он устраивал своим музыкантам, — так вот, чем больше говорил Сан Ра, тем причудливее становилась живописуемая им картина устройства мироздания. Сан Ра еще в 50-х прочитал огромное количество спи-ритуальной литературы, труды теософов и Елены Блаватской, горы книг о нумерологии, мистицизме, Древнем Египте, жизни на других планетах, скрытом смысле истории, тайном предназначении черной расы, генезисе, странных сектах, исчезнувших цивилизациях индейцев Америки — и так далее без конца. Хорошо знал он и Библию. Все это срослось в его голове в живой конгломерат. Он мог одной фразой сбить с толку кого угодно, спросив, например: «Если ты готов отдать свою жизнь за родину, готов ли ты отдать свою смерть за меня?»

У него было крайне своеобразное отношение к жизни и смерти. Сан Ра виртуозно выявлял скрытые смыслы, переставлял слова во фразах, заменял на созвучные, читал слово от конца к началу.

Разговоры о музыке встраивались внутрь этого лабиринта, музыка оказывалась то ощущаемыми нами вибрациями Вселенной, то топливом, заправляющим космические корабли, то истиной, то общим древним языком, существовавшим до знаменитого эпизода со строительством Вавилонской башни. И всего этого было очень-очень много.

Трудно сказать, можно ли как-то реконструировать систему мировоззрения Сан Ра. Грубо говоря, он считал, что наш мир — царство уродливости, мерзости и всякой прочей дряни. Единственное, что было на Земле приличного, — так это древние египтяне. Сан Ра был одержим Древним Египтом, его загадками и, главное, разгадками. Древние египтяне были потомками инопланетян, но они исчезли. Правда, не окончательно. Чернокожее население Америки — их далекие,

забывшие обо всем, ослепшие и поглупевшие потомки. Собственно, тот мрак, который нас окружает, не имеет никакого значения, как и наши переживания, надежды и цели, — все это плоды смущенного и слепого ума. Существуют сверхчеловеческие истины и цели, существует совсем иной мир, который не имеет отношения к Земле, но имеет отношение к космосу. Потому что космос и есть наша родина.

Свои первые альбомы Сан Ра начал записывать во второй половине 50-х, их выпускал независимый лейбл «Сатурн», частично принадлежавший музыканту. Грампластинки «Сатурна» выходили маленькими тиражами, дистрибьюции не было, в магазины они не поступали, их фактически никто не знал. Они, как правило, выпускались через много лет после того, как были записаны. Всего за пятнадцать лет, то есть до начала 70-х, вышло около 30 альбомов Сан Ра, более или менее известных было всего два-три. Иными словами, музыка, которую играл Аркестр Сан Ра, в массе своей либо не была записана, либо пропала, либо была проигнорирована. Аркестр Сан Ра был, мягко говоря, некоммерческим предприятием, музыканты бедствовали, возможностей выступить у них практически не было.

В 50-х Аркестр Сан Ра был странным, крайне сыро звучащим, но вполне узнаваемым свингующим биг-бэндом. К концу 50-х саунд стал меняться, появились латиноамериканские барабаны, партии инструментов стали отклеиваться от бита и запутываться, в пьесах стало больше разреженных, плывущих пассажей. Надо сказать, что эти пассажи только кажутся разреженными — каждый раз это либо соло, либо дуэт, либо трио. Сан Ра сочинял свою музыку, она была записана нотами, и хотя импровизация играла огромную роль, но окончательные решения принадлежали не

импровизаторам, а композитору Сан Ра прекрасно знал возможности каждого своего музыканта, и писал музыку именно для тех, кто находился в его распоряжении. Разумеется, о потакании музыкантам речи не шло, от них требовалось проявлять интуицию, делать невозможное, открыть духовный глаз и тому подобное. Сан Ра был деспотом, его любимые слова: «точность» и «дисциплина». Он говорил, что оркестр — это его инструмент, он играет на своем оркестре, как саксофонист играет на саксофоне. Аркестр Сан Ра очень много репетировал. Если в тот же день группа еще и давала концерт, то музыканты могли играть 15 часов с маленьким перерывом. Многие пьесы существовали в десятках вариантов, Сан Ра движением руки показывал, кто должен вступить или какой отрепетированный пассаж сейчас должен разразиться.

Очень трудно описать словами, в чем шарм музыки Сан Ра. Инструменты звучат свежо и резко, взбалмошно и очень материально, музыке присущи внутренняя плавность, упругость и ритмичность. Музыканты не попадают в ритм, но, кажется, нащупывают его внутри музыки. Сан Ра именно этого и требовал, утверждая, что в человеческой речи присутствует внутренний ритм, который прекрасно чувствуется, хотя мы вовсе не говорим как метрономы.

В начале 60-х Сан Ра перебрался из Чикаго в Нью-Йорк. Его первые нью-йоркские альбомы обращают на себя внимание появившимся эхо-эффектом. Звукоинженер воткнул выход магнитофона в какой-то разъем микшерного пульта, и неожиданно пошло сильнейшее эхо, которым можно было управлять: усиливать, делать более сухим, добавлять шуму или внезапно выключать. Сан Ра закричал: «Галактично!», он буквально влюбился в этот жестокий эффект. Его записи наполнились пространством и эхом, в них

появились дрожь и гул. Это уже не очень джаз: хочется согласиться с Сан Ра, что это была космическая музыка. Вообще, Сан Ра крайне живо интересовался новыми электронными инструментами, но от своих музыкантов требовал, чтобы они играли на акустических.

Счастливики, ухитрившиеся купить альбомы Сан Ра, которые вышли в 60-х годах на лейбле «Сатурн», могли убедиться, что система записи обозначена как Solar High Fidelity, солнечный хай-фай.

Сан Ра записывал музыку так, что у звукоинженеров волосы вставали дыбом. Дело было не только в ошибках и сбивках музыкантов, в странно расположенных микрофонах или оставленных щелчках. Часто музыка записывалась на свежем воздухе далеко от студии, использовались разного рода искажения, доведенная до абсурда реверберация и перегрузка, резкие выключения или включения дорожек, вплоть до очевидного хлама — звука вдруг проснувшегося телефона или топота ног.

На некоторых записях слышно, как перегорает перегруженный усилитель или отключается микрофон. Иногда пленка явно идет в обратную сторону.

Все это не только свободный джаз, но и крайне свободный процесс звукозаписи. Сан Ра относился к нему чрезвычайно серьезно и запрещал инженерам рассказывать, что происходило в студии.

Альбом «Cosmic Tones For Mental Therapy» («Космические звуки для психотерапии», 1963) — один из ранних примеров того, что позже будет названо психоделической музыкой.

Вершиной, условно говоря, психоделики Сан Ра является альбом «The Magic City» (1965). Сама пьеса «The Magic City» длится почти полчаса. В ней плавно сменяются различные акустические состояния, их появления и исчезновения кажутся совершенно произвольными, некоторые инструменты тянут длинные

ноты, другие ткнут бесконечную мелодическую ткань, музыка вибрирует, плывет и меняется.

Нью-Йорк 60-х был трезв и циничен, никаких тайн и скрытых истин не было — ни в джазовой тусовке, ни за ее пределами. Сан Ра надевал балахоны и космические шляпы, в таком виде он ходил по нью-йоркским улицам и читал длинные лекции об устройстве мироздания первым встречным. Сан Ра был внушительной, серьезной и строгой фигурой, в нем было что-то патриархальное. Музыканты чувствовали себя рядом с ним детьми, никем, он был хозяином и духовным лидером. Он готовил еду для своих музыкантов, такую же странную, как и его музыка, они часто жили у него дома, он взял на себя заботу об их духовных запросах. Он считал, что у его музыкантов и у него самого не может быть личной жизни, не может быть семьи и родственников, рядом с ними не должно быть женщин. Алкоголь и наркотики были также запрещены. Он наказывал музыкантов за проступки. Наказания были разными: от неприятных шуточек до домашнего ареста и запрета выходить из комнаты. За пропуск репетиций он запрещал провинившемуся играть, так что тот вынужден был сидеть на сцене сложив руки. Он был не в состоянии платить своим музыкантам; впрочем, когда деньги неожиданно появлялись, они так же неожиданно исчезали. Сан Ра был абсолютно непрактичен во всех деловых вопросах.

Его музыканты вынуждены были соглашаться на нищенский гонорар: «Если вам не нравится снег, вам нечего делать на Северном полюсе. Бог же от вас ничего не требует за воду и солнце? Так почему же вы требуете денег за музыку, которую он играет посредством вас?»

За космическую музыку Сан Ра заплачено несколькими десятками разрушенных семей,

несостоявшимися карьерами, кризисами в личной и творческой жизни. Как, впрочем, и за весь остальной джаз.

Разумеется, вынести подобное были готовы не многие, состав Аркестра постоянно менялся, но сформировался и круг фанатично преданных Сан Ра людей. Это Пэт Пэтрик (Pat Patrick), Маршалл Эллен (Marshall Allen) и, прежде всего, Джон Гилмор (John Gilmore). Кажется, что именно манера Джона Гилмора, интегрировавшего в свою игру огромное количество агрессивных немзыкальных звуков, криков, всхлипов, воя и гула, повлияла на Джона Колтрейна и в целом на то, что стало восприниматься как типичный фри-джаз. При этом большой вопрос: было ли то, что играл Аркестр Сан Ра, именно фри-джазом. Конечно, внутри разнообразной и изменчивой музыки Аркестра было и то, что стало ассоциироваться со стереотипом фри-джаза, но Аркестр Сан Ра исполнял самую разную музыку, ткал и разворачивал ткань самого разного сорта.

Еще одна вершина Сан Ра 60-х годов — серия альбомов «Гелиоцентрические миры» для лейбла ESP. Они записаны гораздо звонче, прозрачнее и яснее, чем продукция лейбла «Сатурн», психоделики в них нет. Зато лучше слышно, что происходит в музыке, насколько далеко она ушла от джаза. Аркестр Сан Ра звучит как крайне пластичный саунд-дизайн, созданный из европейской классической музыки и фри-джаза. Именно два альбома «Гелиоцентрические миры» и стали более или менее известными.

САН РА: «Во всей моей музыке есть юмор. В ней всегда есть ритм. Неважно, насколько необычной она может быть, вы всегда можете под нее танцевать. На самом деле я не играю свободной музыки, потому что во Вселенной нет свободы. Если бы ты был свободен, ты бы мог играть все, что угодно, и это бы к тебе не

возвращалось. Но все дело в том, что это всегда возвращается к тебе. Вот почему я всегда предупреждаю своих музыкантов: будьте осторожны с тем, что вы играете... каждая нота, каждый удар... будьте осторожны, когда это вернется к вам. И если вы играете что-то, чего вы не понимаете, то это плохо и для вас и для слушателей.

Музыканты очень часто играют изумительные вещи, объединяют изумительные звуки, но это не значит вообще ничего. Ни для них самих, ни для других людей. Каждый говорит, что это замечательно, это работа великого музыканта. Разумеется, это так, но какой в этом смысл? Людям не становится из-за музыки лучше, даже если им определенно нужна помощь. По-моему, каждый музыкант должен это понимать — его работа не имеет никакого смысла, если он не помогает при этом людям».

*А как ваша музыка помогает людям?*

«Прежде всего, я выражаю серьезность. Но есть и чувство юмора, которое помогает людям узнать о них самих. По-моему, ситуация настолько серьезна, что люди могли бы сойти от нее с ума. Они должны улыбнуться и понять, насколько смехотворно все вокруг. Раса без чувства юмора слаба. Расе нужны клоуны. Раньше люди это понимали. При королевских дворах обязательно были шуты. Они напоминали, насколько все вокруг нас глупо. По-моему, народы сегодня тоже должны иметь шутов: в конгрессе, около президента, везде... Вы можете считать меня шутком Создателя. Весь мир, все болезни и все страдания — все это нелепо и смешно».

Во второй половине 60-х выступления Аркестра Сан Ра превратились в так называемые «cosmo dramas»: мультимедийные хеппенинги с проекцией фильмов, световыми эффектами, чтением стихов, распеванием



хором, с танцами, хождением по залу и оглушением зрителей атональным ревом саксофонов со всех сторон. Музыканты использовали огромное количество самых разных инструментов, Аркестр грохотал и сиял, музыка становилась экстатической и ритуальной. Правда, европейские критики были разочарованы, когда в начале 70-х Сан Ра все-таки добрался до Европы. Космическая драма показалась им самодельным цирком, ничего похожего на мистические древние или тем более африканские ритуалы. А что касается музыки, живой Аркестр явно перебирал с фри-джазовым грохотом и хаосом. Критики были изумлены, что во время концерта Аркестр звучит совсем не так, как на записи. Действительно, концертные записи Сан Ра («Nothing is...» или «Outer Space Incorporated») и студийные (загадочно минималистический «Atlantis», где маэстро в первый раз играет на муг-синтезаторе), кажется, сделаны разными коллективами.

Музыка Сан Ра какое-то время еще погрохотала, но потом в нее стали возвращаться джазовые стандарты, а также блюз и свинг, из записей выветрилась всякая психоделика.

Космическая пропаганда Сан Ра оказала влияние на позднего Джона Колтрейна, а также на Джорджа Клинтона. Космический фанк Клинтона — римейк космической музыки Сан Ра. Есть большое искушение предположить, что и космические темы Pink Floyd, а значит, и спэйс-рок 70-х, восходят к Сан Ра, тем более что Сид Барретт знал и ценил позднего Колтрейна. Однако Барретт не фиксировался именно на космосе, британские космические настроения пришли из научно-фантастических романов и космических телесериалов.

**Элберт Эйлер**

Тенор-саксофонист Элберт Эйлер занимает особое место в истории фри-джаза. С точки зрения консервативного джаза Эйлер был наивным дикарем, если не шарлатаном. Он гнал очень громкий, мощный и воющий саунд, который шокировал тех, кто слышал его впервые. В музыке Эйлера было что-то архаичное, что-то предшествующее джазу и вообще высокой музыкальной культуре. Казалось, что это поток анархического и душеразрывающего рева, начинающего историю музыки с нуля.

Шаман Элберт Эйлер скончался при невыясненных обстоятельствах в 1969-м, его тело было найдено в реке.

### ***Джон Колтрейн***

После 1964-го и Джон Колтрейн ушел во фри-джаз. У Колтрейна мощный, тягучий саунд, Колтрейн невероятно виртуозен и пафосен.

В 1965-м он с большим составом музыкантов записал две сорокаминутные версии коллективной импровизации. Пьеса называется «Ascension» («Восхождение»). Похоже на римейк «Free jazz» Орнетта Коулмена. У Колтрейна получился торжественный и монументальный поток космического хаоса. Наука, однако, утверждает, что это не фри-джаз, а сложно устроенный модальный джаз: музыканты играют в четырех параллельных слоях, каждый слой — в своей тональности.

### ***Art Ensemble Of Chicago***

Последний эпизод в американском фри-джазе 60-х годов связан с деятельностью квартета Art Ensemble Of

Chicago. Три духовика и басист использовали массу ударных инструментов, играли, перемещаясь в пространстве, импровизировали, смешивая джаз, псевдоэтническую, большей частью африканскую, музыку и что-то популярное. Они кричали, пели, неожиданно меняли направление музыки, разбирали ее на части и валяли дурака. Музыкальные хеппенинги Art Ensemble Of Chicago, фактически импровизированные коллажи из пародий на чужую музыку, звучали одновременно радикально, иронично и очень трогательно. В США они никого не интересовали. Группа уехала в Париж, где в 1969-м записала несколько альбомов. Потом Art Ensemble Of Chicago обзавелись настоящим барабанщиком, и их музыка стала куда более дисциплинированной.

### ***Европа***

В США свободный джаз был совсем не популярен, если не считать известность в кругах нью-йоркской богемы. В Европе же американские фриджазисты пользовались успехом, кстати, и лейбл ESP продавал свои диски именно в Европе.

Возник, разумеется, и европейский фри-джаз. Немецкий тромбонист Альберт Мангельсдорф (Albert Mangelsdorf) так охарактеризовал тогдашнюю ситуацию: на волне свободного джаза в джаз пришло новое поколение музыкантов, до того к джазу не имевших отношения. Старый джаз был им не очень понятен и не очень интересен. Их привлекли разговоры о свободе и о наступлении якобы новой эпохи. Некоторые из них были откровенными дилетантами, не знавшими нот и не владевшими своими инструментами, другие понабежали из сферы академической музыки. Их музыка продолжала какие-то тенденции

академического авангарда, но к джазу отношения не имела. Мангельсдорф считал, что свободный джаз вырос на питательной почве обычного джаза и, чтобы играть свободный джаз, нужно блестяще владеть приемами традиционного джаза, играть свинг, свободно двигаться в гармонических схемах и знать структуру наиболее распространенных ритмов. Свободный джаз появился далеко не на пустом месте, в любом случае, не из идеи, что музыка свободна и отныне всем все позволено. Мангельсдорф пишет о том, что крайне важно умение закруглить пассаж, завершить музыкальную форму, и это непросто; а пресловутая «открытая форма», зависнувшие, никуда не ведущие концы и хвосты получаются сами собой, никакой заслуги в бессвязности нет.

Один из ранних примеров радикального европейского фри-джаза — альбом Петера Бретцмана (Peter Brotzmann) «Machine Gun» (1968): костоломный сверхскоростной шквал непрозрачного нойза, в котором утонули отдельные инструменты. Это хэви-метал, сделанный из Джона Колтрейна. Играют восемь человек, то есть это сдвоенный ансамбль, два басиста, два ударника и так далее.

Фри-джаз 70-х и 80-х, скажем выпускаемый итальянским лейблом Black Saint, приютившим многих американских фриджазистов, виртуозен, академичен, отлично записан и полон клише.

### ***Свен-Аке Йохансон***

Свен-Аке Йохансон (Sven-Ake Johansson) — швед, но жил и работал в Западном Берлине; он записал огромное количество импровизационной музыки, но до сих пор остается не очень известной фигурой. В конце 60-х — начале 70-х его ансамбль назывался Moderne

Nordeuropäische Dorfmusik — «современная североевропейская деревенская музыка». Выражение «западно-берлинская городская музыка» употреблялось тоже. На обложке своей грампластинки музыканты называют себя «коллективом для эстетического и коммуникативного исследования».

Свен-Аке однажды описал свою музыку как «эксперимент с динамическими колебаниями». Собственно, он употребил немецкое слово *Schwingungen* — «колебания», «вибрации»; несложно заметить, что оно родственно хорошо знакомому английскому слову *swing*.

Тут можно чуть задержаться и обратить внимание на эту пару слов: свинг и *Schwingungen*.

Свинг — это разгадка традиционного джаза. Когда музыка свингует, она тянет за собой, она заставляет прихлопывать себе в такт рукой или притопывать ногой. Джазисты старой школы считали, что даже самый современный джаз должен свинговать, то есть закругляться, нести на себе, энергично раскачиваться. А без этого музыка разваливается, становится немусикой.

Слово *Schwingungen* из совсем другого ряда. Это колебательное движение веревки, это электромагнитные волны, это вибрация космоса. Кажется неслучайным, что практически одновременно с тем, как на Ямайке пошла речь о вайбе, о вибрации, в Западном Берлине стало употребляться слово *Schwingungen*. Причем далеко не только в отношении джаза. В конце 60-х в том же Западном Берлине на волне импровизационного психоделического рока возникла группа Tangerine Dream, крайне озабоченная этими самыми волнами. Слово *Schwingungen* встречается и среди названий пьес Kraftwerk, так же называлась и радиопередача, посвященная

электронной и космической музыке кёльнской радиостанции WDR.

Не интенсивные и компактные раскачивания и прыжки свинга, но дрожание, бурление и даже кипение на одном месте, а если изменения, то медленные и нерезкие.

Уже одним этим интересен джаз Свена-Аке Йохансона: он был непосредственным предшественником космической музыки Tangerine Dream, идея электронной музыки на самом деле была сформулирована и опробована еще в свободном джазе.

Обычно рецензии на выступления Moderne Nordeuropäische Dorfmusik были ругательными: это длинная монотонная мясорубка, мнущая и ломающая музыку и саунд. И действительно, эта музыка длинна, растянута, изменения в ней накапливаются нескоро. Она состоит из медленно движущихся акустических блоков, это своего рода глетчер, который кажется неподвижно и тяжело лежащим на склоне горы, но на самом деле он неостановимо движется вперед. В глетчере — на его поверхности, по его краям, даже внутри него — много посторонних элементов: камней, скал, пыли, песка. В музыке Свена-Аке Йохансона тоже много посторонних элементов, немзыкальных звуков и шумов.

Сегодня монотонность, минимализм вместе с так называемыми «конкретными звуками» уже никого не удивляют, но в конце 60-х это была непостижимая уму странность.

Странной казалась уже затея играть невыразительную, неэкспрессивную музыку, музыку, в которой ничего не происходит, которая не лучится энергией.

Свободный джаз ассоциируется с мощным взрывом, вообще свобода ассоциируется с мощным жестом

разрывания цепей и обрушения стен, с героическими и выразительными изгибами и формами. Никакого титанизма и экспрессионизма в музыке Свена-Аке Йохансона нет. Она часто базируется на одном несложном аудиоэлементе — скажем, на простой барабанной сбивке или аккорде, которые повторяются и повторяются. Эта музыка постоянно и надолго зависает на одном несложном пассаже.

Разумеется, музыканты называли свою музыку «свободной». Это слово употреблялось чрезвычайно широко и отнюдь не только по отношению к музыке.

Существовало много объяснений, что же такого свободного появилось в новой музыке, театре, поэзии или совместной жизни людей в коммуне. Дело тогда было не столько в реализации лозунгов и концепций, сколько в практической деятельности, в конкретном примере. Иными словами, свободная музыка — это то, что получается у музыканта, озабоченного идеей свободной музыки. Свободную музыку надо сделать и предъявить, то есть показать что-то и заявить, что это и есть пример всеми взыскуемой свободы. Что в музыке при этом происходит на самом деле, какие решения принимает музыкант во время импровизации, насколько он на самом деле свободен, независим и спонтанен, — все это остается в тени.

Слово «свободный» имело и явный политический смысл.

Свен-Аке Йохансон на вопрос, в чем, по его мнению, состоит свобода в музыке, ответил немецким словом *unverwertbar*: то есть он творит музыку, которую ни для чего применить невозможно, ее невозможно представить в каком-то другом виде, не изменив ее смысла и сущности. Ее невозможно рассматривать в виде некоего ресурса, вроде полезного ископаемого, который можно добыть, обработать, перевести в другую

форму, продать и получить доход. Свободная музыка — та, что находится вне сферы капиталистической логики и капиталистического производства.

В буклете компакт-диска «Berliner Symphonie» есть коротенький рассказ об одном обросшем легендами и анекдотами эпизоде берлинской джазовой жизни.

Осенью 1967-го Свен-Аке и его коллеги исполнили композицию «B-Z». «B-Z» — это сокращение от *Berliner Zeitung*, то есть «Берлинская газета», правоориентированная бульварная газета, принадлежащая концерну Акселя Шпрингера. Участники политических демонстраций в 1967 году атаковали грузовики, развозившие «Берлинскую газету», она вызывала ненависть и ярость.

Композиция состояла из отдельных нот, в самом конце было предусмотрено фортепианное соло. Во время этого соло все участники группы, кроме пианиста, должны были рвать на мелкие части ненавистную газету и заталкивать обрывки внутрь корпуса фортепиано до тех пор, пока набитый бумагой инструмент не замолчит. После того как из фортепиано больше невозможно было извлечь ни звука, бумагу подожгли. Потянулся дым, публика спешно покинула маленький клуб. Музыканты вынесли горящий инструмент на улицу, там его потушили прибывшие пожарные. Свену-Аке Йохансону на несколько месяцев было запрещено выступать в этом клубе, а полусожженное фортепиано долго стояло на автомобильной парковке позади здания, в котором находился клуб.

Западный Берлин долгое время оставался уникальным местом — с конца 60-х и до конца 80-х. И берлинский свободный джаз, и космический рок Tangerine Dream, и индустриальный панк Eins zende Neubauten — все это порождения особенной



западноберлинской атмосферы. В Берлине было куда больше желаний и возможности для радикальных экспериментов, для независимости и свободы. Западный Берлин являлся островом, окруженным территорией ГДР. Но он был островом еще и в том смысле, что коммерческая культура Запада до него не очень доставала. В Западный Берлин бежали из Западной Германии молодые люди, не желавшие служить в армии, и вообще всякий радикально настроенный народ. В Западном Берлине цвел парадиз андеграунда, ничего подобного больше нигде в Западной Европе не было.

Тогдашняя ситуация очень сильно отличалась от сегодняшней, тогда проходила ясная граница между консервативным, устоявшимся, застойным и новым, современным, модернистским. Исполнение новой музыки было вызовом, оскорблением, столкновением. Сегодня же эпоха мирного сосуществования: никто никого не толкает, не оскорбляет, не колет. Вместо агрессивных и непримиримых эстетических позиций сегодня царят тенденции. Вместо ненависти — конформизм. А результатом является банальность. Свен-Аке Йохансон очень сильно не любил конформизм и банальность.

## [03] Фолк

### *Одетта*

Одетта (Odetta) — признанное сокровище американской фолк-музыки. Фолк-волна 60-х вдохновлялась ее песнями. Популярная легенда утверждает, что Боб Дилан, услышав ее пластинку, тут же отправился в магазин и обменял свою электрогитару на акустическую.

Одетта получила классическое вокальное образование. В возрасте девятнадцати лет она начала петь в хоре в театре, это были не оперы, а мюзиклы. Во время гастрольных поездок она заинтересовалась блюзом и фолком. Певица выступала в лос-анджелесских клубах, подыгрывая себе на гитаре. Можно предположить, что ее музыкальная карьера шла ни шатко ни валко, на жизнь девушка зарабатывала трудом прислуги и уборщицы.

В 1953-м Одетта на некоторое время отвлеклась от своих обязанностей по вытиранию чужой пыли и уехала в Нью-Йорк, где познакомилась с Питом Сигером и Гарри Белафонте. Оба мэтра фолк-музыки заинтересовались ею, и она записала свой первый альбом «The Tin Angel» (1954).

По воспоминаниям очевидцев, в 50-х Одетта была застенчивой и тихой девушкой. Судя по записям, у нее был теплый, густой, низкий и очень сильный голос. Одетта любила петь, прихлопывая себе в ладоши; она называла это «использованием своих естественных инструментов».

В 1959-м Гарри Белафонте включил выступление Одетты в большую телевизионную программу,

посвященную новой фолк-сцене. С этого момента ее карьера пошла в гору, через два года Одетта дала концерты в Карнеги-Холл и выступила на Ньюпортском фолк-фестивале. Она стала самой яркой звездой начавшегося фолк-бума. Даже ее брэнчание на гитаре («the Odetta strum») стало культом. Гарри Белафонте написал комментарий к одному из ее альбомов. Белафонте сказал, что дело не в словах и не в мелодии, но в том, что исполнение песни становится драмой, драматическим событием.

Одетта: «Не припомню случая, чтобы я услышала кого-то и это никак на меня не повлияло. Меня вдохновляли все — хотя бы в том смысле, что я избегала делать то, что делал тот или иной певец, та или иная певица. Самое большое влияние на меня оказал Лидбелли и тюремные рабочие песни. Дело в том, что, когда я попала в сферу фолк-музыки, я пустилась во все тяжкие, распевая тюремные песни. Я чувствовала такое напряжение, такую ненависть и ярость, что я могла все это выплеснуть только через тюремные песни. Никто не знал, где кончаются заключенные и начинаюсь я, и наоборот.

А дальше произошло вот что: некоторые песни просто взяли и ушли от меня. «John Henry» была первой, которую я больше не смогла петь. Дело в том, что, пока я была Джоном Хенри, в течение многих лет из меня выходила вся эта ярость. Пока я во все это погружалась, я излечилась и теперь должна была играть в Джона Хенри, а я не знала, как его можно изображать».

Многие песни, которые поет Одетта, сегодня называются фолком, то есть народными, они звучат для нас нейтрально, просто как старые песни. Их поют и дети — почему бы нет. Одетта говорит, что дети не знают, что, скажем, «Ring Around The Rosie» — песня об эпидемии чумы, неспроста в этой песне сыпется пепел. Песни привязаны к специфическим ситуациям, к

судьбам конкретных людей: есть песни, например, связанные с работой на хлопковых плантациях, или песни людей, скованных одной цепью и с помощью песен передававших по цепи новости. Существовали песни, в которых был закодирован план побега: по какой дороге идти, где свернуть, где спрятаться. Заезженная до смерти «The Midnight Special» — песня о беглом заключенном, пропустившем поезд, на котором он должен был уехать.

Одетта: «Я никогда не была в рабстве, но я могу представить себе, что чувствовали мои предки. Я проникаюсь этим чувством, когда думаю над тем, что выражают слова и что рассказывает мелодия. Конечно, было бы хорошо, если бы я могла становиться ребенком, который поет песню, а иногда и мужчиной. И в самом деле, когда я пою, у меня нет пола».

В 70-х из ее записей стал улетучиваться дух — так и хочется сказать, что ее съел мэйнстрим. В 80-х и 90-х о ней практически ничего не было слышно. Она вернулась только в конце 90-х, совсем в другой эпохе. «Вернулась» означает, что ее начали интенсивно раскручивать.

Пробела между 60-ми и сегодняшним днем как бы не существует. Одетта опять выступает на фестивалях, регулярно записывает новые альбомы. Она осыпана призами и наградами. Она полна оптимизма, одевается как африканская королева. Вышел DVD с ее уроком пения. Немного обидно, что ее новые песни совсем не умопотрясающие.

Что случилось с Одеттой, почему она, став старухой, вовсе не сделалась безумно впечатляющей блюз-певицей? Ведь мастера блюза, как и вообще народного, традиционного пения, с возрастом приобретают неповторимый шарм. Впрочем, «шарм» — неправильное слово, песни стариков — блюзменов юга США, цыган, поющих фламенко, суфиев из Египта, ашиков Ирана и

Турции, мастеров Узбекистана и так далее до самого севера Сибири, — песни стариков и старух имеют какое-то странное качество, которому трудно подобрать эквивалент в нашем цивилизованном мире. В этих голосах есть мудрость и серьезность, что-то почти материально осязаемое, что-то очень твердое.

А вот с Одеттой ничего подобного не произошло. Почему?

Мне кажется, что дело в том, что она не народная, не традиционная певица, а именно что «фолк». Традиционной музыке не нужен такой псевдооперный голос, и это хорошо заметно по альбому «The Tin Angel». Дело в том, что на нем поет не только молодая Одетта, но и некто Ларри Мор (Larry Mohr), он же играет на банджо. Моей первой реакцией на него было раздражение: что за тип блеет на заднем плане, разве не слышно, как он не попевает, не тянет за Одеттой, которая гудит, как труба? Одетта — гениальная певица, а Ларри Мор — никто.

Но переслушав стопку компактв Одетты, я пришел к грустному выводу: из всей этой стопки мне больше всего нравится нестройное, лишенное силы, мощи и пафоса, почти безголосое бляние Ларри Мора. Он почти проборматывает свою партию в коронном номере Одетты — в «Santy Anno». И у меня большое подозрение, что именно так эту песню и надо петь, а может быть, и еще проще, еще обыденней.

Led Zeppelin разукрасили «Виселицу» («Gallows Pole», фолк-стандарт), но и сама Одетта разукрасила песни безголосых рабов, рванула их мощным оперным голосом, на который повелась публика в 50-х и 60-х. Получается, что Одетта — это хэви-метал фолка.

**Джон Фэй**

Мы обманываем себя, когда думаем, что долгую жизнь небанального человека и его творчество можно охарактеризовать несколькими словами. Даже когда такой человек рассказывает сам о себе или анализирует собственную жизнь, мы не начинаем понимать его больше.

Джон Фэй (John Fahey) родился в 1939-м. Музыкального образования у него не было, он самоучка, на гитаре начал играть в 14-летнем возрасте.

«Когда я был маленьким, я был настроен против негров, меня научили их ненавидеть и бояться. Я не любил черную музыку, я даже ее и не слушал».

В 18 лет он без особого желания послушал запись темнокожего блюз-музыканта Блайнд Уилли Джонсона. Молодой белый гитарист испытал приступ тошноты. Но музыка не выходила у него из головы. Через пару дней он попросил приятеля еще раз ее завести. Услышав ее во второй раз, Джон разрыдался — до него дошло, как она красива. С ним случилась истерика, он осознал, что всегда любил именно такого рода музыку — мрачный, монотонный психопатологический блюз, только не мог себе в этом признаться. «И я разрешил себе ее полюбить».

Обратившись в новую веру, Джон начал с маниакальной страстью собирать грампластинки со старым блюзом. «Собирать» означало ездить по южным штатам, ходить из дома в дом и спрашивать хозяев, нет ли у них старых дисков, которые они могли бы продать. Совершенно случайно он наткнулся на потрясшие его записи Чарли Пэттона (Charlie Patton). «Причина, по которой мне понравился Пэттон и подобные ему певцы, заключалась в том, что Пэттон был сердитым, агрессивным, раздраженным. Эта музыка загадочна. У Пэттона был порок сердца, он знал, что умрет молодым. В его песнях ты слышишь страх. Ты слышишь печаль и боль, но еще больше — раздражение, даже гнев. Но я

не отдавал себе отчета в том, что это музыка раздраженных людей, только мой психиатр много позже объяснил мне это».

В 1956-м Джон поступил в университет, чтобы изучать философию, и позже понял, что совершил ошибку: на самом деле его интересовала психология. Однако он доучился до диплома. В то же самое время он маниакально изучал блюз (темой его дипломной работы как раз и было творчество Чарли Пэттона). Он достиг такого мастерства в воспроизведении старой техники игры, что на какой-то пьянке приятели шутки ради предложили ему издать свою музыку под именем якобы всеми забытого черного блюз-музыканта 30-х годов. Что Джон и сделал. И повторил неоднократно. Самая известная из его мистификаций — Blind Joe Death (Слепой Джо Смерть). Даже специалисты в области старого блюза не заподозрили, что это подделка.

«Самым главным для меня в этой истории было использование слова „смерть“, я был очарован смертью и хотел умереть. Я мог бы это сказать и тогда, но я не был настолько честен. Blind Joe Death был моей волей к смерти. Он также олицетворял собой всех страдающих в гетто негров, он был инкарнацией не только моего инстинкта смерти, но и всех моих агрессивных наклонностей. На самом деле он был всем, что имело отношение к жизни и смерти в обществе, в котором человек предположительно не связан ни с чем подобным».

Джон Фэй начал издавать свои записи на собственном лейбле Takoma — для 1959-го года это было смелым шагом. Необходимые первые 300 долларов он заработал, вкалывая ночью на бензозаправке. В 1963-м он продолжил свое образование в другом колледже, в Беркли.

Его второй альбом имел характерное название «Песни смерти, обломы и военные вальсы». Всех

студентов-марксистов и левых радикалов Джон называл нацистами. В отличие от многих прочих он и Маркса читал, и знал, как на самом деле выглядит жизнь в Советском Союзе.

В 1963-м в Калифорнии разразился бум вокруг вновь открытой американской фолк-музыки. Героем стал Боб Дилан. Для Фэи все это было манерной поэзией, в разговоры об аутентичности новых блюзовых и фолк-певцов он не верил: он слишком хорошо знал и жизнь южных штатов, и тамошнюю музыку. Типичное название его альбома 60-х годов — «Танец смерти и прочие хиты с плантаций». Этот человек не имел отношения ни к песням протеста, ни к борцам за гражданские права, ни к хиппи.

На альбоме «Реквиемы и другие композиции для гитары соло» (1967) акустическая гитара накладывается на разного рода звуки — в том числе и на фрагмент речи Адольфа Гитлера. Толчком к записи этой музыки стало слово «коллаж», которое Фэи услышал от знакомого художника. Джону просто захотелось попробовать реализовать идею коллажа в сфере музыки. Удивительная история.

Его альбом вызвал крайне негативную реакцию.

«Каждый раз, когда я начинал заниматься чем-то еще, кроме чистой игры на гитаре, это обязательно вызывало бурю злобных протестов». Сам Фэи авангардистом и провокатором себя не считал, разнородные шумы были для него органичной частью жизни и соответственно музыки. Никакого противоречия он здесь не усматривал. И уж тем более нарушения чистоты канона кантри и блюза. Блюз никогда не был чистым.

В 60-х дела у Джона Фэи шли определенно неплохо. Микеланджело Антониони оплатил его прилет в Рим для переговоров по поводу саундтрека к



антиамериканскому хиппи-фильму «Забриски Пойнт». Фэй был американским антихиппи. Взаимопонимания с Антониони не возникло.

В 70-х наступила череда кризисов и потеря ориентации, гитарист был вынужден продать свой лейбл, но настоящий мрак начался в 80-х. В 80-х Фэй пережил тяжелый внутренний кризис, врач-психоаналитик объяснил ему, что его одержимость смертью и черепахами — это последствия детской травмы: он был жертвой сексуального насилия со стороны собственного отца.

Джон заразился вирусом Эпштейн-Барр, вызывающим среди многого прочего такой неприятный симптом, как хроническая усталость. К середине 80-х он уже не мог шевелиться. К тому же он сильно пил. И не знал, что у него диабет.

Он был больным, слабым, одиноким и несчастным, его сознание было затуманено. С женой он развелся. Платить за квартиру он был не в состоянии, поэтому попал в больницу-приют, где на нем ставили медицинские опыты, как, впрочем, и на других пациентах. Удивительно, что и в это время он записал несколько альбомов.

Вновь открыли Джона Фэй в 1993-м: лейбл Rhino Records выпустил двойной компакт-диск с ретроспективой его музыки. Дела музыканта обстояли совсем не блестяще, он стал буквально нищим и был вынужден продать большую часть своей уникальной коллекции грампластинок. В 90-х он жил в абсолютно захлавленной комнате в придорожном отеле.

Он опять начал играть на гитаре, писал книгу воспоминаний. На жизнь он зарабатывал тем, что искал старые грампластинки, которые потом перепродавал.

Фэй крайне негативно относился к своим записям 60-х и 70-х годов: «Я не думаю, что то, что я сделал в

музыке, имеет какое-то значение. Сегодня меня смущает многое из того, что я делал раньше, потому что это было претенциозным и глупым. Музыка была для меня побегом, ну и способом зарабатывать деньги. Я жил в перекошенном мире, я создал для себя прекрасный и удивительный мир и притворялся, что живу в нем, но мне вовсе не было хорошо. Я был безумен и не отдавал себе в этом отчета. Я был очень несчастен, напуган и одинок. Но при этом я всем показывал свой красивый фасад».

Фэй записал, как он говорил, «возможно, сорок» альбомов. Одних только рождественских альбомов у него пять штук. Есть у него и вполне узнаваемое кантри, но есть и много чего иного, и не только музыки, близкой к кантри и блюзу, как, скажем, диксиленд или блюграсс. Многие его пассажи свидетельствуют о знакомстве с классической музыкой — от григорианских хоралов до таких композиторов, как Прокофьев и Стравинский. В пьесах Фэй можно встретить элементы фламенко, босса-новы, индийских раг и забытых шлягеров. Даже в виде чистого гитарного саунда музыка Джона Фэй остается грубо-угловатой и, по существу, коллажной. И довольно жесткой, минималистичной и антивиртуозной.

В своей книге гитарных транскрипций, вышедшей в 1978-м, Фэй писал: «Типичный представитель среднего класса, берущийся за исполнение фолк-музыки, заставляет свою гитару звучать как метроном, без изменения тембра, без перкуссивных элементов и без контраста громких и мягких тонов. Он дружелюбный тип. Ему все нравятся. Он много и охотно улыбается. Он хочет, чтобы вы его полюбили. Пошел он к чёрту».

Вот тут я бы взял на себя смелость поддержать Фэй: народная музыка (и — хочется добавить — вся прочая тоже) — это не дело доброжелательных и миролюбивых

болванов, взыскующих гармонии и всеобщей любви. Фольклор индивидуалистичен и трагичен, в этой музыке — боль, голые нервы и смерть. Это экзистенциальная музыка.

То, что Джон Фэй был ироничным типом, можно понять хотя бы по названиям его композиций — скажем, «Об убийстве и расчленении трупа нью-эйджа».

Фэй умер в феврале 2001-го.

На строгой, белой, выдержанной в сухом классическом вкусе обложке «I Remember Blind Joe Death» (1987) — два симметричных скелета, опершихся на мраморный постамент. Скелеты грустят, подперев рукой голову. Перед ними лежит по черепу, скелеты как бы поглаживают эти черепа. Вокруг черепов разложены мелкие косточки и зубы. Такие картинки гравировали в Италии эпохи Возрождения.

Музыка немногословна, сдержанна и напряженна. Альбом начинается как сюита кантри и блюграсс-стандартов, есть даже песенки Элвиса Пресли и Creedence, но преобладает все-таки нечто минималистическое и немелодичное. Это мерные удары по металлическому нерву. На что-то надеется или чему-то радуется человек. А нерв, передающий надежду, радость или отчаяние, не надеется ни на что.

В буклете компакт-диска — комментарий, прекрасно иллюстрирующий, что такое фолк. Постараюсь пересказать его своими словами. Некто по имени Элия Лавджой (от его имени и ведется рассказ) возвращается в город своей юности в поисках темнокожего уличного музыканта, которого звали Blind Joe Death.

Все изменилось в старом городе, рассказчик еле узнает местность. Перед старым и уже не функционирующим переходом под железной дорогой он встречает странного старика, который узнает в нем

Билли Бэтсона. Рассказчик пытается отвязаться от бородатого безумца и отрекается от имени Билли Бэтсона. Однако тот увлекает его в подземный переход, из которого несется пение кришнаитов. Ступени, ведущие вниз, становятся заметно древнее. Песня во славу Кришны превращается в песню во славу Билли Бэтсона. Ее поют стоящие вдоль стен статуи. В тупике на каменном троне сидит Шазум, древнеегипетский колдун. Он требует, чтобы гость произнес его имя, тот произносит «Шазум», сверху на колдуна падает гранитный куб и сминает его в лепешку. Дальнейший разговор колдун продолжает уже в качестве своего собственного духа. Оказывается, посетитель теперь должен взять на себя миссию колдуна; ему объясняется механизм борьбы добра со злом, предъявляется список сверхъестественных сил и смертельных опасностей и, наконец, вручается манускрипт, то есть ноты и комментарии к неизданному четвертому тому музыки Blind Joe Death.

При этом полупрозрачный дух колдуна заявляет, что он и есть Blind Joe Death, точнее, был им в предыдущем рождении. Путешественник изумлен. Старик, который привел его в подземный храм, прощается со словами:

Иди прочь и играй на гитаре. Каждый раз, когда ты на ней играешь, Небо чуть-чуть приближается к земле.

Наверное, хороший вкус требовал бы, чтобы история тут и закончилась, но на следующей странице буклета напечатан манускрипт, который передал древнеегипетский колдун. В этом манускрипте опять идет речь о том, как автор ищет темнокожего уличного музыканта по имени Blind Joe Death. Поиски сопровождаются странными разговорами со странными персонажами.

И наконец, безо всякого перехода рассказывается, что же на самом деле все это значит, то есть начинается новая история.

Маленьким мальчиком Джон Фэй сидел в ногах старого слепого негра, которого все звали Ниггер Джо, тот играл «интенсивно личные» блюзы и религиозные песни на самодельной кифаре. Слепой Джо никогда не пел. У него не было голоса. Когда ему было три года, он ослеп и оглох, потому что его избили члены организации, защищавшей права цветных американцев. Они избили его за то, что он не подчинялся требованию этой организации изучать аккорды и особенные блюзовые ноты и делал вид, что миф о славном негритянском прошлом не имеет к нему отношения.

У ног этого несгибаемого человека сидел маленький Джон Фэй и ждал, когда его руки вырастут настолько, чтобы он тоже мог играть на самодельной кифаре.

Кифару унес разлив реки, а Blind Joe Death стал звездой лейбла Paramount и купил себе настоящую гитару, у которой теперь было шесть струн, а не одна, как раньше. Оттого он стал «еще лучше выражать интенсивно личную, горько-сладкую, кусачую, душераздирающую народную поэзию грубой и примитивной, но прежде всего человеческой жизни народа микрорайона Такома Парк».

Перед смертью, в 1962 году, Blind Joe Death подарил свою гитару Джону Фэй, как делали и многие другие блюз-музыканты (их список приведен).

Но свою первую гитару Джон Фэй смастерил из детского гробика. Во время Второй мировой войны он бился в Новой Зеландии против финско-армянских захватчиков. Вернувшись с войны героем, Джон Фэй возобновил контакт со слепым Джо, и они даже записали совместный альбом, за который не получили ни гроша. Следует длинный список странных имен блюзовых музыкантов с фамилиями типа Кренек и

Кейдж. Они тоже не получали деньги за свои фолк-блюзы.

И вот с тех пор Джон Фэй дает концерты и записывает «интенсивно личную и навязчиво экспрессивную народную музыку», руководствуясь следующим правилом:

Когда ты путешествуешь по жизни, какова бы ни была твоя цель, обращай внимание на бублик, а не на дырку от него.

## [04] Психоделика

### *Mood Music*

Хуан Гарсия Эскивель (Esquivel) — популярнейший композитор коктейльной музыки 50-х годов. Сам он называл свою музыку «сонорама», то есть звукопанорама. В его музыкальные коктейли входили самые разные компоненты: от экзотических ударных и хора, поющего «зу-зу» или «ра-ра», до органа и симфонического оркестра. Свою карьеру мексиканец Эскивель начал в качестве руководителя оркестра гвадалахарского радио. В его обязанности входило, среди прочего, звуковое оформление выступлений комиков. Mood Music, музыка настроений, создавала пестрый фон для реприз остряков, а также заполняла паузы — там, где по замыслу режиссера радиослушателям было положено смеяться. Сегодня воздействие телеюмора усиливается не фонограммой странно свингующего оркестра, а взрывами неудержимого хохота за кадром.

«Я писал „счастливую“ музыку, — вспоминал композитор, — „страшную“ музыку, „влюбленную“ музыку, „лошадиную“ музыку. Я никогда не знал, что от меня потребуется в очередной раз. Я приходил в студию, и мне говорили: „Напишите-ка аккомпанемент к сцене, где грустный китаец путешествует по России“. Это была для меня хорошая школа».

Когда его музыку называли Easy Listening, композитор обижался: «Меня считают изготовителем безликой дряни — той, что звучит в супермаркетах. Посмотрели бы вы, как мне приходилось работать: сначала дома на фортепиано я проигрывал партии для

каждого из 60 инструментов, расписывал всю аранжировку отдельно для правого и левого каналов и даже микрофон сам настраивал. Я хотел, чтобы мою музыку было интересно слушать».

### **Стена звука**

Продюсер — это человек, который знает, как сделать хит, как запустить песню в хит-парад. Продюсер исходит из того, что звучание музыки получается в результате его усилий, продюсер действует в сфере саунда.

Поп 50-х записан ясно и звонко, голос солиста выведен вперед, музыка находится на заднем плане. Вообще, вперед выходит только то, что в данный момент солирует. Акустическая картина разрежена, полупуста, музыка аранжирована просто и скупно. Гитара звучит, как гитара, саксофон — как саксофон, барабаны — как барабаны. Записанная музыка должна была производить впечатление живого исполнения, ее студийность не должна была ощущаться. Никакого «саунда» не было, единственное требование — грампластинки должны иметь качественный звук без искажений. Человека, который следил за отсутствием брака при записи, и называли продюсером. Исключений было крайне мало: одним из продюсеров 50-х, который искажал звук гораздо больше нормы и фанатично экспериментировал с эффектами, был англичанин Джо Мик (Joe Meek).

В начале 60-х саунд поп-музыки стал меняться. Американский продюсер Фил Спектор (Phil Spector) реализовал ставшую знаменитой концепцию «стены звука» (Wall Of Sound). Спектор писал аранжировки для ансамбля огромного состава: пять дублирующих друг друга гитаристов, несколько басистов, большое



количество музыкантов, играющих на инструментах симфонического оркестра — скрипках, виолончелях, духовых. Их музыка транслировалась в гулкое помещение, где стоял микрофон с выходом на микшерный пульт. В пустой комнате звуки отдельных инструментов смешивались друг с другом, обогащались эхо-эффектом, так что все вместе звучало куда более объемно, плотно и слитно. Паузы между песенными строфами заполнялись звоном колокольчиков или струнными. Музыки становилось много, просветов в ней не оставалось, голос вокалиста утопал в ее бурлении.

Впрочем, это еще вопрос: действительно ли именно музыки становилось от этого больше? Спектор расфуфыривал несложные песенки, наращивал их мясо не вполне музыкальными средствами.

Студийное расфуфыривание музыки, добавление неоправданных новых слоев звука, бесконечно длящаяся работа с деталями: вытаскивание то того, то иного звука на передний план, мелкое изменение тембров, массивное использование эффектов, сложение большого количества слоев — все это неуважительно называют перепродюсированием (overproduction). Перепродюсирование — бич поп- и рок-музыки, практически вся записанная музыка безнадежно перепродюсирована. У каждого нового поколения слушателей быстро замыливается слух и не развивается вкус к тому, что музыкально оправдано. То есть слушателю так и остается неясным, где музыкальная структура, а где декоративный наворот, набор искусственных приемов и приманок.

С начала 60-х студийная звукозапись превратилась в создание самостоятельной акустической реальности, более крупной, интенсивной и шикарной, чем звучание реального ансамбля. Искусственность студийной звукозаписи привела к появлению мифа о естественном,

то есть непосредственном, живом, концертном звучании рок-группы.

В 90-х стеной звука стали называть вал гитарного рева — многослойный и очень громкий гитарный нойз, для создания которого использовалось огромное количество эффектов и педалей. Группы типа My Bloody Valentine это замечательно продемонстрировали.

### **Фрэнк Заппа**

Дебютный альбом своей группы Mothers Of Invention Фрэнк Заппа (Frank Zappa) записал и выпустил в 1966-м. Это было время начала хиппи-бума, Заппа чувствовал, в какую сторону развиваются события в Калифорнии, и на волне раскрутки своего альбома помещал огромные объявления в газеты и печатал манифесты, надеясь стать лидером и дирижером новой молодежной культуры. Это ему не очень удалось — молодежное движение оказалось аморфным, расслабленным и совсем не индивидуалистическим.

Его альбом назывался «Freak Out!» — это призыв: выйди из себя, оторвись, потеряй над собой контроль, дай неадекватного газу! Двойная грампластинка была заполнена в основном ритм-н-блюзом с текстами, не очень типичными для ритм-н-блюза — язвительными и даже циничными. Заппа выступил в роли андеграундного комедианта, его персонажи, их речи и поступки находились в русле тогдашних юмористических скетчей — Заппа издевается над мещанами, над так называемыми простыми людьми. Очень похоже, что он описывает какие-то реальные ситуации — это язвительно-критический реализм.

Самые интересные — две последние композиции альбома. Предпоследняя — своего рода кабаре: на

несколько голосов распевается история, в середине появляется пассаж, напоминающий свободный джаз. Наверное, он символизирует замутненное состояние психики. Это крайне любопытный момент. Сам Заппа в конце 60-х заявил: «Не существует достаточно безобразного аккорда, чтобы прокомментировать те мерзости, которые от нашего имени творятся нашим правительством». Иными словами, музыкальные странности изобразительны, иллюстративны. В контексте фри-джаза, разумеется, никто бы не считал свою музыку безобразной и потому особенно хорошо подходящей для устрашения обывателей и иллюстрирования мерзостей жизни. В этом большое отличие передового рока от передового джаза.

Самая сногшибательная вещь с альбома «Freak Out!» — последняя, она длится почти 13 минут и называется «The Return Of The Son Of Monster Magnet», «Возвращение сына чудовищного магнита». Судя по краткому диалогу в самом начале, это изображение того, что творится в голове у приличной молодой женщины Сузи. В голове у нее ужасы. Колотит барабанщик, на заднем плане — вой, гул, какая-то речь, все слилось и слиплось; по-видимому, это коллаж из разных звуков, однако не слишком многослойный — применялся всего лишь четырехдорожечный магнитофон. Эта песня и стала образцом так называемых «психоделических» выходов.

Есть осторожное предположение, что идея вытащить барабаны на передний план и остервенело по ним колотить возникла у Фрэнка Заппы под воздействием пьесы «Ионизация» Эдгара Вареза (Edgar Varese): Заппа был ее фэном с юных лет. В пьесе Вареза по барабанам стучат 15 человек, по сравнению с ней психовыходка Заппы — гораздо более монотонная и однородная и гораздо менее выразительная. Это фактически стандартный бит ритм-н-блюза, к которому

добавлен слой так называемого безумия. У Вареза же странности происходят внутри партий барабанов и гонгов за счет наложения ритмических пассажей. Написана «Ионизация» в 1931-м.

Фрэнк Заппа собирался стать настоящим, серьезным музыкантом, композитором и дирижером, сидеть между джазом, ритм-н-блюзом и серьезной музыкой. Одновременно и валять дурака, и быть профессионалом. В результате он засушил и загубил свою музыку.

### ***The Fugs***

The Fugs возникли в 1964-м в Нью-Йорке — и, похоже, это первая андеграундная группа в истории рок-музыки. Ее создали Эд Сандерс и Тули Купферберг; они были не музыкантами, а литературно ориентированными активистами андеграунда: Сандерс издавал журнал *Fuck You* и был хозяином книжного магазина подрывной литературы. Длинноволосому бородатому Купфербергу было уже за сорок. Оба имели отношение к контркультуре битников.

The Fugs сначала совсем не умели играть, однако быстро научились. В середине 60-х они шокировали тем, что у них руки из задницы растут, а на сегодняшний слух играют они проникновенно и с шармом. Собственно, исполняли они своего рода фолк, начисто лишенный сентиментальности и воли к перфекционизму, что только шло ему на пользу. The Fugs изрядно возмущали своими текстами — матерщинными, издевательскими и крайне политизированными («ты будешь во Вьетнаме воевать, а я буду драть твою мать», «kill for the peace!»). Иными словами, The Fugs гнали трэш-фолк. В их подходе

несложно распознать панк-отношение к делу, *Do It Yourself*.

### ***The Velvet Underground***

Саунд нью-йоркского квартета The Velvet Underground возник в результате объединения усилий сонграйтера Лу Рида и саунд-экспериментатора Джона Кейла. До того Кейл играл на скрипке в загадочном коллективе The Dream Syndicate, бесконечно затягивая ноты и порождая монотонный гул. The Dream Syndicate был близок к кругам композиторов-минималистов, так что The Velvet Underground — один из первых очевидных примеров влияния минимализма на рок-музыку. Группа звучала статично и занудно, песни базировались на одном-двух гитарных аккордах. Модный художник Энди Уорхол взял The Velvet Underground под свое крыло, оплатив запись дебютного альбома и сделав знаменитую обложку с желтым бананом (порнографический символ).

На альбоме, который вышел лишь через год после того, как был записан (фирма грамзаписи Verve то ли никак не могла решиться, то ли хотела пропустить вперед «Сержантов» The Beatles и дебютный альбом The Doors), в виде песен спрессованы те выходки, которые группа позволяла себе во время живых выступлений. The Velvet Underground, в рамках хеппенингов Энди Уорхола, гнала гул и свист, барабан бил неизменный пульс, тарелок не было, бит напоминал тупой метроном. Гитары играли что-то случайное и монотонное. На плакатах присутствовало модное слово «freak out» — очевидно, имелось в виду стильное и экстатическое развлечение.

Когда группа играла свои песни, публика — если на концерт вообще кто-то приходил — покидала зал. The

Velvet Underground пользовались крайне нехорошей славой. Убийцей аудитории была песенка «The Black Angel's Death Song», Кейл в ней громко пилит по нервам своей монотонной скрипкой. Исполнение этого номера приводило к тому, что концерт останавливали, а группе запрещали появляться в клубе когда-либо снова. Энди Уорхол, однако, призывал к бескомпромиссности.

Альбом «The Velvet Underground and Nico» (1967) блистает минималистическим примитивом, это упертый в своей статичности рок. Скрипка и гудящий орган Джона Кейла ушли на задний план, Лу Рид играет на гитаре, все струны которой настроены одинаково, в результате чего обычные аккорды на себя не похожи.

Песни, которые писал и пел Рид, предполагали смену аккордов. Но его неменяющиеся двухаккордные риффы гонят вперед поток звука, а не сопровождают пение (кстати, постоянно повторяющиеся риффы из двух аккордов можно обнаружить еще в конце 50-х в джазе Майлса Дэвиса). Эффект шизофренической раздвоенности слегка ослабеваает, когда Лу Рид не поет, а говорит, но от этого музыка становится еще более угрожающей. Темы песен — героин, садомазохизм, гомосексуальная любовь, одиночество, и во всем этом чувствуется угроза, тоска и холод. Лу Рид пел хотя и подвижным, но с точки зрения поп-музыки невыразительным, незаинтересованным голосом. Как он рассказывал много позже, в ту эпоху предполагалось, что музыка иллюстрирует то, о чем поется в песне, песня о любви должна звучать влюбленно и сентиментально. А The Velvet Underground создавали настроение одиночества и отчаяния. Иными словами, речь шла о *Mood Music*, которая взялась за несвойственные ей до сих пор задачи. Именно для этого и нужен был Лу Риду Джон Кейл.

Первый альбом фактически провалился. Энди Уорхол бросил группу. Вторым альбом «White Light /

White Heat» (1967) получился злобным и шумным, это минимал-нойз-рок. Длущаяся семнадцать минут «Sister Ray» идет в разнос, оставаясь на одном и том же месте. На песню похожи лишь первые минуты этой импровизации, потом быстро забывается, для чего происходящее было нужно. Продюсер покинул микшерный пульт, сказав, чтобы его позвали, когда группа доиграет — с его точки зрения, смысла в этом топтании на месте не было. Две гитары чудовищно перегружены, они долбят на максимуме громкости, которую могли выдать усилители, Кейл вибрирующим и постоянно повторяющим одну и ту же фигуру во всем своего электрооргана забивает гитары.

После провала и этого альбома Лу Рид прогнал Джона Кейла, саунд группы стал куда более обычным.

Крайне любопытно сравнивать The Velvet Underground и The Beatles образца 1967-го. Это был момент раскола, причем в самом начале истории рока. Линия The Beatles привела к арт-року, условно говоря, к Queen, линия The Velvet Underground — к панку.

## ***The Beatles***

На своем альбоме «Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) The Beatles грандиозно злоупотребили возможностями многодорожечной студийной звукозаписи. Главная шутка альбома состоит в том, что The Beatles выступили как другая группа, они замаскировались не только визуально, но и акустически. У альбома в высшей степени искусственное, коллажное звучание, это своего рода акустический сюрреализм, живые группы так не звучат. Все инструменты, их партии, их сочетания — как фигуры картонного театра, музыка состоит из картонных шагов и ужимок, очевидна ее театральность,

водевильность. Как и полагается в водевиле или в цирковой музыке, каждый номер состоит из последовательности мини-музыки, это череда неожиданных вставок, изменений ритма, изменений инструментровки, изменений стиля. Некоторые мини-песни делятся всего одну фразу, следующую фразу текста может начать сопровождать другая музыка. Это не рок, не гитарный ритм-н-блюз. Новый рок The Beatles движется в сфере разнообразных существующих поп-музыке, то есть он иронично препарирует чужую музыку.

Полностью перекосили The Beatles и эмоциональное содержание песен, голоса звучат холодно и отстраненно, они никого не соблазняют, ни в чем не признаются и не разжигают страстей.

Когда музыка становится психоделической? Когда злоупотребляют тремя вещами: многодорожечностью, коллажностью и эффектом потока.

В конце 60-х многодорожечная запись не была секретом, ее воцарение стало и началом злоупотребления ею. Любой музыкант был в курсе, что музыка — это слоеный пирог, к которому можно добавлять новые слои и модифицировать существующие. Иными словами, коллажирование стало самоочевидной вещью. Смешение музыки и шумов естественного происхождения широко практиковалось в саундтреках и радиопостановках, знать о существовании авангардистской «конкретной музыки» было вовсе не обязательно. The Beatles в «Revolution № 9» продемонстрировали, как выглядит саунд-коллаж.

Но прежде всего психоделика ассоциируется с преодолением эффекта компактной и завершенной песни, построенной на привычных аккордах. Психоделика — это превращение песни в немусыку, непесню, в поток.



Музыка как поток была хорошо известна и без синтезатора Роберта Муга, индийские рати были вполне на слуху. Раги впечатлили Джона Колтрейна, его бесконечный могучий вой секретом тоже не был. Такие эффекты, как эхо, дисторшен и фидбэк, размазали гитарные аккорды в пелену саунда. Чемпионом этого дела был Джими Хендрикс.

### ***Red Crayola***

Дебютный альбом «The Parable Of Arable Land» (1967) тexasской группы Red Crayola — один из шедевров рока 60-х. Альбом состоит из нескольких песенок с минималистическим сопровождением, то есть монотонным, трансовым, состоящим из постоянно повторяющихся пассажей. В нескольких случаях слышно, что магнитофонная пленка склеена в кольцо и даже запущена в обратную сторону. Иногда прорывается непонятно откуда идущий бас, гул. Манипуляций с пленкой очень много. На песни напозают «Free Form Freak-Outs»: 50 человек были приглашены в студию, им якобы было дано указание играть, что они хотят и когда хотят. Получился и не фри-джаз, и не совсем чтобы дилетантский хаос, фри-ауты массивны, объемны, разнообразны, похоже, что ими кто-то как-то управляет, в них проявляются разные инструменты, их слои и фазы изящно сменяют друга.

Летом 1967-го Red Crayola выступили на двух фестивалях фолк-музыки. К трио присоединился блюзовый гитарист Джон Фэй. Ребята использовали странные музыкальные инструменты: скажем, лист алюминиевой фольги, к которому был приклеен микрофон. На этот лист сверху капала вода из тающего куска льда. Акустическая картина в целом очень похожа на бульканье синтезаторного болота, но

никаких синтезаторов тут явно нет. Гитары сильно искажены, гитаристы играют атональную ритмичную импровизацию. Шума и свиста много, но музыка хрупка и прозрачна. Легенда утверждает, что во время выступления на фестивале в Беркли группе предложили 10 долларов, чтобы она покинула сцену.

Red Crayola — одна из выдающихся групп психоделической эпохи. Так и хочется сказать, что Red Crayola преодолели рамки психоделики и вышли в «просто музыку». Red Crayola не прикладывали разнообразные коллажные странности к фолку или ритм-н-блюзу, но внутри этих странностей вели себя строго, чинно и осмысленно.

## **Godz**

Нью-йоркская группа Godz — четыре человека, первый раз в жизни взявшие в руки музыкальные инструменты. Гитары не настроены, так называемые песни часто базируются на одном аккорде, барабанщик не подозревает, что от него требуется обеспечивать бит. Вокалист мычит и тянет гласный звук. Выпускал записи группы фриджазовый лейбл ESP.

Удивительное дело, Godz выступали в фолк-клубах, на сцене царили хаос и анархия, публика громко возмущалась, музыканты ругали публику в ответ. Эта картина сильно напоминает панк. Но играли Godz совсем не панк. Каждый музыкант повторяет свой несложный пассаж, слои медленно сдвигаются друг относительно друга, целое никто не контролирует, буквально из ничего возникает статичный психоделический эмбиент, его статика контрастирует с истошностью воплей и ударов. Конечно, группу очень скоро перестали приглашать выступать в клубах.

Прекрасно видно, что ни улучшить, ни принципиально развить эту музыкальную формулу невозможно. Такого сорта переплетение линий живет за счет неточной, бесформенной и невыразительной игры. Если партии отдельных инструментов исполнять артикулированнее и изобретательнее, они начнут вываливаться из общего потока и требовать гораздо лучшей синхронизации, то есть принятия композиторских решений. И тут музыка потеряет свое очарование примитива и впадет в какой-нибудь хорошо известный формальный стиль.

### ***Silver Apples***

Сначала это была группа из пяти человек, игравшая кавер-версии рок-хитов. Вокалист Симеан когда-то давно слышал, как звучит осциллятор времен Второй мировой войны. Осциллятор — это пластмассовая коробочка с диском на передней панели; выход прибора можно подключить ко входу аудиосистемы, тогда из колонок пойдет гул или свист. Если вращать диск, то частота звука будет меняться. Симеан не был знаком с электронной музыкой, синтезатора в глаза не видел, на клавишных инструментах играть не умел. Ему очень понравился электронный гул, и он стал включать приборчик во время выступлений группы. Гитаристам этот звук дико действовал на нервы, и вскоре группу покинули все три гитариста, остались вокалист Симеан и барабанщик Дэнни Тейлор. Они купили еще несколько старых осцилляторов в магазине электрического хлама, стихами с ними поделились знакомые поэты, группу назвали Silver Apples.

На конверте их дебютного альбома было написано, что они «используют девять осцилляторов и шестьдесят восемь контроллеров, ведущий и ритмический

осцилляторы задействованы посредством рук, локтей и коленей, бас-осцилляторы управляются ногами».

Методом проб и ошибок Симеан спаял сложную схему соединения осцилляторов. Разумеется, он сжег массу приборов, несколько раз его сильно било током. Он управлял осцилляторами, то есть включал и выключал их с помощью телеграфных ключей.

Группа звучала статично и минималистично, ведь в песне можно было использовать только один аккорд, к которому добавлялись вжиканья, бульканья и гул. Телеграфные ключи давали возможность выстукивать музыку.

Silver Apples были реально функционирующей группой, они давали концерты и ездили в турне. Перевозить электронную установку было большой проблемой, несколько сотен различных элементов были соединены проводами, многие провода приходилось припаивать. Потом ребята сообразили, что части установки можно прикрепить на твердое основание — на толстую фанеру, количество элементов, которые нужно было подключать друг к другу перед концертом, уменьшилось до нескольких десятков — большое облегчение. Понятно, что Симеан фактически собрал кустарный синтезатор.

У музыканта были чудовищные проблемы с настройкой осцилляторов, приборчики никогда не звучали одинаково, они очень быстро расстраивались. Кроме этого, они могли перегореть, а провода — разомкнуться. Монтаж аппаратуры перед концертом занимал часов девять, и не было никакой гарантии, что все это будет играть. Чтобы уменьшить маету, Silver Apples написали несколько песен, которые можно было исполнять, не зная заранее нот и аккордов. Уже во время исполнения песни выяснялось, какие ноты осцилляторы изволят издавать, Симеан соответствующим образом пел свой текст на новую

мелодию. Барабанщик Дэнни Тейлор обзавелся двойным комплектом барабанов, которые он настроил по-разному, чтобы выбирать их в зависимости от того, что выкинут осцилляторы. Понятно, что в музыке Silver Apples было много анархии и импровизации, доминировали странные гармонии и диссонансы.

Поклонники группы воспринимали Симеана как гуру электронной музыки, как суперклавишника, но он мог обходиться только со своими телеграфными ключами, вид настоящей клавиатуры приводил его в ужас, что-то симпровизировать на фортепиано или электрооргане он был не в состоянии.

Silver Apples были культом в Нью-Йорке конца 60-х, их быстро заметили представители фирм грамзаписи, но никто не решался подписать контракт. Наконец решилась Carr Records. Ребята попали в студию, оборудованную для записи фортепиано, звукотехники понятия не имели, как обращаться с их музыкой, продюсер отказался принимать участие в записи. А у самих Silver Apples вообще не было никакого студийного опыта.

В результате их дебютный альбом был записан грубо и сыро, некоторые электронные пассажи слиплись в кашу, что крайне раздражало Симеана, но очень даже понравилось последующим поколениям нойз-эстетов. Никаких наложений и редактирования записи практически сделано не было, группа записалась так, как она звучала вживую.

Silver Apples ужасно бедствовали: несмотря на то что пластинка неплохо продавалась, Carr Records не заплатила им ничего. Ребята жили гонорарами от концертов, их менеджер воровал еду в магазинах. Когда в 1970-м у менеджера накопился долг в 30 тысяч долларов, когда Carr Records разорилась и была продана, а новый владелец отказался выпускать уже

записанный третий альбом Silver Apples, группа прекратила свое существование.

Следы Silver Apples можно найти у очень многих музыкантов — прежде всего, в Suicide и Kraftwerk и вообще во всех синтезаторных дуэтах.

### ***Captain Beefheart (Кэптн Бифхарт)***

Его настоящее имя — Дон Влит, фамилия голландская, поэтому он добавил к ней «ван», возможно, чтобы быть поближе к голландским художникам. Получилось Дон ван Влит.

Дон был вундеркиндом, а может, и нет. На недостаток внимания к своей персоне он пожаловаться не мог, за время своей карьеры он дал множество интервью, в которых постоянно возвращался к одним и тем же эпизодам своей жизни. Но когда читаешь беседы с ним, то мало что понимаешь: кажется, что Дон просто издевается над собеседником, который пытается продрасться сквозь плотные заграждения из метафор, игры слов, непрозрачных ассоциаций и бредово-поэтических заявлений. Дон постоянно вводил окружающих в заблуждение, многое из того, что он рассказывал про себя, не соответствовало действительности. Он отгораживал себя от остального мира стеной бреда. При этом он вовсе не был сумасшедшим. Кем же он был? Шарлатаном? Но зачем ему надо было всю жизнь валять дурака? Какая такая цель?

Это еще сложнее понять, когда мы видим самого музыканта — стоящего на сцене внушительной колонной, похожего на римского императора, когда мы видим его холодный, жесткий и невероятно самоуверенный взгляд, наконец, когда мы слышим его голос. Тексты песен Дона очень напоминают его

интервью, принято считать, что эти тексты сюрреалистичны. Они балансируют на грани бреда, они играют с собственной бредовостью, с полным исчезновением смысла в нагромождениях странных слов. Часто кажется, что слова выбраны просто потому, что они образуют повторяющиеся и ветвящиеся акустические фигуры.

Свои стихи, в которых много юмора и иронии, Кэптн Бифхарт читает с невероятной убедительностью и страстью, крайне серьезно. Он убивает слушателя мощью своего голоса. Это харизматичный голос. Тут дело далеко не только в том, что это сильный, низкий голос, уходящий корнями в блюз, но и в том, что за этим голосом стоит воля человека, очень непохожего на нас, обычных двуногих.

Этот голос является темой многочисленных анекдотов. Он якобы охватывает четыре октавы. Или даже семь. Якобы однажды музыкант продемонстрировал, что способен пропеть нота за нотой всю клавиатуру большого рояля. А во время записи умопотрясающей песенки «Электричество» на своем дебютном альбоме «Safe as milk» он взял такую высокую ноту, что микрофон перегорел. Это чудо он повторил во время телевизионного шоу.

Дон любил повторять, что он никогда ничему не учился. То обстоятельство, что искусство, поэзия, музыка возникают из души человеческой спонтанно, не нуждаясь ни в образовании, ни в традиции, казалось ему принципиально важным. Ребенком он проявлял талант к скульптуре. На этом основании родители разрешили ему не ходить в школу, он сидел в своей комнате и лепил, еду ему ставили перед дверью. Однако, когда тринадцатилетнему мальчику предложили поехать в Европу, чтобы учиться искусству, родители сказали свое нет.

Так или иначе, в школу Дон не ходил, музыку тоже никогда не изучал, нот не знал. В середине 60-х, когда ему было уже 25 лет, он стал певцом в рок-группе Magic Band. Magic Band играли мрачный и судорожный ритм-н-блюз и были звездами калифорнийского андеграунда. Музыканты носили длинные волосы, ботинки на высоких каблуках и шляпы — за несколько лет до начала хиппи-бума.

Мы перескакиваем через несколько альбомов и несколько конфликтов и оказываемся в конце 60-х. Фрэнк Заппа, школьный приятель Дона, предложил ему записать альбом. Заппа, коллекционировавший фриков, то есть психически выдающихся уродов, рассчитывал на очень большую странность. Дон себя уродом и фриком, разумеется, не считал, но двойной альбом «Trout Mask Replica» (1969) и в самом деле получился очень странным.

На нем 28 недлинных вещей. Дон сочинил их все якобы за восемь с половиной часов, колотя по клавишам фортепиано. Он пояснил, что процесс сочинения музыки занял у него там много времени, потому что у него были трудности с инструментом. Проще говоря, на фортепиано он играть не умел. Записанные на магнитофон пассажи его группа должна была разучить и в точности воспроизвести.

Дон повторял, что его музыку играли абсолютные дилетанты, он научил их музыке буквально с нуля. Разумеется, это не соответствует действительности. Все четыре участника его группы были музыкантами с многолетним опытом, двое знали ноты. Верно то, что они никогда не играли музыку подобную той, что у них в результате получилась.

Участник группы по прозвищу Драмбо — Дон давал всем коллегам вычурные имена — занялся переводом в ноты фортепианных записей, которые сделал шеф предприятия. Первым появившимся таким образом



номером стала инструментальная пьеса «Dali's Car». Играл две гитары. По ходу дела Дон распорядился некоторые записанные им фортепианные пассажи играть в противоположную сторону.

Перевести бряканье Дона в ноты было делом очень непростым: композитор не придерживался ни определенного ритма, который все время плавал, ни определенной тональности. Несколько слоев плохо синхронизированного фортепиано воспринимались как хаос. В песнях было много дыр, пропусков, когда музыка должна была либо идти дальше, либо закончиться, но о логичном переходе композитор не позаботился. Кстати, он действительно считал себя серьезным композитором и требовал от музыкантов точного воспроизведения того, что он им показывал. Объяснить ему, например, что он делает что-то неправильно с технической точки зрения, было невозможно.

Гитарист Гари Лукас, бывший его менеджером, так описал этот процесс работы: «Дон подбрасывает в воздух колоду карт и делает фотоснимок, как карты разлетаются в воздухе и перемешиваются. А потом требует от музыкантов точно сыграть эту случайную констелляцию».

После того как все песни были записаны в нотах, группа начала их разучивать. Репетиции длились девять месяцев, музыканты жили вместе, их жизнь была ужасной. Они фактически голодали, но фанатично репетировали по 14 часов в сутки. Позже они жаловались, что сам Дон все это время отсутствовал, иными словами, очень многие музыкальные решения были приняты без его участия. Гитары играют в разных тональностях и в разных ритмах. Чтобы гитары совсем не разъехались, Драмбо попытался заткнуть ритмические дыры с помощью барабанов, отчего партия ударных тоже получилась иррациональной.

Запись «Trout Mask Replica» прошла быстро. Группа знала наизусть все песни, в 70-х Дон рассказывал, что все они были записаны за четыре часа: публика на концертах требовала внести ясность. В 80-х он утверждал, что на запись всех песен ушло полтора дня плюс еще один день на окончательный микс. В любом случае, это очень быстро, фактически молниеносно. Еще за четыре часа Дон записал свой голос. Некоторые песни он пел, стоя рядом с Фрэнком Заппой у микшерного пульта; микрофон, разумеется, находился в боксе за толстым стеклом, так что Бифхарт орал, чтобы пробить звукоизоляцию. Это интересный эффект — разреженная музыка, тихий и невнятный голос, который, однако, остается сильным и давящим.

Но главный эффект музыки «Trout Mask Replica» — это две гитары, которые играют в разных колонках так, как будто гитаристы не подозревают о существовании друг друга. Гитары не гармонизированы, они друг друга не поддерживают, они мешают друг другу. В этой музыке одно постоянно отвлекает от другого, в ней нет привычной иерархии инструментов, в ней непонятно, что надо слушать. Может, именно это и является самым удачным ее описанием: музыка, которая не позволяет в себя вслушаться.

Собственно, пассажи, которые исполняют гитаристы, легко опознаваемы, это обычный блюз и ритм-н-блюз, но вот общая конструкция просто кошмарна. Дело усложняется тем, что тут все инструменты — солирующие: две солирующие гитары, солирующий бас и солирующие ударные, а ритм-секции, получается, нет. Иногда Дон хватается за саксофон и играет как бог на душу положит. Звучит отлично.

Критики, разумеется, быстро распознали, что эта музыка близка к фри-джазу, более того, альбом Кэптн

Бифхарта — один из самых знаменитых и убедительных примеров влияния джаза на рок.

Мне, однако, кажется, что нет тут никакого особенного фри-джаза; джазисты — виртуозы и импровизаторы, свою музыку они сумбуром не считают, в нее вбухана масса музыкального ума, очень развитое и сложное представление о музыкальной форме. А в случае Magic Band все время присутствует ощущение, что группа играет музыку чужую и непонятную. Развить ее, изменить, усложнить или упростить группа не может, она лишь вызубрила несколько историй на чужом непонятном языке. Сумбурность, угловатость и перекошенность этой музыки возникли в результате давления деспотичного харизматика на простых ребят, неплохо играющих блюзовый квадрат. Их заставили сделать из блюзовых риффов и квадратов атональный коллаж.

Конечно, альбом «Trout Mask Replica» воспринимался как ура-психоделический, то есть созданный под влиянием наркотиков. Слушатели укуривались травой под его непростые звуки, которые, как они полагали, тоже были вдохновлены травой и ЛСД. Сам Дон ван Влит, однако, много раз повторял, что наркотиков не употребляет, ЛСД глотал три раза в юности. Действительно, на видеозаписях он производит крайне трезвое впечатление. Он говорил, что наркотики замутняют сознание и превращают человека в идиота, они лишь мешают.

Кэптн Бифхарт записал еще один альбом — «Lick My Decals Off, Baby», который продолжил музыку «Trout Mask Replica». Но кажется, что двигаться в эту сторону дальше было невозможно. На последующих альбомах его музыка — куда более простая и обычная, совсем не вопиющая.

В начале 80-х Дон ван Влит бросил музыку, звездой рока ему стать так и не удалось, он занялся живописью

— продажа картин приносит куда больше дохода. Любопытные это картины: судорожные изображения персонажей. С одной стороны, его картины выглядят жалобно-неумелыми, с другой — написаны с напряжением и даже агрессией. Это наивные импровизации, когда художник не может решить, что у него получается хорошо и интересно, а что — не очень. Не похоже, что он ставит перед собой какие-то задачи, чего-то пытается добиться. Нет, он исходит из того, что все, что он делает, — отлично и замечательно.

### ***White Noise***

Шефом британской группы White Noise был американец Дэвид Ворхаус, контрабасист, игравший в симфоническом оркестре, а кроме того, дипломированный специалист в области электроники и акустики. Он объединил свои усилия с Делией Дербишир и Брайаном Ходжсоном — они работали в лаборатории радиостанции BBC, записывая акустические заставки и разнообразные аудиоэффекты к радио- и телепередачам. Услышав их первые две песни, шеф лейбла Island Records Крис Блэкуэлл отказался выпускать сингл и заказал группе альбом, заплатив гонорар в три тысячи фунтов.

Песня, впечатлившая Блэкуэлла, называлась «Love Without Sound»: юноша поет о любви, барабанов и гитар нет и в помине, зато есть вязкое перетекание массы странных звуков. Все струнные — это ускоренный на магнитофоне контрабас Дэвида Ворхауса.

Уже в этой первой песне слышно, что мы имеем дело то ли с киномузыкой, то ли с мюзиклом; песни, собственно, и нет, а есть самостоятельные, сменяющие друг друга акустические состояния. Возможно, это и не

та точка, с которой начался британский арт-рок, но тип музыкального мышления спутать невозможно.

Работа над альбомом, а его продолжительность — около 35 минут, растянулась на год. Музыка собирали буквально из кусочков, пленки многократно переклеивали, проигрывали на разных скоростях, прогоняли сквозь эффекты. Использовали первый британский синтезатор EMS Synthi VCS3, паяли и собственные приборы. Дэвид Ворхаус не умел играть на фортепиано, он подчеркивал, что у него подход не клавишника: его интересует саунд. Многие пассажи на альбоме «An Electric Storm» (1969) звучат как медленно нарастающий электронный шум и гул, хочется сказать — как струна, по которой медленно скребет смычок. Дэвида больше всего занимали положения ручек синтезаторов, когда транзистор, ответственный за генерацию звука, скачкообразно менял режим работы, и синтезатор издавал резкий всхлип. Эти звуки коллекционировались и потом клеивались в разные места композиции.

Первая сторона грампластинки звучит еще как последовательность странноватых, но все-таки песен, ударной же является вторая сторона. Она начинается с почти 12-минутной композиции «Visitation». Это настоящий радиомюзикл. Юноша едет на мотоцикле к своей возлюбленной, но попадает в аварию и гибнет. Девушка плачет. Пропетые и проговоренные пассажи плавают в электронном гудении, и эти островки песен/арий изумляют сегодня больше всего: осколки вполне узнаваемой музыки вклеены в акварельно-синтезаторные разводы и нагнетания, то есть в немую музыку. В немую музыку царит произвол и дилетантизм. Все происходящее — очень пафосное и наглядное: все звуки имеют функциональное оправдание. Ясно, где здесь рассказчик, где мотоцикл, где авария, где плачущая девушка. Клеили это чудо три месяца.

Последняя композиция дебютного альбома White Noise называется «Черная месса: электрический шторм в аду». Очевидно, разбившись на мотоцикле, юноша попал в ад. Мы все еще внутри радиоспектакля. Может, это вообще концептуальный альбом?

Эта самая «Черная месса» была записана всего за один день: фирма грамзаписи потребовала готовую пленку, надо было наимпровизировать семь минут звука. Барабаны колотят на фоне взвывающихся электронных воплей, смешивающихся с воплями человеческими. Вдохновлялись музыканты знаменитым пассажем из «Saucerful of secrets» Pink Floyd, впрочем, это тот же самый фрик-аут, только в случае White Noise запись куда более пространственна, пафосна и изобразительна.

Кажется, что альбом «Электрический шторм» содержит в себе и арт-рок, и спэйс-рок, и краут-рок, и Tangerine Dream впридачу. «Электрический шторм» стал культом, но на сегодняшний слух он звучит как саундтрек трэш-фильма, как китч.

### ***Арт и прог***

Первые альбомы британских групп Yes, Van Der Graaf Generator, Genesis были неудачными, но тем отчетливее на них слышно, чего музыканты хотят добиться. Эта музыка часто меняет свой внешний вид по ходу песни, иногда буквально для каждой фразы текста: меняется ритм и темп, музыка то замедляется, то ускоряется, строфы имеют разную длину и разный метр, иногда вокалисты поют непоэтический текст. Музыка то взрывается, то щебечет, к ней что-то неожиданно добавляется, но буквально через пару тактов ситуация опять меняется.

Что это? Музыка стала очень театральной, и не только в смысле мелодраматичности пения и применяемых эффектов, кажется, она в буквальном смысле приблизилась к музыкальному театру, оперетте, мюзиклу, кабаре, радиоспектаклю.

Для музыкального театра характерны две вещи. Во-первых, быстрый обмен фразами нескольких персонажей или же пение/говорение солиста вперемешку с хором, который поет что-то свое. Оркестр сопровождает поочередно меняющихся солистов, превращаясь фактически в несколько оркестров, играющих встык друг за другом. Оркестр комментирует происходящее, бухая на разные лады или, наоборот, растягивая лирические зависания. Даже в речи одного героя постоянно меняется настроение: после «О как же был я глуп...» следует «Но нет!!!». Кроме того, регулярно возвращаются некоторые характерные темы, так называемые лейтмотивы, в «West Side Story» это тема ночной встречи влюбленных или же опознавательная тема уличной банды.

Вторая характерная особенность оперетты и мюзикла — это их связь с популярной на данный момент музыкой, они хотят развлечь длинной сюжетной историей потребителей сегодняшней поп-музыки. Очень полезно послушать мюзиклы 50-х и 60-х как арт-рок.

Пресловутые концептуальные альбомы арт-рока, то есть альбомы, сквозь которые проходит одна история, вдохновлены на самом деле мюзиклами, радиопьесами и саундтреками.

Тенденция к театрализации и мелодраматизации рока была очень сильной. Театральная музыка склонна гипертрофировать характеристики героев, и рок-музыканты, соответственно, стали изображать из себя мачо-идолов: каждый сочинял сам для себя свой героический водевиль, изрядно замешанный на фэнтези. К тому же певцы (первыми приходят на ум

Фредди Меркьюри и Роберт Плант) запели псевдооперными голосами. Арт-рок оказался дурацкой пародией на оперы Рихарда Вагнера. Для сегодняшних ушей мейнстрим-рок первой половины 70-х звучит именно как мюзикл, разукрашенный «тяжелыми» гитарами и увесисто бухающими барабанами.

Звукозапись, то есть искусство убить музыку путем ее гладкого вылизывания, не стояла на месте. Никаких неотшлифованных поверхностей, торчащих углов или зияющих дыр не должно было быть. Каждый инструмент оказывался как бы под увеличительным стеклом, для него находилось собственное место в широкой стереопанораме. Звук рока стал плотным и мощным и куда менее многослойным и атмосферным, чем в 60-е. По сравнению с тем, что выдали Pink Floyd с «Dark Side Of The Moon» (1973), вся предыдущая музыка оказалась прямо-таки гаражной, скрипучей и неясной. Саунд Pink Floyd стал желанным «высоким стандартом студийной звукозаписи». Это такой «я памятник себе воздвиг нерукотворный», что несчастная народная тропа никак не может прийти в себя и хоть немного зарости. Pink Floyd прилаживали к каждому барабану и без того непомерно раздутой ударной установке по два микрофона, что, кстати, предполагало акустическую изоляцию всех барабанов и тарелок друг от друга, а это в свою очередь приводило к тому, что каждую группу барабанов приходилось записывать отдельно. Все записанное обрабатывалось эффектами — фильтрами, эхо-эффектом, компрессией.

Конечно, мы имеем здесь дело с продолжением истории стены звука. Только в 60-х в психоделическом роке плотность и мощность звука достигалась приплюсовыванием слышимых слоев и использованием значительных искажений гитарного звука. В 70-х рок очистился от хаотичности саунда, сильно упростился,



наложенные друг на друга слои перестали слышаться, стало возможным записывать громкий звук и без добавления искажений. Звуки отдельных инструментов стали компактными, но при этом мощными. Любую дрянь стало возможно записать так, что она сшибала с ног.

Страшно подумать, как звучал бы Джими Хендрикс, доживи он до 1975-го.

### ***Träd, Gräs Och Stenar***

Один из самых главных вопросов, связанных с психоделикой (а также фри-джазом, панк-роком и прочими так называемыми революциями), таков: куда и почему все так быстро подевалось? Что, собственно, изменилось, что размагнитило и музыку, и ее нестигаемых энтузиастов?

В этом отношении показательна судьба шведской группы Träd, Gräs och Stenar (произносится: «Трэд, Грэс ок Стенар» — «деревья, трава и камни»).

На первый взгляд ее музыка кажется просто дилетантской, неумелой, школьной, но в своей занудливости и монотонности, в своей способности долго-долго повторять одну и ту же фигуру она доходит до высот радикализма. Мы имеем тут дело с трансом, сделанным из кое-как сыгранных клише блюз-рока.

Träd, Gräs och Stenar просуществовали недолго: они образовались в 1969-м, а через три года уже распались. Träd, Gräs och Stenar — всего лишь одна из групп в длинном ряду проектов Бо Андерса Перссона (Bo Anders Persson).

То, что он не хочет быть инженером, на которого учился, он понял после того, как побывал еще в 50-хв Великобритании: его изумило практически полное

отсутствие деревьев, увеличивать еще больше количество железобетона, асфальта, металла, труб и автомобилей он не хотел.

Музыка же, наоборот, казалась делом, достойным приложения усилий, в музыке был возможен прорыв к новому. Бо Андерс еще в школе пытался учиться играть на пианино, но хотя он и стал пианистом школьного джаз-оркестра, его игра была судорожной и корявой. Пианист из него не получился.

В начале 60-х он грезил идеалом всеобщей музыки, музыки как целостного возвышенно-спиритуального переживания. Эта музыка должна была быть танцевальной, но не похожей на ту, которая звучит для танцпола: в танце должен быть экстаз, а также ритуал, в танцах должно быть что-то космическое, объединяющее всех людей. Музыка должна окончательно порвать с нотами, ноты были очевидным проявлением капиталистического разделения труда: одни люди ноты пишут, другие классифицируют музыку по жанрам и видам, третьи музыку исполняют. И никто не несет ответственности за то, что получается в результате. Хуже того, ноты исключают все постороннее, все то, что в нотах записано быть не может. Ноты сильнейшим образом влияют вообще на способ существования музыки в нашем мире: музыка — это то, что получается, когда играют по нотам. Исключаются любые идеи и любое применение музыки, которые с нотами не связаны. Нотированная музыка — это сфера интересов узких специалистов и экспертов. Все остальные оказываются дилетантами.

Бо Андерс поступил в консерваторию, собираясь стать композитором. Огромное впечатление на него произвела минималистическая транс-музыка американского композитора Терри Райли: склеивание магнитофонной пленки в кольцо казалось возможностью обойтись без ненавистных нот.

Идея композиции «Белковый империализм» Перссона была хорошо известна в авангардистских кругах: американец Стив Райх впервые применил два магнитофона, которые крутили две практически идентичные закольцованные пленки. Их суммарный звук медленно меняется и плывет.

В комментариях к своей музыке композитор поясняет, что белковый империализм — это политика, которая заставляет голодных жителей третьего мира производить дешевую еду для свиней так называемого цивилизованного мира. Пьеса написана в 1967-м году для антиимпериалистической выставки.

В Стокгольмской консерватории Бо Андерс работал вместе с композитором Фольке Рабе (Folke Rabe), тот серьезно занимался электронным гулом, но и композитор-авангардист из Бо Андерса тоже не получился. Он решил идти путем импровизационной минималистической музыки, то есть спонтанно строить музыку из зацикленных мелодических ячеек. Его группа называлась Parson Sound, источником вдохновения были Терри Райли, длинные монотонные фильмы Энди Уорхола, музыка The Velvet Underground и The Fugs. Ну и, конечно, всевозможная восточная музыка. Parson Sound не выпустили ни одного звуконосителя. Наконец в группе появился настоящий рок-барабанщик; он пришел по собственной инициативе, и благодаря ему минималистический фри-джаз превратился в минималистический фолк-рок. Возникшая таким образом группа и была названа Träd, Gräs och Stenar. Бо Андерсу было уже за тридцать, его коллеги были значительно моложе.

Теперь ясно, почему Träd, Gräs och Stenar звучали так монотонно — вовсе не потому, что у ребят не было креативных идей. Они быстро стали героями стокгольмского андеграунда.

Если говорить о том, чем были заполнены головы Träd, Gräs och Stenar, то самое удивительное здесь — то внимание, которое музыканты уделяли проблемам питания. Если у них и был какой-то свой идеологический мессидж, то он касался именно здоровой, честной и антиимпериалистической пищи. Собственно, проблема не сводилась к вопросу, что можно и что нельзя есть, но подразумевала философию Китая и Японии и их древний и правильный способ жизни. Лозунг момента выглядел так: «Ешь неочищенный рис и вари революцию!». Но перевозка пищи на большие расстояния, предполагающая расход невозобновляемых источников энергии, — это большое зло. Поэтому восточная кухня быстро превратилась в кухню скандинавскую, есть разрешалось только то, что растет в непосредственной досягаемости: фрукты, овощи, корнеплоды, немного рыбы и мяса. И все это сопровождалось разговорами об ответственности, об инь и ян, о единстве мужского и женского начала, природы и человека.

Когда в левых кругах Швеции стало нормой есть коричневый рис, Träd, Gräs och Stenar стали восприниматься как его пропагандисты, а сами музыканты к тому времени уже бросили есть японский рис и перешли на скандинавскую пшеницу. Их очень интересовала и макробиотика — мистическое учение о том, как правильная пища способствует продлению жизни и духовному росту. Слушатели группы ужасно возмущались, когда подлавливали музыкантов во время турне на посещении фаст-фуд-забегаловок, потреблении кофе и жевании шоколадок. По поводу такого несознательного поведения велись большие дебаты. Träd, Gräs och Stenar были разоблачены как люди, которые говорят правильные вещи, но поступать в соответствии со своими убеждениями не способны.

60-е и начало 70-х были эпохой холодной войны, эпохой крайне резких противостояний и размежеваний. В конце 60-х имел место непродолжительный момент единства, когда казалось, что все левые и длинноволосые действуют заодно и хотят одного и того же, поэтому нужно не идеологическую войну вести, а уже жить так, как если бы победа была одержана, как если бы наступила новая эпоха. Примерно такое мировосприятие было характерно для участников Träd, Gräs och Stenar, танцы были для них куда более важным делом, чем политические дискуссии. Сделать что-то своими руками — как правило, создать группу и устроить концерт — было куда важнее, чем говорить о том, как оно будет, когда общество изменится.

Но момент слияния душ и единства мнений быстро закончился, левая сцена разбилась на множество враждующих группировок, и вопрос «С кем ты? За кого ты?» стал самым главным. Все заметные фигуры андеграунда ассоциировались с той или иной политической группой. Träd, Gräs och Stenar связывали себя с анархизмом и свободным социализмом, впрочем, они были за любые меры, ведущие к установлению мира, свободы и справедливости. Но воспринимали их как представителей движения за легализацию марихуаны, как голос тех, кто уже укурен, но хочет укуриться еще больше. Группу яростно критиковали за то, что она поет о ночной луне, вместо того чтобы использовать свою известность, свое имя, свои усилители и колонки для агитации и пропаганды.

Участники Träd, Gräs och Stenar находились в андеграунде, они ходили на демонстрации и митинги, принимали участие в дискуссиях, давали интервью, но им было крайне неуютно оттого, что от них, как и от всех прочих, ждали конкретных политических лозунгов текущего момента. Тусовка верила в магию правильной формулировки. Отказываться от высказывания, молчать

или говорить что-то аморфное и неактуальное означало предательство.

Собственно потому группа и распалась: андеграунд стал музыкантам чужим, они больше в него не вписывались.

**70-e**

## [05] Ямайка

Истоки диджейского отношения к музыке принято искать на Ямайке. Гам уже в середине 50-х действовало более 250 саунд-систем (sound-systems). Они состояли из колонок, усилителя, проигрывателя грампластинок и грузовика, на котором все это добро разъезжало по дорогам. Но саунд-система — это не столько гора аппаратуры, сколько кус-гарное предприятие по организации дискотек на свежем воздухе. Саунд-системы заводили ритм-н-блюз, произведенный в южных штатах США. Почему именно его? А потому, что причина возникновения и распространения саунд-систем состояла в том, что далеко не все жители Ямайки обладали портативными радиоприемниками. Особенным шиком считалось слушать транзистор на улице. А из ямайских радиоприемников неслись, разумеется, программы южных радиостанций США. Устроить саунд-систему, чтобы орошать модной музыкой всю улицу, было логичным шагом. В конце 50-х владельцы саунд-систем пришли к выводу, что следует самим приступить к изготовлению музыки, то есть к печатанию семидюймовых сорокапятков.

Самодельный ямайский ритм-н-блюз был быстрым и попрыгучим. Эта музыка называлась *ска* (ska). Несколько замедленный и утяжеленный вариант ска в середине 60-х был назван *рок-стэди* (rock steady). Музыка продолжала замедляться, значение баса возрастало. В 1968-м появился регги, музыка стала более резкой, отрывистой и экстатичной. Бас-партия уже не занимается мягким сопровождением мелодии, она поломалась на части и превратилась в последовательность однообразных пассажей. Партия барабанов вовсе не Эфиопия, а Конго, значения не



имело. Кстати, в Эфиопию так никто и не вернулся: победило мнение, что сначала нужно разрушить злой Вавилон, царство распутства, порока и наживы, и лишь потом всем вместе — и белым, и черным — вернуться на родину.

Символы религии — лев в короне и триколор. Зеленый, желтый, красный — это цвета эфиопского императорского флага. Долгие 30 лет, до конца 60-х, религия растафари была уделом кучки фанатиков, мирных и дружелюбных, но крайне немногочисленных и замкнутых. Лишь с появлением регги она стала всеобщим ямайским делом. Марихуана, бас и Ветхий Завет — три столпа музыки регги и религии растафари.

### ***Тостинг***

Дискотека, лишённая живого голоса, производит унылое впечатление. Поэтому уже в конце 50-х диджеи начали кричать в микрофон всякую ободряющую народ рифмованную чушь: «я — лохматый и крутой, лучше не шути со мной, если хочешь быть живой». В конце 60-х появились диджеи, все силы которых стали уходить на такого рода рифмованный речитатив — тостинг (toasting). Умельца-говоруна называли тостером (toaster) или по старинке ди-джем (deejay), в Великобритании прижился термин MC.

Тостеры-растаманы, разумеется, не воодушевляли публику на танцы и не похвалялись своей крутостью, а призывали к миру, любви и прочим совершенно необходимым в жизни вещам. А жизнь на Ямайке была непростой, если не сказать опасной.

Когда тостер произносил слово «Lord» («Господь»), он прямо-таки рычал это длинное «о-о-о-о», акустически изображая льва. В этом большое отличие тостинга от североамериканского рэпа: рэперы монотонно и

однообразно проборматывают свой текст и не занимаются звукоподражанием, а на Ямайке это целая наука. Тостинг — это и не речитатив, но и не пение, для хорошего тостера очень важно не начать петь. Залог успеха — это хриплый низкий голос и рваный ритм.

### ***Кинг Табби***

Кинг Табби (King Tubby) — это прозвище, на Ямайке каждый имеет прозвище. Его настоящее имя — Осборн Раддок. В 1964-м, когда дебютировала его саунд-система, ему было 23 года. Табби был фанатиком электротехники, он зачитывался книгами, напичканными электросхемами, а на жизнь зарабатывал починкой радиоприемников и телевизоров.

За пять лет саунд-система Табби, к зависти и удивлению многих, стала лучшей в Кингстоне, а саунд-систем было множество — сотни, буквально на каждой улице несколько штук. Качество и сила звука саунд-системы Табби ошеломляли. Он перепаял все разъемы и штекеры, вставил между усилителями и динамиками, басовыми, среднего диапазона и высокочастотниками, специально изготовленные фильтры, для каждого динамика — своя схема. В каждую из басовых колонок Табби вмонтировал аж четыре динамика, каждый по полметра в диаметре. В колонке для средних частот размещалось два динамика, а высокочастотники были стальными раструбами. Его усилители тоже были непростыми. Он отказался от маломощных и дешевых ламп, которые применялись в других саунд-системах, и перешел на лампы из мощнейших усилителей фирмы Marshall. Его усилители были неподъемными, что не очень практично для передвижной дискотеки, и очень чувствительными к сотрясению: резкое движение — и какая-нибудь из ламп приходила в негодность.

Зато звучали они феноменально. Бас был мягким и теплым и немного резонировал: после того как звук резко выключали, из колонок еще неслась легкая вибрация. Для Табби сложности транспортировки не имели значения, главное — качество звука. Он до неузнаваемости перепаял ревербератор и из двух старых магнитофонов смастерил уникальную эхо-машину, к которой был подключен выход микрофона. Именно Табби первым на Ямайке начал злоупотреблять эхо-эффектом. Звучало его хозяйство так, что очевидцы не верили своим ушам. Металлические высокочастотные динамики Табби вешал на деревья и добивался эффекта звука, который шел со всех сторон. Конкуренты соглашались, что даже плохо записанные грампластинки на системе Кинга Табби звучали потрясающе, куда лучше, чем в студии, где они были записаны. Эхо-эффект сглаживал неровности записи и заставлял бас дрожать.

### **Версия**

В 1967-м были внедрены *versions* — инструментальные версии регги-песен. Открытие было сделано случайно. Диджей и продюсер Радди Редфорд получил грампластинку, на обратной стороне которой была записана не вторая песня, а та же самая, но без вокала. Ошибку допустил знаменитый продюсер Дюк Рейд: он вырезал пробные грампластинки из мягкого ацетата, чтобы диджей могли проверить, как действует музыка на публику. Такие пробные пластинки, существующие в одном экземпляре, называются *dub plates*, они до сих пор применяются в диджейской практике, особенно в драм-н-бэйссе и в том, что за ним последовало.

Так вот, Радди перевернул сорокапятку и обнаружил, что началась та же самая песня. Неприятно, но ладно, публика танцует дальше.

Радди ужаснулся, когда понял, что на его пластинке никто и не думает петь, публика же, не смутившись, запела сама. Диджей весь вечер переворачивал пластинку, а публика неизменно впадала в раж и пела. Вообще говоря, это было не что иное, как караоке-эффект. К концу танцев хилая ацетатная пластинка пришла в негодность — собственно, такие пластинки проигрывают всего один-два раза.

Эйфорическая реакция публики была многими принята к сведению, включая и Кинга Табби. Он купил себе машину для нарезки пластинок и начал изготавливать эти однодневки для Дюка Рейда, от которого диджей стали требовать пластинок с инструментальными версиями. Так Кинг Табби получил возможность пользоваться пленками фирмы Treasure Isle: ведь будучи всего лишь хозяином саунд-системы, он, естественно, не имел доступа к студийным материалам.

Кинг Табби изготавливал пластинку отдельно для каждой записанной дорожки, чтобы слышать, как она звучит на пластмассе сама по себе: очевидно, что пластмасса звучит иначе, чем оригинальная пленка. Потом он стал состыковывать и микшировать эти однопорожечные пластинки, то есть экспериментировать с неожиданным появлением и исчезновением магнитофонных дорожек.

В 60-х продюсеры на Ямайке использовали всего два микрофона. Вокруг одного усаживалась ритм-секция: ударник, басист, ритм-гитарист, а за перегородкой перед вторым микрофоном стоял вокалист с духовиками. Так это и переносилось на пластинку: ритм-секция попадала на один канал, а вокал и вставки духовых — на другой.

Кинг Табби смещал вокальную и ритм-дорожку относительно друг друга, то накладывал один такт или даже отдельный звук из вокального трека на ритм-трек, то перемежал их друг с другом — сначала несколько тактов ритм-трека, потом одна вокальная фраза без сопровождения, потом снова ритм-трек, но уже с нового места. В результате в исходной песне образовывались многочисленные дыры, состоящие только из баса и барабанов.

Вместе с саунд-системой Кинга Табби выступал тостер-растаман U-Roi, именно он и стал первым настоящим тостером. В очищенных от вокала пустотах он интенсивно трепался: комментировал содержание песни или обращался к публике с мудрыми словами. Кинг Табби записывал свои версии вовсе не для того, чтобы танцующие могли спеть знакомый им хит.

## ***Даб***

К началу 70-х практически все регги-сорокапятки на оборотной стороне имели инструментальную версию. Версии, которые делал Кинг Табби, называли даб-версиями (dub-versions). Даб-микс Кинга Табби состоял в неожиданных включениях и выключениях дорожек, записанных на четырехдорожечной пленке. Реверберация или эхо (то есть эффект гулкого и пустого помещения или постоянно повторяющиеся, как будто бы отражающиеся от стен звуки) применялись к самым разным компонентам записи. Скажем, один удар бас-барабана мог вдруг начать дрожать и расплываться, а тарелка становилась суше и тоньше — на нее был натравлен фильтр. Раздавался громкий гитарный аккорд, потом возвращался бас, а вслед за ним — эхо аккорда, о котором все уже и забыли.

Иногда Кинг Табби колотил с размаху кулаком по ящику, обеспечивающему эхо-эффект, — получался характерный грохот. Еще один типичный даб-эффект — это *spin*: ускоренная перемотка пленки, которая продолжает скользить по звуковоспроизводящей головке магнитофона. Надо схватить рукой бобину и резко крутануть ее влево или вправо. А можно слегка притормозить, чтобы звук поплыл.

Поначалу Кинг Табби просто повторял в своей студии то, что делал во время своих живых выступлений в качестве диджея, но когда он купил старый четырехдорожечный микшерный пульт, тут началось нечто, не имевшее аналогов в студийной практике.

Кинг Табби заменил движки микшерного пульта на тяжеленные ручки, которые скользили вверх-вниз почти без трения. Он постоянно усовершенствовал усилители, фильтры и ревербераторы, практически каждый день что-то улучшая. Его фильтры не просто отрезали часть спектра, но давали странный эффект: они изменяли частотную структуру звука. Выключатели на панелях его приборов реагировали на силу нажатия. Эти выключатели и движки на пульте приводили гостей студии — профессиональных продюсеров — в состояние транса. Студия Кинга Табби производила впечатление чего-то органического.

Кинг Табби в прямом смысле этого слова улучшал качество звучания приносимых ему пленок: если ему нужно было перезаписать одну из дорожек так, чтобы подчеркнуть какой-то звук, а вращением ручек на панели приборов этого невозможно было добиться, он с паяльником в руке вгрызался в электрические схемы своих фильтров. По отзывам очевидцев, Кинг Табби знал, как именно влияет на саунд каждая деталь в электрической схеме: каждое сопротивление, каждый конденсатор или транзистор.

Хотя это типичный пример красного словца, я не могу удержаться и не заявить: Кинг Табби ремонтировал не только радиоприемники и телевизоры. Он ремонтировал и студийные записи других продюсеров.

Кинг Табби был очень застенчивым, мягким и скромным человеком. Внешне он был невысок и лысоват. На фотографиях он часто изображен в короне, но Король Табби вовсе не был зазнайкой.

Одержимость порядком, аккуратностью и чистоплотностью видна не только в его миксах. Хромированные детали и ручки его усилителей всегда сияли. В студии поддерживался строгий порядок. Его одежда была всегда выглажена, он был помешан на начищенных до блеска ботинках. В своей студии он не позволял посетителям снимать рубаху, если под ней не было майки. Он мог с такими подробностями описать, где что находится в Лондоне, будто всю жизнь проработал там таксистом, хотя на самом деле ни разу в жизни не был в Великобритании. Про него рассказывали, что он относил мятые деньги в банк и менял их на новые хрустящие банкноты.

Ямайские саунд-системы действовали в условиях жесткой конкурентной борьбы, помогать друг другу было не принято. Кинг Табби же регулярно давал уроки студийной премудрости и воспитал целое поколение продюсеров, которые построили свои собственные студии и стали его непосредственными конкурентами. Для ямайских условий все это было более чем странно. Но главное чудо состояло в том, что Кинг Табби не курил марихуану и запрещал курить ее в своей студии.

Изготовил Кинг Табби и один из первых настоящих долгоиграющих даб-альбомов «Blackboard Jungle Dub» (1973). Впрочем, в качестве автора указан The Upsetter. Эта грампластинка — плод усилий двух аутсайдеров и

эксцентриков, Кинга Табби и Ли Скретч Перри. С их встречи и началась эпоха классического даба, минималистического и безумного. Торстен Райтер (кёльнский регги-диджей): «Ты сразу видишь разницу в их подходах. Перри — музыкант, он наращивает музыку, увеличивает ее количество. Перед ним в студии сидят музыканты. Он может их заставить сыграть еще раз. Перед Кингом Табби никто не сидит, перед ним на столе лежит гора пленок. Он может только вычитать, только обрубать ветки. Он техник, он чинил радиоприемники! Он не умел ни петь, ни сочинять музыку. Он не пытался быть главным музыкантом мироздания, на что претендовал Перри. Его не очень уважали в музыкально-продюсерской тусовке, он был посторонним. И вот что я скажу: у Табби куда больше хороших пластинок, чем у Перри, и куда меньше плохих».

### ***Ли Скретч Перри***

Этот интересный и крайне непростой человек придумал себе множество имен и прозвищ, но в музыкальных энциклопедиях его нужно искать под именем Ли Скретч Перри (Lee Scratch Perry). Он одна из движущих фигур регги и даб-музыки, он записал десятки долгоиграющих альбомов и тысячи синглов, он вывел в люди Боба Марли, он повлиял на саунд британского рока панк-эпохи, он один из самых изобретательных, парадоксальных и безумных персонажей поп-музыки.

В конце 60-х Ли Скретч Перри экспериментировал с инструментальным регги. Он собирал новые пьесы из кусков ранее записанных песен, применял грубый эхо-эффект и совершенно не брал в голову так называемое «качество записи». Единственное, что его



интересовало, — это дух музыки, позитивные вибрации. Перри непрерывно курил марихуану и был страстным приверженцем религии растафари.

В 1974-м Ли Скретч Перри закончил строительство своей новой звукозаписывающей студии The Black Ark, которую наладил Кинг Табби. Она стала настоящим святилищем ямайской музыки, магическим местом, которое привлекало паломников из Америки, Европы и Африки. Здесь были изготовлены записи Ли Скретч Перри его зрелого и наиболее значимого периода. В этой студии ни внутри, ни снаружи не было живого места. Внутреннее помещение было сплошь уклеено фотографиями, обложками грампластинок, картинками из журналов и комиксов, иллюстрациями из анатомического атласа. Все эти постоянно обновляющиеся обои, покрывавшие стены, потолок и пол, поверх были расписаны разноцветными граффити. Надписи плотным слоем покрывали и все электронные приборы. Третий культурный слой состоял из развешанных на стенах предметов и сувениров — от бобин с магнитофонной пленкой до скульптурок Будды и елочных игрушек. Все эти сокровища, тоже, разумеется, были густо разрисованы.

Четырехдорожечный магнитофон, находившийся в хозяйстве у Перри, не позволял переписывать записи с дорожки на дорожку. Чтобы сложить содержимое двух дорожек, Перри приходилось скидывать их на второй, обычный стереомагнитофон. Этому обстоятельству профессионалы звукозаписи изумлялись еще двадцать лет назад и продолжают изумляться сейчас: ведь музыка Перри звучит так, словно записывалась на 24-дорожечном магнитофоне. «Где твои остальные двадцать дорожек, старик?» — часто спрашивали у него. «А остальные двадцать летают в космосе, — отвечал, по обыкновению, он. — Видите ли, мой космический корабль висит на околоземной орбите, и

двадцать дорожек, которые пасутся в космосе, посылают мне вибрации, которые я принимаю сквозь стены моей студии. Я пастух космического даба».

Как именно Ли Скретч Перри записывал свою музыку, так до сих пор и не понятно. Известно, что, несмотря на свой безумный внешний вид и постоянное тяжелоукуренное состояние, в студии он был настоящим деспотом. Каждый музыкант получал от него точные указания, что и как играть. Второго человека Перри за пультом не терпел. Когда музыканты не понимали, чего от них хочет маэстро, тот танцуя показывал, что имеется в виду. Сохранилось много фотографий того, как он, танцуя в странных и угловатых позах, проверяет наличие вайба на только что сделанной записи.

Собственно, вайб (vibe) — это главное достоинство музыки. Вайб — это вибрация, дрожь: имеются в виду одновременно и акустическая дрожь, и вибрация души. Музыка должна не просто двигаться от звука к звуку, от ноты к ноте, но постоянно дрожать. Неподвижные, резко очерченные и как бы застывшие звуки недопустимы: даб атмосферен. Эту расфокусированность музыки, превратившейся в вязкий поток, мы чуть позже обнаружим в эмбиенте.

Перри безо всякого трепета относился к процессу записи звука и любил грубые и непосредственные методы воздействия. Он не только резал пленку на части и менял их местами. Продюсер натирал головки магнитофонов грязью, а потом, окончив работу, протирал их своей замасленной рубахой. Перри окуривал уже записанные пленки дымом марихуаны, пахучих индийских палочек или просто поджигал, потом тушил и слушал, что получилось. Любил он выставить пленку на яркий солнечный свет или закопать в сырую землю. Как он выражался, «музыка

должна вступить в контакт с духом предков и набраться положительных вибраций земли».

В дело шел любой акустический хлам: крики детей на улице, вой сирен, куски саундтреков из голливудских фильмов ужасов, гонконгских боевиков и итальянских вестернов. Особенно высоко продюсер ценил вклад Брюса Ли и Клинта Иствуда в мировую культуру.

Пленки, записанные Перри в его легендарной студии, пересылались в Лондон, где попадали в руки Криса Блэкуэлла — хозяина Island Records.

В 1976-м лейбл Island Records выпустил альбом «Super Are». Это классическое, паршиво записанное, но изумительно звучащее творение классика безумного даба. Есть, правда, мнение, что альбомы Перри периода The Black Arc к дабу не относятся: это скорее перегруженный деталями эмбиент, подвижный, жидко-воздушный, но никак не даб-минимализм в духе Кинга Табби. Впрочем, и у Перри можно найти вполне пустынные треки.

Следует признать, что на Ямайке, где регги оставался музыкой для дискотек, продукция Ли Скретч Перри не находила понимания, да и самого его за приличного человека не держали. Перри был тем, кого называют *фрик* (псих со склонностью к театральным эффектам). Продюсер говорил, что его поклонники — белые европейцы; соотечественники же считали его безумцем и колдуном.

Коллеги-продюсеры тоже были не в большом восторге от достижений Перри — ведь сделать чистую и звонкую запись баса и барабанов, вообще говоря, несложно. Зачем нужно переписывать музыку десятки раз с пленки на пленку, безнадежно убивая этим все высокие частоты и внося неисправимые искажения, они не понимали. Более того, хорошим продюсером считался лишь тот, чьи песни попадали в хит-парад и

продавались десятками тысяч экземпляров. Перри это уже давным-давно не удавалось. Не сочинил он и ни одного знаменитого риддима, то есть бас-пассажа, который становится популярным и постоянно всплывает во множестве песен.

В том, что сорокалетний продюсер — донельзя экстравагантный тип, не сомневался никто. В его маленькой студии, больше напоминавшей тесную и плотно разрисованную гробницу египетского фараона, постоянно толклись посетители. Перри устраивал ритуальные курения марихуаны, которые растягивались недели на две, и ведрами вливал в себя ямайский ром, запивая им американский ЛСД. Пытаясь реализовать идею объединения различных ветвей черной культуры, он создал женское трио Full Experience: одна из певиц была родом из Африки, вторая с Карибских островов, а третья из США. Возвращение к корням и воссоединение культур продюсер понимал как живое и конкретное дело, поэтому его жена Полина устраивала ему постоянные скандалы за сексуально-музыкальный разгул.

Но жизнь вовсе не была такой уж веселой и беззаботной. Дело в том, что шеф Island, Крис Блэкуэлл, отказывался выпускать третий альбом Перри. Блэкуэлл был уверен, что гениальный продюсер окончательно укурился, съехал с катушек и гонит либо явный брак, либо откровенную халтуру. Блэкуэлл уже давным-давно корректировал пленки Перри в лондонских и нью-йоркских студиях с помощью профессиональных продюсеров и студийных музыкантов. Это исправление ошибок и недочетов Перри началось еще в первой половине 70-х — с записей Боба Марли, предназначенных для изнеженных западноевропейских и североамериканских ушей. Такой подход стал типичным для появившейся много позже *World Music*: музыка третьего мира интерпретируется,

облагораживается и в конце концов исполняется вполне западными музыкантами, осведомленными в том, какая на дворе мода, но продается в качестве оригинального продукта. То же самое произошло, когда калифорнийские джаз-музыканты навалились на бразильскую босса-нову то же самое было и с регги Боба Марли. То, что «Турецкий марш» Моцарта не имеет отношения к турецкой музыке, ни у кого не вызывает сомнений, но что регги Боба Марли далек от ямайской музыки, почему-то не кажется очевидным.

Соотечественники-растаманы уговорили Перри взяться за постановку бродвейского регги-мюзикла. Перри, как правило, проявлял фантазию и изобретательность в растрате чужих денег, но тут допустил оплошность. Растаманы растворились вместе с деньгами. В качестве контрмеры взбешенный продюсер засыпал все подходы к своему дому цементом, чтобы сволочи с грязными и мокрыми ногами вмуровывались в землю, не дойдя до его жилища. К религии растафари Перри уже давно относился с большим подозрением, а после этого ужасного эпизода окончательно в ней разуверился. Он состриг со своей головы волосы и объявил, что он сам и есть Джа Растафари Хайле Селассие Первый. Настоящий Хайле Селласие, император Эфиопии, умер в 1974-м.

Весной 1979 года случилось нечто страшное и непонятное.

Жена Перри Полина ушла из дому, не в силах сносить безумного мужа и его любовниц со всех континентов. Она забрала с собой и детей. Перри был в шоке. Очевидцы уверяют, что он в состоянии полной прострации ходил по Кингстону спиной вперед и бил молотом по земле.

Через пару дней он изрубил топором и сжег свою студию. Почему — так до сих пор и не понятно.

Поговаривали, что его замучили торговцы кокаином, обнаглевшие рэкетеры и немецкие туристы. Перри арестовали и продержали в тюрьме четыре дня. Его подозревали в том, что он сжег студию, чтобы получить за нее страховку, но страховку Перри не потребовал.

После этого странного эпизода продюсера посетил много европейских журналистов, крайне взволнованных слухами о его состоянии. Перри снова покрыл все стены сожженной студии надписями, которые в основном состояли из многократно повторенной буквы «X», иными словами, просто из крестиков, жевал банкноты, молился на бананы и совершал обряд крещения над всеми своими гостями, поливая их из садового шланга.

В его речах появилась новая тема: тема великого возмездия. Дескать, он всем покажет, он пролезет в хит-парады, заработает миллионы, купит себе роллс-ройс, а там подоспеет конец света, все сгорят, а он будет смеяться последним.

Голландские инженеры попытались восстановить разрушенную студию. Они привезли с собой на Ямайку и новый восьмидорожечный магнитофон. Перри разобрал магнитофон на части, а посередине комнаты, в которой должна была находиться ударная установка, вырыл огромную яму и наполнил ее водой, чтобы улучшить вайб помещения, то есть его акустические и мистические свойства. Гуси, забредавшие со двора, вытягивали над ямой шеи, но плавать в ней отказывались, и она быстро заполнилась всяким мусором. Живого барабанщика теперь записывать было негде, поэтому решили обойтись ритм-машиной. Продюсер утверждал, что музыканты играют старые номера и не слышат нового саунда, который якобы висит в воздухе. В результате были записаны всего две песни. После трех недель мучений проект был остановлен. Он сожрал 65 тысяч долларов.

Крис Блэкуэлл тоже попытался внести свою лепту в возрождение легендарной студии и выдал Перри 25 тысяч долларов. Продюсер поехал закупать аппаратуру в Нью-Йорк, но спустил все деньги в ювелирном салоне. Накупив гору серебряных украшений, Перри принялся расписывать квартиру, которую для него снял Блэкуэлл. Увешанного серебром бородача повязали, когда он разрисовывал стены лифта.

Ли Скретч Перри относился творчески не только к тем помещениям, в которые ступала его нога, но и к своему внешнему виду. Он собственноручно шил и расписывал, причем даже изнутри, свои штаны, балахоны и шляпы. Он постоянно таскал на себе килограммы самых разнообразных предметов, как правило ювелирно-ритуального назначения: массу перстней, браслетов, амулетов, бус и ожерелий. На нем висели кости зверей, перья, ленты, компакт-диски и зеркала всех видов. Пластмассовыми и оловянными сувенирами были уклеены и его многочисленные кепки и шапки. Росписями покрыты даже подошвы его ботинок, кроссовок и зимних сапог-мокроступов.

Окопавшись в тихой вилле среди мирных гор в Швейцарии, Перри продолжал записывать музыку в собственном подвале и время от времени делал заявления для печати. Скажем, уход со своих постов Рональда Рейгана, Маргарет Тэтчер и ямайского премьер-министра Эдварда Сига это дело его рук. Перри уверял, что зеркальный бог самолично отрубит голову Маргарет Тэтчер и выпустит из нее семь демонов, с каждым из которых расправится по отдельности.

Когда Крис Блэкуэлл продал свою фирму Island Records, Перри заявил, что природная стихия покарала вампира. По миру ходила масса пиратских кассет с неизданными записями Перри. Продюсер полагал, что Блэкуэлл поставил бутлегерство на широкую ногу,

чтобы не платить автору причитающиеся ему гонорары. Перри продолжал твердить, что его заклятый враг нажился на кокаиновом регги: Блэкуэлл, дескать, изгнал из Боба Марли дух Перри и заменил его кокаином и страстью к наживе. Иными словами, убил и уникального музыканта, и духовно-космическую музыку.

Ранним утром 6 февраля 1989 года Кинга Табби застрелили перед самым его домом. Грабитель унес золотую цепочку, несколько долларов и револьвер, который на вполне законных основаниях носил с собой Кинг Табби. Несмотря на то что Табби был звездой регги и одним из крупнейших экспортеров музыкальной продукции на протяжении двадцати лет, новость о его смерти в ямайские газеты не попала.

В 1995-м ребята из нью-йоркского трио Beastie Boys поместили ухмыляющуюся бородатую рожу Ли Скретч Перри на обложку своего журнала Grand Royal. Beastie Boys искали отцов приличной музыки, то есть ретро-фанка и ретро-брейкбита. Первым, кого они нашли, был каратист Брюс Ли, а вторым — Ли Скретч Перри. Ветеран дал сногшибательное и совершенно безумное интервью. После этой публикации пошел поток переизданий старых записей Перри, он опять вошел в моду (был ли он когда-нибудь в моде?), в музыкальных журналах стали появляться статьи о регги и дабе. Ямайский даб и лично Ли Скретч Перри были объявлены истоком всей современной поп-музыки.

Вопрос: «Если бы Вы могли быть в любой группе мира, какую бы Вы выбрали?»

Ответ: «Почему так сложно контролировать мешок цемента? Ты любишь свой цемент и ты ласкаешь его, и целуешь его, и утоляешь его жажду водой и попкорном. Но он начинает расти и расти, и прорывается сквозь все



свои одежды, и становится слишком тяжелым, чтобы носить его с собой в школу. Поэтому ты психуешь, строишь такси и выбрасываешь его в море. Избавляешься от его негативной стороны».

Волшебный человек. Трип-хопу, драм-н-бэйссу эмбиенту и Beastie Boys сильно повезло, что у них такой предок.

## [06] Германия

### *Краут-рок*

Немецкое слово *Kraut* переводится как «зелень», «ботва», «сорняк», в 60-х появилось также значение «деревенщина» — так англичане и американцы презрительно называли немцев. Потому *Krautrock* следовало понимать как тупой немецкий рок-н-ролл. Сегодня слово краут-рок обозначает немецкий новаторский рок начала 70-х: Faust, Can, Kluster/Cluster, Neu! Tangerine Dream, Kraftwerk, Guru Guru, Ash Ra Temple.

На самом деле это никакой не рок, гитарных рок-групп в Германии в 70-х было достаточно, и нерок-групп тоже хватало, на волне психоделики выпускалась масса откровенного хлама с гудением синтезатора, сопровождаемого звуками флейты. Граница между китчем, галиматъей и интересной музыкой была крайне неопределенной. Иногда совершенное дилетантство приносило крайне любопытные плоды (первые альбомы хиппи-коммуны Amon D 1).

Таким образом, относя к краут-року только вышеперечисленные коллективы, мы существенно упрощаем ситуацию. Эти группы вовсе не были доминирующим явлением в немецкой музыке, скорее речь должна идти о нескольких исключениях. Не были связаны они и с каким-то единым движением, каждый сидел в своем углу и занимался своим делом. Друг к другу эти группы относились не вполне дружелюбно, поэтому объединять их под одной вывеской, как будто бы они состояли из единомышленников, делающих общее дело, не совсем справедливо.

Михаэль Ротер (гитарист Neu!): «Спроси меня тогда: что происходит в Берлине? Я бы пожал плечами, я не имел никакого понятия, мы даже не знали, что происходит внутри нашей собственной группы. Каждый был за себя и пробивался в одиночку. Музыкантов было очень мало и встретить кого-то, кто понимает, чего ты пытаешься добиться, было практически невозможно».

Конечно, краут-рок появился в эпоху арт-рока, но краут-рок все-таки сильно от арт-рока отличается, краут-рок-группы не писали песен. Они звучали неvirtуозно, неширокоформатно, недраматично. И минималистично. Изобретательность предполагалась не в гитарных соло, но в обращении со студией звукозаписи. Несмотря на то что их музыку до сих пор называют экспериментальным роком, до высот радикализма немецкие группы не доходили, с точки зрения академического авангарда они не делали ничего необычного.

Краут-рок-коллективы были частью контркультуры, при этом для радикальных политических коллективов и бардов важнее всего был текст песен, мессидж, понятный и милый анархически настроенным слушателям. Никакого особенного мессиджа у краут-рок-групп не было, большей частью они были склонны к эзотерике.

Главным предметом их заботы был саунд. В сфере звукотворчества они проявляли безудержность и самодурство, доходящие до одержимости. Потому лучше было бы называть этот рок не экспериментальным, а маниакальным и оголтелым, но в таком случае этих музыкантов следовало бы считать маньяками и одержимыми, что, к сожалению, совсем не так. Краут-рок-группы довели до логического конца фрик-аут. Конечно, англичане тоже постарались, но знаменитый монстр «Space Ritual» (1973) Hawkwind — это

все-таки рок-н-ролл, упивание радостями блюзового квадрата. Gong тоже выезжали на драйве, липких мелодиях и драматическом пении. А Kluster обитали там, где для Gong и Soft Machine никакой музыки уже не было. Арт-рок много цитирует те или иные стили, то есть как минимум сохраняет их в узнаваемом виде. Краут-рок в своих лучших проявлениях был демонтажом музыки: не сидением одновременно на всех стульях, но сидением мимо всех стульев.

Краут-рок был крайне недолгоживущим явлением, все наиболее значительные альбомы вышли в период между 1970 и 1974 годами. Это был яркий момент, вспышка. Медитативный капустно-космический рок к середине 70-х порастратил свое безумие, стал куда профессиональнее, мелодичнее и зануднее и сполз в эмбиент и нью-эйдж.

Краут-рок — одна большая странность. Прихотливое строение наивного, но упертого ума, одержимого наращиванием и растягиванием минималистической плотности. И в своем качестве непроницаемого чужеродного объекта эта музыка, вообще говоря, исключает возможность к ней приблизиться, войти в нее, хоть как-то представить себе, что могло двигать ее создателями. Что у них могло быть в голове? Кто они вообще такие сами по себе? Чем таким они навязчиво одержимы?

Краут-рок очень много на кого повлиял, но повлиял именно своим саундом, который был тысячекратно воспроизведен. Но вот почему-то невоспроизводимым оказалось «качество непроницаемого чужеродного объекта». Сегодняшняя музыка совершенно понятна и прозрачна, очевидно, что движет ее авторами, что им нравится, какого внешнего эффекта они хотят добиться.

## ***Faust***

Faust (вместе с Cap) были самым известным за рубежом, то есть в Великобритании, коллективом. В Германии их никто не знал. Faust обитали в своего рода коммуне в деревне Вюммель, недалеко от Гамбурга. Фирма Polydor, потерявшая The Beatles и Джими Хендрикса, срочно нуждалась в новых талантах. Faust получили контракт, студию звукозаписи и оплаченного звукотехника. Два первых альбома звучат еще как разновидность англоязычного арт-рока, Faust играют в разных стилях, это полистилистический поп; похоже, концерн давил на группу, требуя понятной музыки. После разрыва контракта с Polydor Faust попал под крыло Virgin. Вот тут начались странности. Третий альбом «The Faust Tapes» (1973) — это последовательность фрагментов, иногда очень коротких, одна-две минуты длиной. Это фактически пробы саунда, статичные аудиоситуации, собранные из нескольких звуков. Некоторые пассажи обходятся без всякого бита, они держатся на медленно нарастающем и опадающем звоне или гуле, но чаще присутствует несложный бит с грувом.

Faust фактически продемонстрировали, что современной группе все равно, что играть, у нее прекрасно получаются десятки разнообразных «стилей». Группа же сочиняет музыку так: из нескольких звуков собирается аудиоатом, в нем звуки держатся друг за друга. Этот атом устроен крайне несложно. Чем группа занимается дальше? Растягиванием этого атома в длинный трек: отдельные элементы аудиокартинки могут плавать относительно друг друга, но вкус целого не меняется. К этому можно добавить голоса из радиоприемника, или бормотание, или речитатив. Можно добавить мелодию и поставить

пару акцентов в местах ее закругления, тогда получится песня.

А можно и вовсе не переходить к мелодии, а повторять саунд-атом до посинения, интенсифицируя его элементы, но не добавляя ничего конструктивно нового, то есть оставаясь внутри правил поведения, определяемых исходным аудиоатомом. Иными словами, психоделический фрик-аут можно изготовить из любой музыки.

Такие идущие в разнос, но сохраняющие свой минимализм оргии Faust представили на следующем альбоме «Faust IV» (1974), характерным образом одна из них называется «Krautrock».

Похоже, мы имеем дело с изменением смысла понятия «саунд». Саунд — это не то, как записаны гитары и барабаны, а рок-группа — это не то, что занимается аккордами, риффами, мелодиями и припевами. Дело рок-группы — минималистично повторять, если не сказать долбить, одно и то же внутри выбранной и доведенной до примитива саунд-конфигурации.

Похожим образом воспринимали музыку многие краут-рок-группы. Именно так устроен далеко не только панк; кажется, что вся на что-то претендующая музыка двинулась в эту сторону, то есть стала минималистическим роком.

Трудно сказать, придумали ли этот ход именно Faust, ведь огромная масса поп-музыки (скажем, польки и мазурки из гнусных послевоенных фильмов про XIX век или соул Джеймса Брауна) выстроена именно на тупом повторении одного и того же пассажа.

***Kluster/Cluster***

Вторая мировая война. Самолет, в котором сидел радист Йозеф Бойс (Joseph Beuys), был сбит над Крымом. Бойс получил тяжелые ожоги и чуть не умер, его выходила нашедшая его татарская старуха, выходила, прикладывая к нему куски жира и заворачивая его в войлок. Так утверждает легенда (действительности не соответствующая). Вернувшийся с войны Бойс стал совсем другим человеком, помешанным на шаманизме, правде сырого материала, жиру, сале, войлоке, дереве, масле — на грубых, сырых, необработанных материалах. В них содержится сила и жизнь. В этих материалах, или даже можно сказать — стихиях, он стал усматривать антикапиталистический, антиавторитарный, антикультурный потенциал. Йозеф Бойс стал одним из крупнейших немецких художников-концептуалистов послевоенной эпохи.

Он выставлял огромные рулоны войлока или огромный куб животного жира, который лежал на венском стуле. Впрочем, он был в этом деле не одинок. Янис Кунелис (Jannis Kounellis) выставлял металлические листы, мешки с углем, груды старых шинелей, деревянных столов или металлических раскладушек. А также рулоны свинца и пахнущие мазутом железнодорожные шпалы. Это монументализм большого количества сырой материи, предметов, в материю превратившихся, в материю вернувшихся.

Йозеф Бойс преподавал в Дюссельдорфской художественной академии. Преподавал нехудожникам, Бойс брал в свой класс тех, кого забраковали остальные профессора академии, он был радикальным противником подавления, исключения, принуждения. Его знаменитый лозунг: «художником может быть каждый».

У Йозефа Бойса учился Конрад Шницлер (Conrad Schnitzler). Вообще-то он был инженером, технарем. Работая на текстильной фабрике, Шницлер начал

слушать звуки. Он вспоминал: «Там было много разных шумов. Там было много разных комнат и пространств и много разных способов слушания звуков. Были места, в которых все производимые звуки накладывались друг на друга. Ты чувствуешь себя, как если бы ты находился под воздействием наркотиков, ты работаешь в цеху и ты как бы в трансе, ты внутри этих звуков, совершенно в другой сфере».

Йозеф Бойс совершенно не интересовался акустикой, и музыкантом он не был. Шницлер применил к производству звуков фетишистские идеи Бойса об освобождении путем идентификации со стихией сырой материи. Точнее, идеи Бойса позволили ему дать выход своим собственным навязчивым идеям о производстве моря звука без ритма, такта, мелодии, без каких бы то ни было музыкальных форм. Шницлер начал импровизировать, используя дешевые электронные приборы и разнообразные подобранные на улице объекты. Большое влияние на него оказал и увиденный им концерт Джими Хендрикса. Игра на гитаре Хендрикса оказалась акустическим эквивалентом монументальных инсталляций и хеппенингов Йозефа Бойса.

В Западном Берлине цвела контркультура, по улицам ходили радикально настроенные люди, готовые угробить свою жизнь на то, чтобы вырваться, оказаться по ту сторону, начать все с нуля. В 1967-м Конрад Шницлер познакомился с парнем, занимавшимся лечебной гимнастикой и массажем. Его звали Ханс-Йоахим Роделиус (Hans Joachim Roedelius). Они создали дуэт Gerausche, то есть «шумы».

Шницлер: «Мы работали со всем, что попадало нам в руки: кастрюля, ложка, будильник — буквально все; мы сразу лепили на предмет контактный микрофон. Потом мы начали играть на инструментах — на виолончели,



альте, барабанах, но я хотел, чтобы они звучали индустриально, потому мы приклеивали микрофоны внутрь барабанов и прогоняли альт сквозь усилитель. Идея была в том, чтобы делать что-то в духе индустриального шума, но сделанного людьми».

Шницлер и Роделиус играли в разных импровизационных ансамблях, крайне недолго существовавших, и в 1968-м стали одними из создателей Zodiak Free Arts Lab (Лаборатории свободных искусств Зодиак) — первого западноберлинского андеграундного музыкального клуба. Там начали играть Tangerine Dream, Клаус Шульце (Klaus Schulze), Ash Ra Temple, множество передовых коллективов.

Постоянным посетителем «Зодиака» был повар Дитер Мёбиус (Dieter Moebius). Шницлер предложил ему вступить в их новую группу — Kluster.

Мёбиус: «Он был в восторге от того, что у меня не было никакого музыкального образования. Он хотел, чтобы я стал барабанщиком. Я ответил, что никогда в жизни не прикасался к барабану. Он заявил, что в этом-то все и дело — играть без памяти, без воспоминания о чем-то, без ритма или бита. Тогда я спросил: и это сделает из меня самого лучшего барабанщика во всей вселенной? И он ответил: „Еще бы! Что за вопрос!“»

Новая группа дебютировала концертом на одиннадцатом этаже западноберлинского Европейского центра. Ребята двенадцать часов колотили по стальным и стеклянным деталям здания, к которым были приклеены микрофоны, так что звучало это все гораздо громче тогдашнего рока. Роком, конечно, это не было. Kluster импровизировали «конкретную музыку», то есть музыку, собранную из шумов и звуков естественного происхождения, стараясь придать ей интенсивность фри-джаза, то есть сбивающего с ног потока.

Хотя у них было много повторений, возвращения одних и тех же загогулин, естественных для музыки,

помнящей о своих корнях в стуке и жужжании ткацких станков, эти повторения никогда не были точными, слои музыки Kluster всегда разъезжаются, дрейфуют относительно друг друга. Ведь никаких семплов не было, не было никакой автоматики, все собиралось на живую нитку людьми, у которых ухо не было натреновано на точность интервалов.

Оба своих студийных альбома, «Klopfzeichen» и «Zwei Osterei», Kluster записали за один день в ноябре 1970 года. Их пустили в студию, в которой обычно записывали церковный хор. К первой стороне каждого альбома были добавлены стихи прогрессивных поэтов — наличие стихов предусматривал договор. Вторые стороны обоих записанных альбомов были оставлены без поэзии; предполагалось, что слушатели усвоили мессидж первой стороны, и здесь предаются размышлениям. Медленная и пустая музыка, в которой нет ни драйва, ни свинга, разрастается до нойз-монстра.

Когда Шницлер ушел, группу переименовали в Cluster. Дуэт выпустил два безумных альбома в 1971-м. Ни барабанов, ни гитар нет, есть только синтезаторы, саунд похож на вой, на медленно нарастающие и опадающие склоны электронной холмистой местности. Назвать их бульканьем не поворачивается язык; это поток неласкового машинного гула.

Шницлер стал выпускать собственную музыку, его альбом «Rot» (1973) любопытен своей непроницательностью и невыразительностью. Округлости, которую можно найти в Cluster, тут нет. Cluster стремились, по их словам, «рассказывать историю», то есть заботились о связности и логической последовательности целого, Шницлер был этому чужд. Его «Rot» — это фрик-аут, сделанный при помощи секвенсора и ритм-машины, длинное, бессмысленное и

очевидно вполне наивное электронное бульканье. Транс, который не вводит в транс.

## ***Neu!***

На первом альбоме Kraftwerk на барабанах играл Клаус Дингер (Klaus Dinger). Гитариста Михаэля Ротера (Michael Rother) тоже уволили из Kraftwerk.

Neu! — это Kraftwerk с человеческим лицом. Neu! звучат упруго и жестко, они делают машинную музыку, вполне обходясь без синтезаторов.

Михаэль Ротер в качестве отправной точки своей музыки называл нежелание звучать как английский рок и поп. The Beatles, Rolling Stones, Kinks, The Who и все остальное было Клаусу и Михаэлю очень хорошо известно. Как устроены эти песни, Клаус и Михаэль прекрасно знали, они постарались уйти от рок-н-ролла, блюзового квадрата, гитарных риффов, куплетов-припевов, то есть от привычных и не подвергаемых сомнению клише.

Классический саунд Neu! представлял собой неостановимо движущийся вперед и доводящий до транса бит, вокруг которого клубятся во много слоев записанные гитары и масса странного рода звуков, при этом гитара часто искажена до неузнаваемости или размазана в шипящее облако. Некоторые слои звука идут в противоположную сторону. Впрочем, на альбомах Neu! можно обнаружить и вполне мелодичные вещи, и то, что позже будет названо эмбиентом.

Клаус и Михаэль были совершенно разными людьми. Клаус — нонконформист, радикал, человек со странностями, агрессивный и несгибаемый тип. Он поглощал ЛСД в немереных количествах. Свою позицию он выражал так: «Средствам массовой информации хочется иметь дело с покладистыми музыкантами, у

которых все прекрасно, которые всем довольны и на все соглашаются, которые охотно идут на контакт. Но только тот, кто ведет себя как песок в коробке скоростей, может претендовать на звание настоящего художника. Образцом должен быть Ван Гог».

Михаэль был куда более мягким и осторожным человеком. Когда Клаус уже начал коротко стричь волосы, носить военный френч и маленькие круглые черные очки, Михаэль все еще распушал свою длинную шевелюру. Михаэля очень заботили чувства, мелодии и гармонии. Михаэль явно дрейфовал от прочувствованного хиппи-мелодизма в эмбиент, а Клаус двигался в сторону нью-вэйва.

Как они уживались друг с другом? Плохо. Взаимопонимания не было ни по одному вопросу. За пределами студии они не поддерживали никаких отношений, как живые люди они друг друга совершенно не интересовали.

Для записи второго альбома Neu! отправились в дорожную студию. Записав первую сторону грампластинки, музыканты поняли, что давно превысили бюджет, денег больше нет, иными словами, необходимо было за один день дописать еще двадцать минут звука. Катастрофа.

Из ситуации они вышли так: вставили свой неудачный первый сингл на вторую сторону грампластинки, но вставили не совсем обычным образом. Клаус проиграл пластинку на нескольких скоростях — быстрее и медленнее оригинала — и переписал результат на заедающий и тянущий магнитофон. Иголочка проигрывателя при этом несколько раз прыгнула. Сверху было добавлено несколько электронных звуков.

На фирме грамзаписи не поверили своим ушам, многие длинноволосые меломаны сочли, что над ними издеваются и смеются. Альбом получился

развалившимся надвое: на одной стороне — вполне добротная музыка Neu! на другой — чёрт знает что. Сами музыканты были уверены, что с обеих сторон находится их музыка, а на второй она звучит, пожалуй, даже интереснее, чем на первой. В конце 90-х выяснилось, что это был первый ремикс в истории поп-музыки.

После выхода альбома «Neu!2» (1973) в группе наступил кризис. Михаэль понял, что уперся в стену: воспроизводить еще раз ту же самую магическую формулу ему было не интересно, его определенно тянуло к тихой и переливающейся музыке, к работе с оттенками саунда. Агрессивный бит и аудиоэксперименты с устрашающим результатом были ему не по нутру.

Михаэль отправился в деревню, в тихий домик над рекой, в гости к своим старым знакомым Йоахиму Роделиусу и Дитеру Мёбиусу из Cluster. Он хотел просить их помощи для живых выступлений Neu! (группа не давала концертов из-за невозможности воспроизвести на сцене студийный саунд). Неожиданно для него самого ему очень понравилось в деревне: тишина, покой, цветочки, гармония. Понравились ему и Роделиус с Мёбиусом, с ними не нужно было ругаться, все трое прекрасно понимали друг друга (очень скоро они и Брайана Ино прекрасно поняли, а тот понял их). В результате Михаэль переселился на лоно природы и создал вместе с Роделиусом и Мёбиусом группу Harmonia. Два альбома этого коллектива, стоявшего на пороге нью-эйджа, были вполне китчевыми и в коммерческом отношении провальными.

Покинутый Клаус Дингер — он не желал никуда уезжать из богемного и ЛСД-шного Дюссельдорфа — создал собственную фирму грамзаписи, которая выпустила один альбом и разорилась. Клаус решил, что ему не интересно только колотить на барабанах, нужно

делать шаг вперед, к солирующим инструментам. Его новая группа называлась La Diisseldorf, она занималась примерно тем же, что и Neu! только в значительной мере ориентировалась на поп и имела гораздо менее плотный саунд, то есть приблизилась к настоящему нью-вэйву Собственно, Neu! были уже в прошлом.

В 1975-м Клаус и Михаэль, остро нуждавшиеся в деньгах (один из-за разорившейся фирмы грамзаписи, второй из-за провала своей новой группы Harmonia), взялись записать еще один альбом уже не существующего коллектива.

Михаэль хотел, чтобы все было по-старому: Клаус барабанит, а он сам приплюсовывает гитарные слои; Клаус же считал, что барабанить должны два барабанщика из La Diisseldorf, а он вместе с Михаэлем будет делать музыку: играть на ритм-гитаре и клавишных, и петь он якобы уже научился. Два барабанщика имитировали его стиль, но играли не очень синхронно, поэтому возникали случайные сдвиги ритма. Михаэль уже не хотел вообще иметь дело с живыми барабанщиками, тем более сразу с тремя, ритм-машины казались ему куда более интересными. Ритм-машина привлекала его возможностью изменять и искажать записанный звук, Михаэль полагал, что все записанные в студии звуки должны быть так или иначе изменены.

После душераздирающих споров был принят компромисс: первую сторону грампластинки записывают по-старому, а на второй играют два посторонних барабанщика-имитатора. Иными словами, и альбом «Neu!75» получился сломанным посередине. Клаус Дингер впечатляюще попел и подергал струны на ритм-гитаре, скажем, в песне «Него» на второй стороне грампластинки. Странный эффект производят эти истеричные вопли, очень похоже на панк, но на редкость недетский. Остальной альбом звучит как

техноидный минимал-транс. Дэвид Боуи и Брайан Ино были очень им впечатлены.

### *Can*

Два кёльнских музыканта — Ирмин Шмидт (Irmin Schmidt) и Хольгер Шукай (Holger Czukaу) — приняли решение объединить свои усилия. В начале 60-х они посещали курсы композитора-авангардиста Карлхайнца Штокхаузена.

Шукай любит рассказывать об одном забавном эпизоде. Однажды во время публичного выступления Штокхаузена кто-то бросил ему упрек, что прозвучавшие музыкальные примеры — это чистой воды провокация, композитор хочет заработать деньги на скандале. Как всегда серьезный Штокхаузен ответил, что не ищет скандала, что для него музыка — это самое главное, а деньги ему не нужны: он только что женился на богатой девушке. В конце вечера разозленный слушатель подошел к композитору, и тот представил ему свою новую жену Дорис: «Женитесь на богатой, и после этого можете сочинять какую угодно музыку». Присутствовавший при этой сцене Хольгер мотал советы метра на ус, а у Хольгера были длинные усы, до самого подбородка. Насочинявшись музыки, которая была чистой математикой в нотах — исполнить ее все равно никто бы не смог, а сам Хольгер понятия не имел, как она должна звучать, — он понял, что надо срочно богатеть. Богатая страна, как известно, — это Швейцария. Хольгер решил стать преподавателем музыки для дочерей швейцарских миллионеров. И стал-таки. Он преподавал игру на гитаре в музыкальной школе, хотя, по собственному признанию, не очень умел играть на этом инструменте.

Ирмин Шмидт, поучившись у Штокхаузена, активно взялся за карьеру в сфере серьезной музыки — дирижировал нешуточными симфоническими оркестрами и сочинял оперы. Перелом в его взглядах на музыку произошел во время визита в Нью-Йорк. Ирмин познакомился с тамошним авангардом, с тусовкой вокруг The Velvet Underground, со Стивом Райхом и Терри Райли, с которыми даже вместе импровизировал. В Германию он вернулся новым человеком, на серьезной музыке был поставлен жирный крест.

Итак, Ирмин и Хольгер решили вместе музицировать, Ирмин в качестве клавишника, а Хольгер — бас-гитариста. Барабанщиком стал Яки Либецайт (Jaki Liebezeit). Он долгое время жил в Испании, где играл джаз, но, прибыв в Германию, обнаружил, что джаз стал свободным, а весь прочий просто вышел из употребления. Отныне барабанщику запрещалось повторять ритмические фигуры ритм должен был непрерывно меняться, то есть, собственно говоря, отсутствовать. Яки Либецайт промучился со свободным джазом два года, пока не решил, что с него хватит, что он займется музыкой, в которой будет присутствовать ритм, и притом в неизменном виде, Барабанные партии Яки Либецайта — это одна из самых заметных и необычных вещей в музыке Can. Барабанщика Can называли «живым метрономом», одна и та же ритмическая фигура не менялась на протяжении всей песни, сколько бы та ни шла. Характерно его заявление: «Музыка — это дело бога или машины». Грув Яки Либецайта был абсолютно холодным, отчужденным и не замечающим ничего вокруг. Именно из-за него песни Can звучат навязчиво.

Гитарист Михаэль Кароли (Michael Karoli) вспоминал, что дикс боялся барабанщика и считал его убийцей или, во всяком случае вполне способным кого-нибудь убить.



Такой эффект производила его холодная и высокомерная манера игры.

Участники Сап вовсе не были старыми друзьями, которых бы объединяли схожие взгляды, не было у них и представления о каком-то конкретном саунде. Музыканты постоянно и в довольно нелицеприятной форме говорили друг другу, что они думают по поводу той или иной новой идеи; у всех было ощущение, что они занимаются чем-то необычным и значительным и в этом деле не допустимы никакие компромиссы, никакие рок- или блюз-клише. С самого начала группу отличали максимальная минимализация саунда и самоограничение где только можно. Яки Либецайт заявил Хольгеру Шукаю, что тот играет слишком много нот: дескать, попробуй играть всего одну. Гитарист Михаэль Кароли не исполнял соло. Другой характерной особенностью Сап была идея импровизации как основы творческого процесса. У группы не было звукотехника, его обязанности исполнял Шукай. Все производимые в студии звуки писались на двухдорожечный магнитофон, Шукай резал пленки и склеивал из них готовые песни. Первые два года группа обходилась вообще без микшерного пульта: выходы гитарных усилителей и барабанных микрофонов были напрямую подключены к магнитофону. От перегрузки не было никакой защиты. Кроме того, запись велась на старую, аж середины 50-х годов, пленку — резанную-перерезанную и клеенную-переклеенную. Места старых склеек были прекрасно слышны.

В мае 1970 года на свой концерт в Мюнхене Сап прибыли без вокалиста (их вокалист Малколм Муни сошел с ума). Шукай и Либецайт сидели в кафе. Сквозь оконное стекло они увидели маленького, худенького и невероятно патлатого уличного музыканта, который

делал такие движения, как будто молился солнцу. Музыканты допили кофе и подошли к странному типу: «Мы, дескать, экспериментальная рок-группа, и сегодня у нас концерт в клубе „Blow Up“. Если ты вечером не занят, не хочешь ли присоединиться?» Парень оказался японским хиппи Дамо Сузуки (Damo Suzuki). Подумав, он с важным видом согласился.

По общему мнению, концерт в «Blow Up» прошел блестяще. Сначала Дамо не подавал признаков жизни и еле слышно гудел в микрофон, а потом ожил, схватил в руки микрофонную стойку, начал скакать по сцене, махая руками и ногами, изображать из себя самурая и кидаться на публику. Музыка превратилась в откровенный нойз. Полторы тысячи человек, собравшиеся на концерт модной группы, перепугались и ломанулись к выходу. Началась драка. Группа не унималась, наконец в зале осталось всего человек тридцать, как потом выяснилось, американцев.

Дамо оказался в Мюнхене на пути из Японии в США. Он пересек СССР на поезде, побывал в Москве и двинулся дальше на Запад. Дамо очень плохо говорил по-английски, и сочиняемые им тексты были не лишены известной доли безумия. Дамо во многом уступал своим новым коллегам, петь под сложные ритмические конструкции, которые выстукивал Яки Либецайт, он был не в состоянии. Кроме того, Дамо привнес мелодичность, которой до этого у Сап не было и к которой они вовсе не стремились. Раздражало остальных и то, что Дамо любил хард-рок и группу Deep Purple.

Хольгер Шукай постоянно подчеркивает, что Сап — это четыре инструменталиста, с которыми сотрудничали разные певцы; верно и то, что Дамо Сузуки безусловно не был музыкальным лидером группы, однако с его появлением Сап стали во многих отношениях новым коллективом, а с его уходом в 1973-

м все чудеса и неожиданности закончились. На видеозаписях концертов Сап видно, что все музыканты — нормальные ребята, один Дамо не от мира сего, потусторонний хиппи-стиляга.

Экспериментальная половина альбома «Tago Mago» (1971), особенно конструкция «Pecking O», — одна из высот краут-рока. Она собрана из нескольких склеенных встык статичных, минималистически повторяющихся аудиоситуаций. Их оживляет голос Дамо Сузуки, его иррациональные вопли и бормотание. Это блестящий пример того, насколько рок-группа способна преуспеть на пути продвижения в сферу нерока.

Сап отказывались делить сцену с кем бы то ни было, полагая, что другие группы разрушат уникальную атмосферу. Концерты были длинными, на плакатах часто указывалось, что группа будет играть три или четыре часа, и уже одно это собирало толпы любопытных. Один раз Сап музицировали в течение шести часов.

Часто устроители мероприятия буквально не могли согнать музыкантов со сцены. Один раз владелец клуба в Брюсселе просто отключил электричество — в полной темноте барабанщик Яки Либецайт продолжал колотить как ни в чем не бывало еще полчаса. Директор концертного зала в Бристоле подходил к каждому из музыкантов и вежливо просил прекратить играть, ссылаясь на постановление городского руководства. Один за другим они уходили со сцены, лишь басист Хольгер Шукай никак не мог сообразить, чего от него хотят. Наконец заметив, что на сцене, кроме него, уже никого нет, он стал играть все тише и тише, собираясь закончить концерт. Публика не шевелилась. Вдруг из-за стены раздались еле слышные звуки: кто-то сел за фортепиано в другом помещении того же концертного

зала. Хольгер незамедлительно отреагировал, он подыгрывал этому непонятно откуда взявшемуся звуку еще минут десять. Потом наступила длинная пауза. Завороженная публика долго не могла прийти в себя.

Но вообще говоря, концерты Сап вовсе не были тихими и созерцательными. Группа не воспроизводила песни со своих альбомов, а импровизировала их заново и звучала иначе, чем в студии, — куда агрессивнее и шумнее. Часто импровизация превращалась в какофонию. Интеллигентно выглядывший клавишник Ирмин Шмидт начинал гнать настоящий нойз, до неузнаваемости искажая звук своего фарфиза-органа. Участники британского индустриального дуэта Cabaret Voltaire с восторгом вспоминали, что Сап звучали по-настоящему жестоко. Звук воспринимался буквально как насилие над слушателями.

Альбом с турецко-овощным названием «Ege Yamuasi» музыканты записывали в новой студии, которую сняли в помещении бывшего кинотеатра. Ее стены были обиты изнутри матрасами бундесвера, поэтому можно было шуметь сколько душе угодно. Все оборудование было на редкость примитивным. Самодельный восьмиканальный микшерный пульт, шесть микрофонов и два двухдорожечных магнитофона. Эхо-эффект получался так: на лестничную клетку выносили колонку, а через пару пролетов ставили микрофон. Уровень звука контролировали по осциллографу. Поскольку многодорожечной записи не использовалось, то что-то исправить или изменить было невозможно. Иными словами, песни не микшировались, было невозможно после окончания записи сделать один инструмент громче, а другой тише или, скажем, добавить к барабану эхо. Все записывалось сразу в окончательном виде. Хольгер Шукай стоял перед микшерным пультом

и слушал, кто что играет, двигал ручки эквалайзеров и фильтров, включал склеенные в кольцо пленки или звуки из своего знаменитого диктофона, а также играл на бас-гитаре, висевшей на шее.

Этот старый американский диктофон, предназначавшийся для армейских секретарш, мог не только многократно проигрывать одно и то же место пленки, но и позволял плавно изменять скорость воспроизведения. Для этого был предусмотрен специальный рычажок. Хольгер использовал диктофон как семплер каменного века. На него писались звуки из коротковолнового радиоприемника — скажем, обрывки речи, а потом добавлялись в общий импровизационный котел. Двигая рычажок, то есть изменяя высоту тона, Хольгер Шукай наловчился играть на магнитофончике.

Раз невозможно было микшировать, группа многократно проигрывала одни и те же композиции — каждый раз, разумеется, по-новому, а потом Хольгер резал пленки на части и склеивал из них окончательный вариант песни.

Клавишник Ирмин Шмидт описал, как проходил день в студии в начале 70-х.

Сквозь открытую дверь доносится шум улицы, лают собаки, проезжают автомобили. Яки Либецайт уже больше часа настраивает свою ударную установку: он, в состоянии предельной концентрации, тихо выстукивает что-то, как бы заклиная божество, живущее в его барабанах. Хольгер Шукай стоит перед микшерным пультом за стеклом и производит то короткие визгливые вопли, то глухие толчки баса, похожие на далекое землетрясение. Гитарист Михаэль Кароли устался на лежащую перед ним гитару, которая гудит и одновременно передает программу новостей (гитара работала как радиоприемник). Дамо Сузуки лежит на мусорном пакете, наполненном пенопластовой крошкой

и, хихикая, елозит по нему, отчего мешок противно скрипит. А сам Ирмин Шмидт сидит перед электроорганом и одним пальцем ударяет по одной и той же клавише «си». И все это продолжается некоторое время, пока звуки с улицы, тихий стук барабана, скрип пенопласта, толчки землетрясения и гул электрогитары не сплавляются в единый гул.

Ирмин Шмидт: «Через час пульсирует все помещение и все твоё тело, просто все, что есть вокруг нас, в этом груве, ты слушаешь других и смотришь на свои руки, ты счастлив, и через два часа тебе приходит в голову дурацкая идея покинуть твой маленький рифф, эту ноту „си“, и ты играешь маленькую мелодию. Все начинает шататься, ты возвращаешься к покинутой ноте, но это не помогает. Все разваливается. Яки еще полчаса колотит по своим барабанам, Михаэль опять тупо уставился на свою гитару, Дамо зевает, а Хольгер отматывает пленку назад и объявляет: „Я вырежу отсюда кусок, и через тридцать лет это будет ваша пенсия“. Мы послушаем пленку, и хотя она нам всем нравится, мы начнем ворчать, придирааться к мелочам и ругаться... и принимаемся вновь играть, потому что уверены, что можно сыграть еще лучше. И иногда нам это удается. Примерно так и появлялись наши вещи».

Надо сказать, что на альбомах Сап очень мало такого рода затянутых гипнотически-минималистических пассажей, группа не звучит как импровизационная, определенным исключением является, пожалуй, номер «Soup» с альбома «Ege Vatuyasi». Работа над альбомом уже была завершена, но оставалась дырка в десять минут, никому не хотелось шевелиться, Дамо и Ирмин играли в шахматы. Хольгер призвал коллег к совести, и они с первого захода записали эту песню.

В августе 1973-го Сап работали над альбомом «Future Days». Как обычно, на грампластинку попала лишь малая часть записанного материала; кстати, все пленки со старыми студийными записями группы и с концертными выступлениями (то есть многие сотни часов музыки) до сих пор хранятся у Хольгера Шукая. «Future Days» звучит вполне широкоформатно, доминируют клавишные, участники Сап не согласны с тем, что это эмбиент-альбом: по их мнению, следует говорить о симфоническом саунде.

И тут случилось нечто непоправимое. В сентябре 1973-го Дамо Сузуки покинул группу. Он женился на немецкой девушке, поклоннице его таланта. А родители его молодой жены были активными участниками секты Свидетелей Иеговы. Дамо сам стал свидетелем Иеговы, завязал с богопротивной музыкой, переселился в Дюссельдорф и поступил на работу в какую-то японскую фирму.

Впрочем, он объяснил, что причиной его ухода из Сап была вовсе не женитьба: «Я не хотел становиться поп-звездой и связывать свою жизнь с шоу-бизнесом. Я был тогда еще довольно молод — мне едва исполнилось 23 года, и я чувствовал, что мне есть чему поучиться в жизни. А в группе стало просто скучно. Хотя альбом „Future Days“ мне кажется удачным в музыкальном отношении, однако мне лично эта музыка чужда. Она стала какой-то классической и более простой, и совсем не такой безумной и вычурной, какой была вначале. Я не мог больше с этим мириться, музыка, которая для меня что-то значила, ушла гораздо дальше. Сап двигались в сторону музыки для Голливуда, потом в сторону фольклора вплоть до африканской музыки, то есть прочь от меня. После всего этого мне уже не хотелось заниматься музыкой».

Остальные участники группы почему-то не заметили, что времена изменились и они играют совсем

другую музыку. Все усилия найти нового певца закончились ничем. Однако Сап не теряли оптимизма и с большим воодушевлением установили в своей студии новый 16-дорожечный магнитофон. Это была настоящая катастрофа. Музыканты вдруг слышали, как каждый из них звучит на самом деле, поскольку стало возможно слушать отдельные дорожки. Возник новый метод работы: записывать свою дорожку в одиночку, исправляя ошибки и добиваясь идеального звучания. Все вместе, однако, стало походить на беспомощную и мертвую киномузыку.

В 1977-м Хольгер Шукай ушел из Сап, а еще через полтора года группа тихо самоликвидировалась. Первые сольные альбомы Шукай звучали куда интереснее и экспериментальнее, чем продукция его коллег, но, впрочем, все они уже давно пребывали в опасной близости от нью-эйджа.

## ***Kraftwerk***

Осенью 1999-го вышла книга воспоминаний Вольфганга Флюра «Я был роботом». Вообще говоря, история группы и ее роль в развитии поп-музыки не являются тайной — всякий более или менее компетентный журналист способен сформулировать всемирно-историческое значение Kraftwerk, описать обстановку в Западной Германии конца 60-х — начала 70-х, перечислить грампластинки, отметить странный имидж и бескомпромиссную технократическую ориентацию и, наконец, поохать по поводу не очень понятного угасания активности группы в 80-х. Одновременно история Kraftwerk — это область активного мифотворчества, с группой традиционно связывается комплект скупых агитационно-пропагандистских лозунгов, вроде того, что «студия —



это музыкальный инструмент», «музыку будущего будут делать машины», «музыканты будущего — это коллектив инженеров» и т. п. Это вовсе не пророчества и не программа обновления массовой культуры, а тезисы маркетинговой кампании по раскрутке Kraftwerk в 70-х. Даже не очень понятно, сами ли музыканты их сформулировали, или лишь много позже они присоединились к мнению журналистов. Похоже, второй вариант ближе к истине.

Что же касается того, что творилось в мозгах музыкантов, что определяло мотивы их поступков, взаимоотношения и, самое главное, историю развития их революционных идей, — то надо всем этим висела плотная завеса тайны. Поэтому воспоминания Вольфганга Флюра были встречены с очень большим интересом. Но, судя по этим мемуарам, музыка особенной проблемой как раз и не была. Группа занималась рутинной работой и постоянно исполняла одни и те же песни.

Впрочем, могу признаться, что я испытал огромное облегчение, когда увидел кадры, снятые кёльнской телекомпанией WDR в дюссельдорфской студии Kraftwerk в 1972-м. Крашенный белой краской подвал с кирпичными стенами залит синим светом неоновых ламп. В центре помещения стоят три маленьких синтезатора, напоминающие школьные парты, между ними сидят два молодых человека с длинными волосами и судорожно молчат. Пауза длится долго — секунд десять. Ну, скажи же что-нибудь, рыба! Наконец Ральф в три приема выдавливает из себя какую-то коротенькую фразу, которую я, к своему стыду, тут же забываю — настолько она невнятна и банальна. И снова повисает неприятное молчание. И становится ясно: революционерам поп-музыки просто нечего сказать.

Это я к тому, что, может быть, никакого второго дна и никакой тайны вовсе и нет.

В 1967-м в Берлине появились Tangerine Dream (а через год в Кёльне — Cap). Тогда же в Дюссельдорфе Ральф Хюттер и Флориан Шнайдер создали свою первую группу Organisation. Ребята учились в дюссельдорфской консерватории: Ральф в классе электрооргана, Флориан — флейты. Позднее они отрицали какие бы то ни было посторонние влияния и утверждали, что хотели делать соответствующую духу эпохи электронную музыку, которая возникает в результате чистой и свободной импровизации.

Ральф и Флориан глотали ЛСД, посещали концерты Карлхайнца Штокхаузена, а дома прокручивали горы грампластинок с американской музыкой. Ральф и Флориан были вполне грамотными людьми и совершенно напрасно отрицали это впоследствии.

Дуэт Organisation играл в университетах и на выставках современного искусства. «Бросалось в глаза, что сдержанные, серьезные и интеллектуальные Ральф и Флориан — выходцы из высших слоев общества. Но их явно тянуло в мир дискотек, набитых веселыми девчонками. Торжественные и высокопарные ребята при помощи своей умной музыки изо всех сил пытались втиснуться в этот легкомысленный мир», — вспоминал журналист Поль Алессандрини.

Однажды во время путешествия по Восточной Германии Ральф и Флориан наткнулись на изумившую их афишу футбольного матча. На ней огромными буквами было написано: «Dynamo Dresden». Эти слова звучали торжественно и одновременно издевательски, ведь динамо — это грубая электромашинка, а Дрезден — старый город с богатой историей. После некоторого размышления друзья решили назвать свой новый проект Kraftwerk («электростанция»).

Одновременно родилась и странная концепция, в которой устремленность в светлое и

высокотехнологическое будущее сочеталась с ностальгией по эпохе 20—30-х годов, когда массовым сознанием владел миф о новой жизни как о продукте повальной индустриализации. Kraftwerk — это энтузиазм первых пятилеток, только восторги по поводу доменных печей и аэропланов превратились в ликование по поводу космических лучей и умных машин. Впрочем, учитывая сдержанность и высокомерие эстетов Ральфа и Флориана, лучше говорить не о ликовании, а об изящном смаковании.

Ральф Хюттер: «Культурное развитие Центральной Европы остановилось в 30-е годы. Многие интеллектуалы эмигрировали или были уничтожены. Kraftwerk продолжает культуру 30-х годов с того самого момента, в котором она прервалась».

Акустическая идея Ральфа и Флориана состояла в комбинировании монотонного стука с приятными синтезаторными переливами. У слушателя при этом должно было создаваться впечатление, что весь звук производит примитивный электрический прибор, предоставленный сам себе. Продукция Kraftwerk очень напоминает нежную и хрупкую музыку шарманщика. Шарманка с электроприводом оказалась идеалом музыки будущего.

Надо заметить, что Kraftwerk дорвались до муг-синтезатора на удивление поздно, значительно позже Tangerine Dream. Но конкуренты из Tangerine Dream с помощью чудо-машины пытались усложнить свою музыку, сделать ее более впечатляющей, пестрой и чарующе — космической. А для Kraftwerk синтезатор служил средством упрощения и самой музыки, и процесса ее записи.

Жарким летом 1972-го Вольфганг Флюр был приглашен барабанщиком в Kraftwerk. Он сразу почувствовал, что Ральф и Флориан относятся к

совершенно иному социальному слою. Они были богатыми, воспитанными и манерными.

«Так, все это замечательно, но зачем тут я?» — недоумевал Вольфганг, оглядываясь в студии. Ему определенно обещали полный комплект барабанов, но ничего подобного в студии не оказалось. Правда, в углу стояла детская ударная установка и рядом с ней детский же стульчик. «Ну, не придется же мне в самом деле стучать по ней», — растерялся барабанщик. Как в воду глядел. Барабаны были не натянуты, а тарелки звучали как дешевая жесть. Хотелось плакать. Однако Ральф и Флориан не подавали вида. Два часа они гнали электронную музыку без конца и начала, а Вольфганг колотил, скорчившись в углу.

На следующее утро ему было стыдно вспоминать об этом позоре. Но через пару дней в архитектурном бюро, где он работал чертежником, снова появились Ральф и Флориан и сообщили, что, оказывается, проба прошла блестяще. Более того, дней через десять группе предстоит выступить на втором канале немецкого телевидения в еженедельном журнале, посвященном новостям культуры. Для этого надо отрепетировать, как минимум, три песни. Все будет происходить в Берлине, билеты уже куплены, отель заказан.

Вольфганг растерялся. Он не сомневался, что Ральф и Флориан просто не могут найти приличного барабанщика. Кроме того, ему еще не приходилось играть в группе, музыку которой он не понимал. Ему рассказали, что группа пробовала несколько разных барабанщиков, в том числе джазовых, но все они рассматривали себя в качестве солистов и самостоятельно мыслящих музыкантов. Это было не то, что нужно.

Оказавшись во второй раз в студии Kraftwerk, Вольфганг уже без спешки и стеснения рассмотрел все, что в ней находилось. Особенно его впечатлил

огромный бас-динамик в форме раструба — такую форму обычно имеют высокочастотные динамики. Этот динамик был размером со шкаф, его построили по спецзаказу. Нашел Вольфганг даже скрипку и несколько гитар, но ничего, что бы имело хоть отдаленное отношение к ударным инструментам. А это означало, что ему придется выступать на телевидении, согнувшись в три погибели над детскими барабанчиками. Неприятная история.

«7 сентября 1972 года произошло необычное событие, — пишет он в своих мемуарах. — Оно в большой степени определило не только нашу судьбу, но и судьбу следующих поколений электрогрупп».

Во время одной из пауз Вольфганг обнаружил лежащий в углу странный ящичек с кнопками: Fox, Waltz, Bossa или просто Beat 1. Имелся и Beat 2, а также колесико громкости и колесико, ускоряющее темп.

Это была ритм-машина. Ее купил Флориан, жадный до всякой электроники, имеющей отношение к звуку. Вольфганг попросил Фло-риана подключить ящичек к усилителю. Фабричные ритмы звучали скучно. Но на передней панели располагались еще ряд крошечных кнопок, помеченных названиями барабанов и тарелок. Кнопки производили наивно звучащий, но тем не менее вполне правдоподобный звук. Особенно живым оказался бас-барабан. Пропущенный через бас-шкаф, он звучал сухо, плотно и сногсшибающе. Немного помучившись, Вольганг сумел кончиком пальца выстучать на малюсенькой кнопке несложный ритм. Общему восторгу не было предела.

Поразмыслив немного, Вольфганг сообразил, что звук возникает при замыкании контактов, значит, если вывести из ящичка провода и замкнуть их на специально оборудованной панели, то на ней можно будет играть, как на настоящих барабанах. Один провод должен вести к металлической пластинке,

второй — к металлической палочке, для электропитания достаточно слабого тока, который барабанщик и не почувствует. Он ударяет палочкой по пластинке, замыкает контакт, и — бам! — из бас-шкафа гремит удар.

Вольфганг выпилил кусок фанеры размером 40 x 50 сантиметров и завернул его в серо-синий с мраморными прожилками лист целлулоида. Доска обрела просто неземной вид. На городской свалке Вольфганг нашел несколько медных дисков диаметром от шести до десяти сантиметров. К радости музыканта, смотритель свалки денег за эту ерунду не потребовал. Каждую из десяти пластин Вольфганг прикрепил в двух точках гвоздями, расположив диски в три ряда. С палочками возникла небольшая проблема: медные, купленные в магазине для домашних умельцев, быстро гнулись, поэтому он остановился на бронзовых трубках. Доску Вольфганг прикрепил на штативе для барабана таким образом, чтобы шарнир позволял ее вращать и наклонять. От конструкции отходил кабель в полтора метра длиной.

Вольфганг ужасно гордился своим детищем, но при этом вовсе не был уверен, что оно будет функционировать как задумано — вынести ритм-машину из студии Ральф и Флориан не разрешили.

В студии новая конструкция (много позже названная Drumrad) работала в полном соответствии с ожиданиями изобретателя. Можно было легко выстукивать ритм, металлические пластины реагировали на удар без задержки. Единственным минусом было то, что громкость удара никак не регулировалась: касание трубкой о пластину всегда вызывало один и тот же уровень звука. «Kraftwerk обзавелись новой ударной установкой!» — радостно пишет мемуарист. Теперь он мог играть стоя и безо

всякого напряжения: чтобы касаться палочками металлических кружков, потеть не приходилось.

Надо сказать, что такой прыти от своего нового барабанщика Ральф и Флориан не ожидали. Все были настолько ошарашены этим нехитрым прибором, что никто даже не подумал, что его следует срочно запатентовать.

Во время выступления в берлинской телестудии ZDF невиданные барабаны Вольфганга Флюра произвели настоящий фурор, телеоператоры и звукоинженеры просто обалдели от роскошной игрушки. Вольфганг радостно сообщает, что все камеры были направлены преимущественно на него: синтезатор MiniMoog, на котором играл Ральф, похож на электроорган, ничего зрелищного в нем нет, да и флейта Флориана — вещь тоже обычная.

Вольфганг не сомневается, что без этих барабанов, которые моментально вызывали у всех безумный интерес и симпатию, Kraftwerk никогда бы не заняли лидирующего места в электронной поп-музыке.

Первый альбом, на котором звучат электробарабаны Вольфганга Флюра, — это знаменитый «Autobahn» (1974). Его записи посвящено всего полторы страницы мемуаров. На них главным образом рассказывается о том, как в группе появился хиппи Клаус Рёдер, внешне сильно смахивавший на Иисуса Христа. Клаус играл на самодельных гитаре и скрипке. Его скрипка, похожая на огромную берцовую кость неприятного серого цвета, очень понравилась Флориану, и Клауса пригласили поучаствовать в записи альбома.

Мемуарист сообщает, что партию барабанов записали быстро и без проблем, очень долго Ральф и Флориан мучилась с настройкой синтезатора, который все отказывался шуршать и гудеть как настоящий автомобиль.

Во время концертов Kraftwerk звучали неуверенно и жидко. Синтезаторы чутко реагировали на колебания напряжения в электросети, так что высота звука и темп все время менялись. В те годы во Франции параметры электросети отличались от немецких стандартов, поэтому там Kraftwerk звучали медленнее, чем на родине. А однажды во время парижского концерта в самый разгар шоу автомобильный завод Peugeot подключился к городской электросети, напряжение стало прыгать, и поп-музыка будущего превратилась в манную кашу.

Ральф и Флориан, разумеется, панике не поддались: купили новые синтезаторы, стали возить с собой стабилизатор напряжения, а главное — наняли еще одного ударника. По совету знакомого профессора консерватории в группу был приглашен Карл Бартос. Он изучал ударные инструменты, фортепиано и вибрафон и с легкостью выстукивал сложнейшие пассажи. Самоучка Вольфганг начал побаиваться, что его выгонят из группы, но страхи оказались напрасными: никакой особой виртуозности от ударников не требовалось, скорее наоборот — им не разрешались никакие усложнения ритма вроде сбивок, удваивания темпа или смещения акцента. Ни Вольфганг, ни Карл не имели права голоса, а на сцене изображали из себя болванов, тыкающих двумя спицами в электрические контакты ритм-машины. Несмотря на наличие аж двух электрифицированных ударников, барабаны в музыке Kraftwerk вовсе не доминировали.

Весной 1975-го Kraftwerk отправились на гастроли в США, где альбом «Autobahn» стремительно поднимался в хит-параде. Всеми делами группы заправляли Ральф и Флориан. Ни на какие переговоры они Вольфганга и Карла не брали. И по Нью-Йорку гуляли без коллег, и жили, разумеется, в другом отеле.



Однажды вечером Ральф и Флориан приехали в отель к барабанщикам, чтобы похвалиться дорогущими часами, которые им подарила фирма грамзаписи. Более того, обоим музыкантам было позволено выбрать хронометры по своему вкусу. Ральф облюбывал себе золотые часы с глобусом и самолетиком на циферблате, Флориан — массивный Rolex. Этот эпизод оставил неприятный осадок в сердцах барабанщиков, которые за свои услуги получали строго фиксированные гонорары, то есть фактически были наемными работниками в малом предприятии Kraftwerk.

Нью-йоркский концерт проходил в старом Биконтеатре на Бродвее. В зале, отделанном золотом, кресла были обиты красным плюшем, пустая сцена освещалась неоновыми лампами. Публика затаила дыхание: чистый звук синтезатора, который не прятался за гитару и барабаны, был ей, видимо, совершенно незнаком — и это несмотря на то, что все синтезаторы Kraftwerk были американского производства. У группы было еще очень мало песен, поэтому каждая из них растягивалась раза в два. Между песнями приходилось долго перенастраивать синтезаторы, что производило на публику не менее завораживающее впечатление, чем сама музыка.

Успех группы превзошел все ожидания. На концертном плакате красовался урбанистический пейзаж в духе фильма «Метрополис» Фрица Ланга, а над ним сияли гордые слова: «Kraftwerk — Die Mensch-Maschine» («Крафтверк — человек-машина»).

У группы постоянно возникали проблемы с оборудованием. Колонки брались напрокат, но сконструированы они были для гитарной музыки и от тяжелого синтезаторного баса быстро выходили из строя, так что группа вечно занималась выяснением, кто должен оплачивать очередной ремонт колонок. Вторую проблему создавали рабочие сцены. К началу

концерта они укуривались травой, и никакая сила не могла сдвинуть их с места. Поэтому, когда вылетала колонка или размыкался какой-то контакт, музыканты были предоставлены сами себе. Лишь через несколько недель, постоянно меняя рабочих, Kraftwerk смогли найти несколько по-настоящему ответственных парней. Впрочем, проблемы с нерадивыми и невнимательными рабочими сцены преследовали Kraftwerk во время всех концертных турне.

Летом 1975-го Флориан зашел к Вольфгангу: «Посмотри в окно». Перед домом стоял огромный темно-синий «мерседес». Вольфганг и не предполагал, что Kraftwerk получают так много денег. Отец Флориана — знаменитый дюссельдорфский архитектор — ужасно огорчился, что его сын занимается поп-музыкой, а не архитектурой. Вот Флориан и решил изумить папу автомобилем, в котором впору ездить самому президенту Германии.

Еще во время американских гастролей Вольфгангу пришла в голову замечательная идея: как было бы хорошо, если бы существовала возможность задавать ритм, делая руками пассы в воздухе и при этом ни до чего не дотрагиваясь, это было бы вполне в духе Kraftwerk. Но как реализовать эту идею, Вольфганг не знал. Флориан познакомил его со своим автомехаником, который тут же сообразил, что руки должны пересекать лучики света и тем самым замыкать фотоэлементы. Тут же был придуман и дизайн: рамка из тонких трубок в форме большого куба, в центре которого будет стоять музыкант и размахивать руками, как матрос флажками.

В начале сентября 1975 года Kraftwerk приехали в Ливерпуль, где в тот же вечер выступали Пол Маккартни со своими Wings и новая группа U2. Во время концерта барабанная клетка признаков жизни не подавала, Вольфганг безо всякого результата

размахивал в ней руками, смущая публику и журналистов. Как потом выяснилось, лучи прожекторов, направленные на ударника, засветили все фотоэлементы. Музыканты исполняли песни со своего нового альбома «Radio-Aktivit» («Радио-Активность», имелась в виду активность радиостанций). Ливерпульские журналисты решили, что Kraftwerk подавали какие-то предупредительные сигналы человечеству: дескать, радиоактивность — это большое зло. После выхода альбома, прославляющего «радиоактивность в воздухе для тебя и для меня», Kraftwerk должны были долгие годы объяснять, что они вовсе не являются поклонниками урана и плутония, отравляющих атмосферу. Текст заглавной песни подкорректировали, но в массовом сознании прочно засела мысль, что Kraftwerk приветствуют технический прогресс во всех его самых кошмарных и антигуманных проявлениях.

Художник Эмиль Шульт любовно оформлял конверты грампластинок Kraftwerk, превращая их в подобие сентиментального семейного фотоальбома, и занимался дизайном сцены, но, главное, понял, как должны выглядеть музыканты, делающие суперсовременную электронную поп-музыку.

В начале 70-х по миру разъезжал дуэт художников-концептуалистов с проектом Gilbert & George. В Дюссельдорфе они произвели фурор. Гилберт и Джордж наряжались в узкие мещанские костюмы 30-х годов, красили лица и кисти рук золотой краской и, открыв рты, застывали посреди выставочного зала как два манекена. За их спинами играл магнитофон, все вместе называлось «поющая скульптура».

Эмиль подхватил идею. Он подстриг своих друзей из Kraftwerk и нарядил их в ретропиджаки и галстуки, а сам так и продолжал носить волнистые волосы до плеч

и рубаху, расстегнутую на груди. Во время концертов на практически пустой сцене бесстрастные ребята стояли совершенно неподвижно, это производило дикое впечатление и изрядно удивляло публику. И, по-моему, несправедливо — шарманщики ведь тоже не беснуются, крутя ручки своих ящиков.

Вольфганг Флюр: «Мы не упустили случая повеселиться. Пресса представляла нас законченными технократами — неподвижными, неэмоциональными, холодными, все просчитывающими наперед и, самое худшее, сторонящимися женщин. Слух о том, что участники группы — гомосексуалисты, просто дурацкая выдумка. Как такое могло прийти в голову, я до сих пор не понимаю: можно без преувеличения сказать, что мы бегали за каждой юбкой. На уикенды, а также по средам мы отправлялись в поход по дюссельдорфским и кёльнским дискотекам. В Кёльне подцепить девушку было куда проще, в Дюссельдорфе они чересчур задирали нос».

Надо сказать, что в Дюссельдорфе — центре немецкой высокой моды — манекенщицы, по которым пускали слюни Ральф и Флориан, относились к Kraftwerk как к не очень модной и совсем не стильной затее.

Устраивали Kraftwerk и вечеринки. Собиралась куча народа, все напивались, танцевали — нет, не под Kraftwerk, а под «Sex Mashine» Джеймса Брауна — и удовлетворяли свою сексуальную ненасытность. Веселая жизнь закончилась в начале 80-х, когда всех охватил страх заразиться СПИДом.

Группа часто собиралась дома у родителей Флориана, чтобы послушать такие американские команды, как Beach Boys, Earth Wind & Fire, Ramones и прежде всего Isley Brothers. Песни этих исполнителей Kraftwerk очень придирчиво анализировали и обсуждали. Мать Флориана заводила ребятам и

пластинки авангардистов — Терри Райли, Стива Райха и Moondog, но Kraftwerk воспринимали себя в качестве именно поп-группы, академический минимализм был им чужд. Безумная популярность песни «Autobahn» в США объяснялась тем, что она звучала как кавер-версия хита Beach Boys. Немецкие слова «Fahr'n, fahr'n, fahr'n» («едем, едем, едем») на слух неотличимы от «Fun, Fun, Fun».

### **Секвенсор**

В 1977-м во время работы над альбомом «Trans Europa Express» Ральф и Флориан продемонстрировали своим барабанщикам изготовленный по спецзаказу секвенсор. Это была 16-дорожечная аналоговая машина огромного размера и веса. Машина могла заменить как минимум одного барабанщика. Отныне процедура работы резко изменилась: секвенсор запоминал фрагменты будущих песен и позволял бесконечно видоизменять их, не прибегая к услугам живого музыканта. «Как барабанщик я становился все менее нужным», — грустно пишет Вольфганг Флюр.

Слово «секвенсор» происходит от английского *sequence* («последовательность»). Давайте зададимся вопросом: как можно зафиксировать звук, получаемый в результате последовательного нажатия, скажем, восьми клавиш синтезатора? Записать его на магнитофон. А если записать не сам звук, а лишь номера нажатых клавиш и потом эту последовательность воспроизвести? Звук будет тем же самым. Именно так и работает секвенсор: он запоминает и воспроизводит не сами звуки, а те действия музыканта, которые вызвали эти звуки. Циничная шутка о шарманке с электроприводом, к сожалению, не так уж далека от истины.

Секвенсоры появились еще в раннюю аналоговую эпоху. Запоминали они тогда, правда, не более восьми нот. Эти короткие, бесконечно повторяющиеся трели стали характерной особенностью электронной поп-музыки.

Аналоговая эпоха — это эпоха коммерческих аналоговых синтезаторов. Имеются в виду как раз 70-е годы. Аналоговый звук был мягким, сочным и тягучим, а синтезаторы — громоздкими, не очень удобными в обращении и ужасно дорогими. Они позволяли музыканту, вращавшему многочисленные ручки, плавно изменять акустические характеристики звука.

Многие журналисты, характеризуя музыку Kraftwerk, называли ее мертвой и холодной и сравнивали с продукцией роботов. Музыканты лишь недоуменно пожимали плечами. Но в 1978-м они внезапно осознали, что это весьма перспективная визуальная идея — на концертах и презентациях на самом деле выставлять вместо себя кукол. Головы взялся изваять мюнхенский скульптор, мастер по манекенам. Он изготовил и раскрасил четыре пластмассовые головы — каждому из музыкантов пришлось долго позировать. В Дюссельдорфе головы водрузили на самые обычные манекены.

Немецкое телевидение показало народу кукол, певших по-русски «Я твой слуга, я твой работник», а презентация альбома «Die Mensch-Maschine» должна была состояться в Париже. Но впустить в страну четыре огромных черных гроба французский таможенник наотрез отказался. Когда один из ящиков открыли, служащему стало плохо, а придя в себя, он решил отправить сопровождавших груз Вольфганга и Карла куда следует. Ребята несколько часов занимались музпросветом и одаривали синглами всю таможду.

На парижской презентации столы ломились от икры и шампанского, но вместо живых музыкантов у стены стояли четыре пластмассовых урда. Возмущенные журналисты разодрали в мелкие клочья всю одежду, в которую были наряжены манекены. «Наверное, на сувениры», — утешили себя Kraftwerk.

Музыка группы особых изменений не претерпевала, а оставалась изящной, легко узнаваемой и вполне танцевальной. Каждый альбом посвящался какой-то одной теме, которая всегда подавалась как нечто ультрасовременное, хотя и внешне и по сути оказывалась антикварной. На конверте грампластинки «Radio-Aktivität» изображен радиоприемник 30-х годов. Трансъевропейский экспресс не более прогрессивен, чем транссибирская магистраль. На обложке «Trans Europa Express» — коллаж из черно-белых ретушированных портретов четырех музыкантов в стиле все тех же 30-х. Альбом «Die Mensch-Maschine» оформлен в стиле русского конструктивизма 20-х годов.

Роботы в красных рубашках и черных галстуках не понравились ни в Европе, ни в США — они слишком смахивали на сошедших с плаката нацистов. Новая концепция была воспринята как ностальгия по русскому и немецкому тоталитаризму.

На распространенное обвинение в фашизме Ральф Хюттер возражал: «Динамика машины, душа машины — это самая важная часть нашей музыки. Постоянное повторение вызывает состояние транса, а каждый индивидуум ищет возможность впасть в транс — в сексе, в развлечениях, в мире чувств... Но только машины изготавливают абсолютно безупречный транс».

Вот еще одна знаменитая идея Kraftwerk: студия звукозаписи — это музыкальный инструмент, современный музыкант играет на студии. Впрочем, он уже никакой не музыкант, а инженер, обслуживающий электронные приборы, которые сами знают, как должна

звучать музыка и как ее нужно делать. Поэтому Kraftwerk — это вовсе не поп-группа, а фирма, и музыканты должны ходить в студию как на работу, ежедневно с 17:00 до часу ночи.

При этом предприятие Kraftwerk производило впечатление вовсе не фирмы или научной лаборатории, а тщательно законспирированной секты. У Kraftwerk никогда не было ни почтового адреса, ни телефона. Не было даже секретарши, ответственной за переписку: Ральф и Флориан патологически не доверяли посторонним. Связь с внешним миром осуществлялась через нью-йоркского адвоката. Майкл Джексон, Дэвид Боуи и многие другие звезды, рангом пониже, в разное время пытались осуществить совместные проекты с Kraftwerk — безрезультатно. Игнорировались и постоянные просьбы написать киномузыку. Kraftwerk не соглашались делить концертную площадку ни с кем. Ральф и Флориан начали избегать фотографов и журналистов, в 80-х они перестали давать интервью и посвящать кого бы то ни было, включая руководство собственной фирмы грамзаписи, в свои планы.

За выходом альбома «Die Mensch-Maschine» турне не последовало. Воспользовавшись паузой, Ральф и Флориан решили существенно изменить свое шоу. Дело в том, что группа постепенно обросла синтезаторами, органами, спецэффектами и огромным секвенсором. Все это добро стояло на сцене. Кроме того, соединение аппаратов кабелями было на редкость нелегкой задачей — все штекеры выглядели одинаково и ошибиться было проще простого.

Так вот, новая идея состояла в том, чтобы поместить всю аппаратуру в огромный контейнер, стоящий за сценой. Перед каждым из четырех музыкантов — лишь пульт на штативе. На сцене находится невысокий подиум — длинная и плоская металлическая коробка, в



которую спрятаны все провода, на ней и стоят музыканты. Зрители вообще не видят ни проводов, ни инструментов. Все штекеры — разной формы и разного цвета и при этом соединены в вязанки. К каждому пульту подходит своя вязанка, перепутать невозможно. Коробки для пультов опять смастерил Вольфганг Флюр; он не упускает возможности вновь и вновь повторять, что ему как барабанщику остается все меньше дела.

Году в 1980-м музыкантам пришла идея еще сильнее уменьшить пульты, превратив их в своего рода калькуляторы, которые можно держать в руке. Эту идею использовали в новом шоу, приуроченном к выходу альбома «Computerwelt» (1981).

Это было грандиозное турне. В Японии вокруг Kraftwerk бушевал настоящий психоз, полиция разгоняла поклонниц резиновыми дубинками. Перед входом в отель девушки стояли рядами, немецким музыкантам было достаточно ткнуть пальцем. «Это вам не Дюссельдорф», — с явной досадой отмечает Вольфганг.

Но особенно его порадовал образ Kraftwerk, появившийся в японской печати: четыре чисто одетых дисциплинированных рабочих с типично японскими лицами. Они вместе сидят в бюро, а потом в четыре головы — едят один арбуз. Музыканты потешались над тем, что в них, очевидно, видят образцовых японских служащих.

После Японии Kraftwerk выступали в Австралии. В Мельбурне с Флорианом случилось нечто непонятное — он спрятался в зрительном зале среди публики, а когда его все-таки отыскали, наотрез отказался выходить на сцену. Как оказалось, он находился в глубокой депрессии и был уверен, что группе он больше не нужен. Иными словами, Kraftwerk начали потихоньку сходить с ума и становиться жертвой собственной

пропаганды, то есть поверили, что всю их музыку действительно делают машины.

Казалось бы, человек-машина Kraftwerk — полная противоположность пестрому и наивно-игрушечному фанку Джорджа Клинтона и всякому прочему глэм-року: ведь Kraftwerk — холодный, бесстрастно научный и ужасно прогрессивный коллектив. Но так ли это?

Джордж Клинтон довел до абсурда свои шоу, комбинируя секс, научную фантастику и комиксы. Kraftwerk с подобным же фанатизмом изображали из себя роботов, наряженных в униформу, и, словно малые дети, играли в атомные электростанции, радиоантенны, неоновые надписи, люминесцентные лампы, карманные калькуляторы и трансъевропейские экспрессы.

Положа руку на сердце, следует признать, что персонажи телесериала Star Trek, затянутые в нечто напоминающее нейлоновые лыжные костюмы и марширующие на негнущихся ногах, — это скорее Kraftwerk, чем Джордж Клинтон.

Если Клинтон со своим межгалактическим фанком делал упор на яркость, звучность и пестроту, то Kraftwerk — это сухой и скромный вариант того же самого утопического мировосприятия.

## [07] Середина десятилетия

Середина 70-х — крайне важный момент в истории западной поп-музыки, в середине 70-х произошло что-то такое, после чего ситуация кардинально изменилась. Возможно, дело в совпадении большого числа событий, в основном немзыкальной природы: скажем, энергетический кризис, изменение в функционировании банковского капитала, разочарование поколения 68-го года, появление нового поколения.

В середине 70-х началась новая эпоха, в которой мы живем до сих пор. А 60-е и начало 70-х ушли в прошлое, ушел в прошлое и тогдашний тип людей.

Музыка, в историю которой мы сегодня вписаны, возникла именно в момент прохождения сквозь невидимую стену середины 70-х. По ту сторону остались пресловутые золотые эпохи: золотая эпоха авангарда, золотая эпоха джаза, золотая эпоха ритм-н-блюза, соула и фанка, золотая эпоха рока. Все это почему-то исчезло, выдохлось, стало необязательным и беззубым. Можно считать символическим моментом конца внезапную остановку фанк-джаза Майлса Дэвиса в 1975-м, но сдулись все герои предыдущей эпохи: Джеймс Браун и Слай Стоун, Rolling Stones, Led Zeppelin, Deep Purple, Дэвид Боуи, Pink Floyd. Не дожил до 1975-го и краут-рок. Собственно, рок первой половины 70-х — это постпсиходелика, психоделика, превратившаяся в мейнстрим, театральный разгул эпигонов Джими Хендрикса и Led Zeppelin.

Можно посмотреть на эту ситуацию под несколько иным углом зрения: предыдущая эпоха была никакая не эпоха, а кратковременный взрыв второй половины 60-х. Это был взрыв свободы, доминировало представление, что возможна жизнь, независимая от узколобого

мещанства и подавляющего контроля со стороны государства, что возможна совсем другая картина общества и человека. Это был прорыв, пролом, угар. В нем взвились и были перерасходованы все имевшиеся к тому моменту запасы независимой культуры: и авангардная поэзия, и концептуальное искусство, и фри-джаз, и рок, и космический рок, и независимое кино, и танец, и кулинария. Вопреки всеобщему ожиданию, взрыв не превратился в постоянно растущий снежный ком контркультурного парадиза, а почему-то сдулся. И все, что попало в его смерч, а попало практически все, сдулось вместе с ним.

Началась эпоха ретро, эпоха возвращения.

Парадокс новой ситуации можно проиллюстрировать на примере Rolling Stones: рок-группа послушно взялась за диско; панки ненавидели и диско, и Rolling Stones; панк-рок, тем не менее, возрождает старых Rolling Stones.

Начало нового времени отмечено возникновением трех массовых феноменов: диско, панка и хип-хопа.

J — музыка, специально спродюсированная для дискотек, она пошла мутным потоком в середине 70-х. Обсуждать ее музыкальные достоинства невозможно, она была радикальной примитивизацией фанка. Простой бухающий барабан, звенящие без пауз тарелки, бас, повторяющий одну фигуру, одна фраза радостным голосом распеваемого текста. Синкопы фанка и эффект сдвинутых относительно баса ударных можно обнаружить и в диско, диско — это фигура из трех пальцев, сделанная из фанка. Похожие на диско пассажи несложно найти на фанк-записях конца 60-х, но фанк-группы играли и много всего прочего, монотонная буги-вуги-долбежка вовсе не была их исключительной специализацией. Стереотипное механическое диско делали продюсеры без особенного

вмешательства музыкантов, ритм-машина уже доросла до того, чтобы заменить живого барабанщика, а звукоиндустрия доросла до того, чтобы втюхивать народонаселению откровенный хлам.

Диско накрыло массовую культуру, фирмы грамзаписи перешли на производство диско-синглов, современная крупная звукоиндустрия со своими милыми методами работы как раз и возникла на волне диско-бума. Без большого преувеличения можно сказать, что диско — это первое явление современной корпоративной звукоиндустрии народу.

Диско фактически убило всю черную музыку, то есть соул и фанк. Американские радиостанции, передававшие ее, перешли на диско, вся остальная черная музыка оказалась, как стали выражаться, «слишком черной». Из радиоэфира были вытеснены все недиско-музыканты. Крупные фирмы грамзаписи отказывались брать нераспроданные диско-пластинки назад, от магазинов требовали указывать точный объем, который они способны реализовать. Пошла волна разорения магазинов; оставшиеся осмеливались торговать только тем, что звучало по радио. Разорились и многие лейблы. Разорялись и концертные залы, вместо них в массовом порядке открывались дискотеки. К концу 70-х крупная звукоиндустрия стала контролировать то, что звучало на радио, на дискотеке и продавалось в магазине. Но прежде всего звукоиндустрия заказывала музыку: с гениями, которые отказывались танцевать под чужую дудку, было покончено.

Самой же главной чертой эпохи диско была его востребованность массами, диско не только бесстыдным образом навязывалось, оно было желанно. Что же это были за люди, которые вдруг ломанулись в дискотеки и раскупили саундтрек «Saturday Night Fever»? Разошлось 30 миллионов экземпляров этой

грампластинки. Невозможно отделаться от ощущения, что на волне диско-бума в поп-культуру было вовлечено практически все людское поголовье, то есть диско создало обширный рынок потребителей массовой культуры. Воздержавшихся практически не осталось.

Ненависть панков к посетителям дискотек была на самом деле ненавистью ко всему новому, радостному среднему классу, который вдруг повсеместно вылез на поверхность — на дискотеках, в боулингах, супермаркетах, на телевидении, в модных журналах. Диско дало возможность не просто глазеть издали на звезд глэм-попа, но переселиться внутрь глэм-попа. Для панка диско было звуком смерти, и этот взгляд не так уж и далек от истины — в диско есть окончательность поставленной точки, после диско уже ничего быть не может, танцор диско живет в вечности.

## ***Панк***

Панк кажется ключевым феноменом не только истории поп-музыки, но также истории современного мироощущения в целом, панк был реакцией на состояние тупого мещанского протухания, на скуку и банальщину. Это лучше всех прочих документированное молодежное движение, «панк» звучит гордо и многозначительно, все остальные молодежные моды и умонастроения куда менее мифологизированы, эпохообразующими они совсем не являются. Единственное исключение — хиппи, но есть серьезное подозрение, что хиппи попали в фокус и были подняты до уровня большой темы скептическим взглядом панка.

Описать феномен панка непросто: выводы, которые западная культура сделала из панка, не очень ловко приклеиваются к опыту конкретных панков. Этот опыт очень сильно различался у английских и неанглийских

панков, у городских, столичных, и у деревенских, провинциальных, у 14-летних и великовозрастных, у панков первой волны и у тех, кто поспел лишь ко второму и третьему всплеску.

Разговор о панке — это разговор о карикатурной фигуре, о знаке, который интереснее интерпретировать, чем перечислять, кто что выкинул или сказал. Панк-выходки и панк-реплики, тексты и картинки из панк-фэнзинов сегодня кажутся недостаточно отвязными. Тем более что панки первой волны к феномену массового панка, вообще к панк-стилю и даже к самому слову «панк» относились резко отрицательно. Эти самые «массовые панки» обругивались как «пого-хиппи».

Надо сразу сказать, что панк — это далеко не панк-рок. Панк — это вообще не рок, когда панк стал роком, это было вырождением и банализацией первоначального импульса.

Вопрос: «Какую музыку вы любите?»

Джонни Роттен: «Никакую, мне музыка безразлична, я хочу хаоса».

Собственно, этого достаточно для определения панка.

Панк — это прежде всего позиция, не столько точка зрения, сколько точка зрения, воплощенная в жизни реального человека. Панк своим видом, своим поведением, своим высокомерием, своей непреклонностью демонстрирует, кто он есть, и не идет на попятный, отказывается быть простым и милым парнем, таким, как все.

При этом свою несгибаемую позицию панк не в состоянии сформулировать или как-то обосновать. Панк вообще не обязан ничего говорить и что-то кому-то объяснять. Или что-то особенное делать. Он не вступает в диалог, ему не с кем вступать в диалог, он исходит из

того, что окружающие его «нормальные люди» гонят пропагандистскую жвачку, и у него, разумеется, нет никакого желания заниматься этим самому. Он ничего особенного и не говорит, если он со стороны кажется придурком, паразитом, мерзким асоциальным психопатом, плюющим на нормы приличия, — не беда. Более того, панк именно такую реакцию и стремится вызвать.

Тут мы сталкиваемся с главным парадоксом панк-стратегии.

Панк не такой как все. Панк — аутсайдер, панком становился тот, кто не способен никаким боком приклеиться к «нормальной настоящей жизни», радоваться тем радостям, которым радуются все остальные, стремиться ко всем понятным и всеми разделяемым целям.

Панк чувствителен, он чрезвычайно уязвим, он уязвлен. Но вместо того, чтобы скрывать свою слабость, он выставляет ее напоказ, вызывает ярость и ненависть окружающих. Панк не просто выпячивает свою странность и маргинальность, панк театрализует их, доводит до абсурда. Парадокс выражается и в том, что панк считает идиотами и сволочами всех окружающих, но одевается и ведет себя так, что окружающие не сомневаются в том, что это именно он — сволочь и идиот. Панк отгораживается от окружающих стеной их ненависти и презрения к нему.

Может, панку уютно и комфортно в этой зоне спровоцированного отчуждения?

Никак нет. Панк издерган и взвинчен, его все раздражает, все вызывает злобу. Панк ненавидит вообще все, включая себя. Все существующее, принятое, нормальное, вызывает у него озлобление.

Панк — это выведенное большими буквами слово «НЕТ». Панк ни во что не верит (существуют списки того, во что все-таки верит панк, они длинные). Панк —



сторонник разрушения и уничтожения, авторитетов он в упор не видит (панк-авторитеты, разумеется, почитаются). Панк маниакально негативен, никаких возвышенных и нежных чувств он не испытывает. Собственно, их никто не испытывает, но панк не испытывает их злобно и демонстративно, он не желает мириться с их изображением.

И тут очень важен накал его страсти, интенсивность проживания бытия панком.

Панк очень похож на денди, на сноба, панк — невероятный, прямо карикатурный модник, его внешний вид является предметом его немалых забот. В то же время — и это еще один парадокс — панк должен быть честным, прямым, настоящим. Он должен не изображать из себя кого-то иного, не вести себя в соответствии с каким-то поведенческим кодексом, но быть стопроцентно включенным в жизнь здесь и сейчас. Максимальная интенсивность присутствия.

Его внешний вид до неприличия гипертрофирован и театрален, но его ненависть, его ярость, его упертость, его нежелание компромиссов, его злоба — подлинные.

В реальной лондонской жизни середины 70-х взвинченность и агрессивность панков обеспечивались большими количествами алкоголя и амфетамина. Но амфетамин не делает из человека нигилиста, анархиста и спонтанно действующего провокатора.

Откуда же взялся абсолютный негативизм, ощущение бессмысленности и идиотизма жизни? Есть много разных объяснений, сводящихся к тому, что в Великобритании в середине 70-х разразился кризис, безработица значительно выросла, молодежь торчала на улице без дела, настроение было убийственным. Говорят, что без этого кризиса, без Маргарет Тэтчер никакого бы панка и не было.

Сами ранние лондонские панки постоянно говорили о том, что ни в музыке, ни в жизни ничего не происходит уже много лет. Слово *boredom* («скука», «тоска») было в большом ходу. Скуки ужасно боялись и скуку дико ненавидели. Все, что угодно, лишь бы не тупая, замершая на одном месте, неподвижная изолированность, когда ты одинок, когда ничего не происходит и тебе некуда пойти.

Очевидно, что такого рода переживание может иметь место где угодно и когда угодно, большинство населения не замечает ничего необычного, но кто-то при этом задыхается от своей изолированности и тупой безразличности окружающего мира, в котором ничего не происходит. Провинциальный аутсайдер именно так и должен чувствовать.

Любопытно, что в XIX веке такое мировосприятие называлось меланхолией. Это состояние может обернуться своей кажущейся противоположностью: одержимостью, взвинченностью, маниакальностью.

Так что панк можно рассматривать и как переход провинциальных маргинальных постиндустриальных меланхоликов, из которых в XIX веке получались поэты-романтики, в маниакальное состояние. Нью-йоркская поэтесса Патти Смит написала в журнале «Панк» о французском поэте XIX века Артюре Рембо, и очень многие увидели в нем родственную душу.

В любом случае, для панка крайне характерны состояния апатии, с одной стороны, и паники, даже психоза — с другой. Судя по воспоминаниям участников панк-бума, они все были детьми малыми и неразумными и находились в состоянии перманентного шока. Происходящее с ними им самим казалось нереальным.

Массу внимания панк уделяет своему внешнему виду. Панк — маниакальный модник. При этом настоящий панк — модник несуществующей моды, мода

творится здесь и сейчас, исходя из доступных средств и материалов. Панк должен выглядеть чудовищно, стильно, агрессивно, ни на кого не похоже.

Быстро был разработан арсенал приемов, как довести свои шмотки до ума: как правило, порезать их бритвой и скрепить булавками. Рваные, прожженные майки, на которых что-то написано или нарисовано — тоже известный панк-ход. В Дюссельдорфе булавками пристегивали себе на грудь куски колбасы вместо значков. Недолго правда. Чаще всего в дело шли шмотки из секонд-хэнда. Чудовищность сочетаний различных вещей — путь к успеху. Булавки начали загонять под кожу, вообще насилие по отношению к себе, демонстративное причинение себе боли было в духе момента. Это стандартная панк-провокация: сделаю себе больно, чтобы другим было хуже.

Волосы полагалось постоянно укорачивать и перекрашивать. Побрить башку наголо — тоже неплохая идея. Все бородатое, усатое и длинноволосое вызывало омерзение, свитера и брюки клеш не шли ни в коем случае. Панк ненавидит хиппи, о декларативной ненависти к хиппи говорилось очень много, на самом же деле панки ненавидели просто всех, ведь пресловутая хиппи-мода была, по сути, мейнстримом моды середины 70-х.

Панк-стратегия была сформулирована так: «Что сегодня популярно? Делай прямо наоборот». Все носят брюки-клеш? Носи прямые штаны. У всех длинные волосы? Стриги свои. Все принимают наркотики? Sex Pistols наркотиков не употребляют. Это была, конечно, ложь, но нас интересует ход мысли.

Девушка Сузи гуляла по Лондону в одних черных колготках в сеточку, часто с голой грудью, напоминая хозяйку садомазо-салона. Ранний панк-стиль использовал массу табуированных знаков и элементов

одежды, вообще панк чувствовал себя обязанным демонстративно нарушать табу.

Нарушение сексуальных запретов было вполне в панк-духе, при этом панк довольно асексуален. Сексуальная революционность воспринималась как атрибут хиппи, соула и диско, то есть прошедшей эпохи.

Панк живет сию секунду, панк мчится вперед, скорость — это все; интересно, что ускоряющий и взвинчивающий наркотик амфетамин на сленге тоже называется *speed*. Панк на сто процентов современен, он ни в коем случае не ретро, никакой ностальгии по какой-то прошедшей моде он не испытывает. Тем не менее панки быстро переняли моду, введенную американской рок-группой Ramones — рваные джинсы, майка, кожаная куртка. Кожаная куртка воспринималась как принадлежность рокерского образа жизни, она заявляла об агрессивности того, кто ее носит.

Еще больше об этом заявляли надписи и картинки на куртках и майках. Острее всего окружающие, конечно же, реагировали на свастику. Ранний панк буквально злоупотреблял свастиками — они рисовались на майках, на повязках или прямо на лице. Цель была всегда одна и та же — смутить постороннего, напугать его чем-то непонятным и неоднозначным.

Это очень характерный момент панк-стратегии: создать угрозу непонятностью ситуации. На одном кармане рубахи — портрет Карла Маркса, на другом — свастика, сверху — надпись «анархия». Панк-лозунги тоже были двусмысленными и даже иррациональными, сбивающими с толку. Скажем, «Требуйте невозможного!» или «С какой стороны кровати ты будешь сегодня спать?».

Панк покрыт символами и знаками, кричащими фразами; то же самое и в текстах песен: одно не подходит к другому, это абсурдный коллаж, сбивающий с толку. Панк — агрессивный обесцениватель символов, панк-стратегия лишает символы смысла или намекает на то, что они имеют какой-то другой, более глубокий смысл.

Тут мы встречаемся с еще одним определением того, что такое панк и откуда он взялся. Панк — это ситуационизм, проросший в подростковой культуре.

Ситуационизм появился в 60-х годах, это было авангардистское движение на стыке искусства и социальной практики. В конце 60-х появился манифест «Общество спектакля», написанный Ги Дебо-ром, где речь шла о том, что современный человек поработщен тотальной фальшью и показухой, что мы живем внутри дурацкого шоу. Революционная тактика состоит в том, чтобы на короткий момент остановить шоу, столкнуть людей с парадоксальной ситуацией, когда становится очевидно, что жизнь, человек, общество — это не то, что принято считать. Ситуационист создает спонтанно возникающие ситуации, которые не вписаны в Систему. Ситуационист не использует всем известные символы и понятия, но сталкивает их друг с другом, способствуя хаосу и анархии, то есть освобождению человека.

Малколм Макларен, менеджер и идеолог Sex Pistols, был связан с ситуационистами, «Общество спектакля» был крайне популярным текстом в среде творчески настроенной молодежи. Многие выходки и визуальные решения панка можно истолковать в ситуационистском духе. Имена Энди Уорхола и Уильяма Берроуза были хорошо известны тем, кто хоть что-то читал. То, что юным лондонским панкам ситуационизм не был известен, дела, как кажется, не меняло: вели и чувствовали они себя как ситуационисты.

Характерно, что как ситуационисты, так и Энди Уорхол были фиксированы на средствах массовой информации, на символах, обращающихся в публичной сфере.

Для панка все это тоже крайне важно, панк и действует в средствах массовой информации, газетно-телевизионная истерика вокруг Sex Pistols прекрасным образом это демонстрирует. Там, где панк не может проникнуть в газеты, он создает свои собственные самодельные источники информации. Внешний вид — это тоже заявление в публичной сфере. Панк вовсе не для себя панк, не у себя дома, но в общественном пространстве. Панк громок и вызывающ, также громка и вызывающа его музыка. Просто концерт — когда все сползлись в одно место, одни олухи исполнили разученные песни, другие их послушали, после чего все разошлись по домам — это не панк, это рок-н-ролл, можно считать, что в этом случае вообще ничего не произошло.

Произойти должно что-то из ряда вон выходящее, что-то дикое. Должна создаться густая атмосфера зловещего непонятно чего, люди должны начать реагировать спонтанно.

## **DIY**

*Do It Yourself* переводится как «сделай сам». Это один из лозунгов хиппи: сделай сам свою контркультуру, сам добейся своего просветления, сам раскрась свои штаны цветами, сам сочини свою песню или хотя бы подуди на флейте. Уйди из дома, возьми свою жизнь в собственные руки. Ирония судьбы состоит в том, что на самом деле это был рекламный лозунг 50-х, сопровождавший внедрение полуфабрикатов, бытовых пылесосов, стиральных машин и т. п. То, что ты

якобы «делаешь сам», оказывается использованием заготовок, нашлапанных промышленным способом. «Сделать самому» значит принять участие в специфическом ритуале потребления.

Понятно, что в индустриальных городах в конце 70-х не могло иметь места ничего в духе «возьмемся за руки, друзья, чтобы создать свою контркультуру любви и галлюцинации».

Что же именно подразумевалось в панк-призыве «сделай сам»? Создай свою группу, радикально измени свою одежду и прическу, выпускай малотиражное печатное издание. Иными словами, следовало проявить активность в сфере, где царит спектакль, фактически — разыграть свой собственный спектакль, стать своим собственным театром и средством массовой информации.

Энди Уорхол: «Сегодня неведомый шедевр невозможен. Если тебя никто не знает, тебя просто нет. То, что хочет существовать, должно существовать публично».

Йозеф Бойс: «Художником может стать каждый».

То, что у панка что-то не получается, — это норма, у него и должно ничего не получаться, сбой как раз и интересен, а если все идет как по рельсам — это обман, это Система, это тоталитаризм, контроль и принудилка. Фашизм, одним словом. Так мы получаем еще одно определение: панк — это работник рекламного агентства, которое занято рекламированием его самого и при этом постоянно терпит провал.

Собственно, именно это и делала группа Sex Pistols: ей удалось устроить невероятный скандал, привлечь к себе максимум возможного внимания, несколько раз подлить масла в огонь, мэйнстрим-пресса подняла дикий вопль, музыкальные журналы устроили хайп. Буквально за год-полтора все выгорело.

От скандального бума вокруг Sex Pistols пошли очень сильные волны, внешний вид панка, его кодекс чести, его взгляд на вещи были донесены до самых до окраин, панк был моментально глобализован. Если бы не Sex Pistols, не гипнотическая, прямо-таки потусторонняя фигура Джонни Роттена, панк бы не стал событием исторического значения. Взрыв Sex Pistols вывел на свет очень много интересного, очень многим перекошил мозги.

Если сегодня посмотреть на бывших панков, то они хотя и придерживаются мнения, что «надо просто взять и сделать», но для них лишенное перфекционизма действие — это, скорее, некий стильный флёр. Куда более характерна для этих людей ироничность, склонность к постоянному легкому подкалыванию, острая чувствительность к всевозможным мещанским, обывательским клише. У панка острый критический взгляд, он не то чтобы всем недоволен, но распознает дефект и обман. И не требует их исправлять, ценя наглость придурь, дефект и обман. И вот именно это и является неусвоенным уроком панка: панк не может радостно и сладострастно любить какую-то муть, упиваясь ее настоящестью и совершенством.

### ***Панк-рок***

Панк был настроен против рока, Джонни Роттен очень переживал, когда Sex Pistols превратились в рок-группу, на видеозаписях прекрасно видно, в какой момент у Роттена исчезла аура иррациональности и абсурда и он начал просто гримасничать и петь песни Панк-рок был тупо, но быстро сыгранным рок-н-роллом. Гитаре играет один и тот же рифф на одной, желательнее как можно более сумасшедшей громкости, ручка искажения звука вывернута до предела,



барабанщик колотит быстрое стаккато, мелодии в настоящей панк-роке нет, вокалист не столько поет, сколько говорит, бесцветно и истерично. Что он там бормочет и орет, понять сложно. Но понятно, что это хотя и мощная, но крайне однообразная, статичная и минималистическая музыка, которая элементарно превращается в электронный поп, если живого барабанщика заменить ритм-машиной. Панк-рок можно считать рисайклингом музыки конца 50-х; впрочем, она в неизменном варианте гаражного примитива просуществовала до середины 70-х. Ключевые фигуры тут — The Velvet Underground, Игги Поп с группой The Stooges, Ramones.

Вторая струя, определившая панк-стандарт, идет от The Velvet Underground к Can и Neu! потом к Дэвиду Боуи (которого продюсировал Брайан Ино, позаимствовавший для это саунд Neu!).

Самое неприятное тут слово — «стандарт». Панк-движение, где бы оно ни появлялось, очень быстро обрастало страстными поклонниками-идиотами, желающими стандарта. Появился стандарт одежды, стандарт музыки, стандарт написания и оформления текстов, стандарт поведения и стандарт лексики. Когда панк стал массовой молодежной культурой, индивидуалистов, парадоксально и творчески относящихся к своей жизни, осталось крайне мало.

Соответственно раздвоилась и музыка: панк-роком стали называть панк-стандарт, а музыку, в которой проявилась анархо-индивидуалистическая панк-позиция, называют постпанком.

Выражение *НЬЮ-ВЭЙВ* (new wave, «новая волна») приклеилось к поп-разновидности панка: Blondie, Stranglers, Police, Элвис Кос-телло.

## **Постпанк**

Панк-взрыв вовсе не означал музыкальной революции, новую музыку создал постпанк. В чем эта революция состояла и что такое постпанк, в двух словах не опишешь, постпанк очень разнообразен. В некоторых случаях постпанк и в самом деле хронологически следовал за панком, за Sex Pistols последовали Public Image Ltd (PIL), эпоха постпанка 1978-1982 годов хронологически идет следом за панком. Но на самом деле панк пробудил и взвинтил огромное количество *[пропуск текста]*.

Постпанк — обезжиренный, судорожный, лишенный пафоса, неvirtуозный, иногда откровенно неумелый. Однако эта неумелость трудно уловима, постпанк невозможно сыграть «правильно», постпанк-группы и не собирались играть буги-вуги, они хотели изломанной музыки. Весьма распространенные слухи о повальной неумелости новой волны гитаристов сильно преувеличены, существовали просто виртуозы, такие как, скажем, Кит Ливен из PIL.

Гитары в постпанке не тяжелые и красивые, а легкие, клацающие, дерганные, значительно более близкие к регги- и фанк-гитарах. Постпанк полистилистичен, он интегрировал в себя регги, даб, фанк, электропоп Kraftwerk, космическую музыку Tangerine Dream, фрик-аут, джаз и даже диско. Постпанк не столько продолжил это все, сколько отразил. Даб PIL — это вовсе не естественное продолжение ямайского даба, а римейк, фанк Gang Of Four — не продолжение Джеймса Брауна. Некоторые группы были созданы из выпускников художественных и дизайнерских школ, их музыка была художественным жестом, это прежде всего относится к Talking Heads и Wire. Мейнстрим-рок исходил из представления столетней давности о том, в чем состоит проблематика искусства, он обитал в сфере самодовольного

романтического китча. Постпанк-группы отчасти исправили это положение.

Очевидное дополнение списка постпанк-групп: The Fall, Joy Division, The Pop Group, Tuxedomoon, Chrome. В Нью-Йорке разразилась шумная и судорожная NoWave-сцена, Лидия Ланч (Lydia Lunch) и DNA. Немецкий вклад в этот праздник: DAF и Eins zende Neubauten.

## ***The Residents***

The Residents прибыв в Сан-Франциско в начале 70-х, опоздали — психоделический рок давно закончился. The Residents называют фриками, они якобы продолжили калифорнийскую фрик-традицию. Как правило, не ставится вопрос о том, кто такие эти самые пресловутые фрики, что ими движет и в чем состоит их фриководство.

The Residents скрывали свои имена, не давали интервью, а публике являлись в виде джентльменов, вместо голов у которых — огромные глазные яблоки. Собственно, все это — мультимедийная стратегия, генерирующая только PR и скрывающая все, что за ним стоит на самом деле. Так корпорации и выглядят со стороны, тут приходят на ум «Сержанты» The Beatles, Kraftwerk и Дэвид Боуи.

Музыка The Residents тоже маскировочная, она существует не в качестве себя самой, органически выросшей на добросовестно поливаемой грядке, но в качестве искажения чего-то иного, в качестве издевательства над чем-то другим.

The Residents в самом начале своей деятельности еле-еле владели инструментами, потому на дебютном альбоме «Meet The Residents» (1974) мишени их издевательской стратегии не очень опознаваемы. При этом музыка сделана крайне прозрачно, это

минималистические треки: саунд-ячейка статично повторяется от начала до конца песни. Это очень похоже на «The Faust Tapes», с той только разницей, что саунд-ячейки The Residents куда меньше напоминают фрагменты обычной поп-музыки.

## ***Suicide***

До уровня дебютного альбома нью-йоркского дуэта Suicide (1977) не смог дотянуться больше никто — ни сама группа, ни ее многочисленные эпигоны.

Собственно, трудности эпигонов несложно понять: эта музыка настолько ободрана до последних костей, настолько минимализирована, что осмысленная гибридизация становится невозможной. Как только появляется больше разнообразия или нечто напоминающее аранжировку, так очарование сразу же пропадает.

Музыка альбома сделана всего на двух инструментах: на неисправном фарфиза-оргane и ритм-машине; это монотонный, захлебывающийся в себе гул. Очень часто один и тот же аккорд долбитя от начала песни до ее конца, впрочем, песни группы — это вовсе не песни, а, скорее, треки. Никакого изменения по ходу песни не происходит, напряжение не растет, но и не ослабевает: облегчения, смены гармонии или настроения не наступает. Suicide радикализовали и довели до абсурда минималистическую концепцию The Velvet Underground.

Ритмически Suicide больше всего похожи на рокабилли.

Алан Вега (Alan Vega) ноет, шепчет, бормочет, говорит, скрипит и, конечно, кричит. То он холоден и безучастен, то надрывно истеричен. В стиле Беги не сложно услышать манеру Элвиса Пресли: Suicide и

называли «Элвисом Пресли из ада». Голос Беги пропущен через ревербератор, снабженный чудовищным эхо-эффектом, он размазывается в пространстве, становится эфемерным.

Похоже, что секрет очарования ранних Suicide состоит в контрасте между как бы находящимися за кадром рок-н-рольным драйвом и сентиментально-китчевым вокалом Элвиса Пресли, с одной стороны, и выходящим на передний план агрессивным психопатологическим минимализмом — с другой.

Suicide явно провоцировали аудиторию. В группе возмущало все. Во-первых, отсутствие гитаристов и барабанов. Во-вторых, дикий синтезаторный рев. Мягкий и мелодичный синтезаторный гул Kraftwerk воспринимался как нечто инопланетное, Suicide же звучали как чёрт знает что.

Внешний вид музыкантов тоже не давал никому пройти мимо. Волосы Алан Вега перевязывал широкой лентой, а иногда платком. На теле — ковбойская разноцветная рубаша и спущенная с плеч кожаная куртка с длинной кантри-бахромой. На попе — широченные шелковые штаны с блестками. Одутловатое лицо с выпуклыми, широко расставленными глазами. Взгляд котика-алкоголика. В руках цепь. Этой цепью Алан размахивал над головой, прохаживаясь во время концерта по клубу, колотил по стенам и, конечно, отбивался от публики.

Как реагировала публика? Публика была в ярости; по слухам, в истории человечества не было попполлектива, который бы вызывал большую ненависть. На сцену летели плевки, бутылки и ножи. После окончания выступления в Торонто о стоящий на сцене электроорган еще 15 минут разбивались пустые бутылки.

Один раз во время концерта в Берлине Вега, увидев в зале четырех одетых в костюмы и галстуки клерков,

спрыгнул со сцены в зал и, воя от ненависти, рванулся к ним, крутя над головой цепью. Впрочем, драка не состоялась — музыканту успели крикнуть, что перед ним Kraftwerk.

## **Эмбиент**

Брайан Ино, клавишник глэм-рок-группы Roxy Music, ориентировался на немецкие группы Cluster и Can. Хольгер Шукай (бас-гитарист и звукотехник Can) в 1968-м в студии Штокхаузена за одну ночь слепил альбом «Canaxis», наложив электронный гул на случайно обнаруженную на полке пленку с вьетнамскими традиционными песнями. Собственно, это и был эмбиент, причем уже в его гнусном этно-варианте. Уже в «Canaxis» заметен эффект, ставший бичом всех последующих попыток приладить этническую музыку к электронной: традиционная музыка звучит куда богаче, сложнее и музыкальнее, чем то, с чем ее пытаются срастить. Она не нуждается в декадентско-дилетантских добавках и упорно не поддается сращению. Сам Шукай неоднократно подчеркивал это обстоятельство.

Ино был приглашен в студию дуэта Cluster, он прослушал большое количество записанного дуэтом, но не опубликованного материала, посмотрел на приемы работы. Одна пленка ему очень понравилась. Ино интересовал эффект застрявшей на одном месте музыки. Он стал записывать на пленку свои робкие импровизации на синтезаторах, а потом склеивал пленки в кольцо. Одни и те же звуки постоянно повторялись, музыка никуда не двигалась, а как бы шевелилась на одном месте. Такого сорта звуками Ино заполнил альбом «Discreet Music» («Осторожная, сдержанная музыка», 1975). Через несколько лет он

предложил термин *Ambient Music*. Название прижилось, прогрессивные британские музжурналисты объявили Ино пионером и первооткрывателем неслыханного саунда.

Ориентируясь на саунд, Ино выступал, конечно, не в роли композитора, а в роли продюсера, композитор из него не получился. Ино не знал, что ему делать с его открытием дальше: сочинять пустую, но небанально звучащую музыку он не умел. Его легендарная и качественно названная (но не очень сногшибательная) пластинка «*Ambient I. Music for airports*» вышла в 1978-м. Ино выпустил несколько топчущихся на месте эмбиент-альбомов и взялся за продюсирование хит-парадного рока.

По поводу самого термина «эмбиент» можно заметить, что слово это произошло от английского *ambience*: имеется в виду своеобразная обстановка, атмосфера какого-нибудь места, скажем, маленького тесного кафе, отделанного темным деревом. Звуки, запахи и оформление интерьера неотделимы друг от друга. Это и есть *ambience*. Впрочем, о характерной атмосфере можно говорить и применительно к залитой солнцем веранде, и к казематам средневековой крепости, и к конюшне. Брайан Ино имел в виду огромные и пустынные холлы аэропортов.

Эмбиент — это один из курьезов эпохи постпанка, имевший, однако, значительные последствия, в первую очередь для индастриала 80-х. Предыстория эмбиента, взявшегося якобы из мотков войлока Йозефа Бойса и стука ткацких машин Конрада Шнитцлера, очень наглядна: понятно, как эмбиент связан с индустриальным шумом. Но на самом деле, много разной музыки начала 70-х доходило практически до эмбиента. Саксофонист Brother Ahh на первой стороне грампластинки «*Sound Awareness*» (1972) записал именно эмбиент — мало звуков, много эхо и повторений,

инструменты неразличимы. Это один из примеров духовного джаза (spiritual jazz). Этот джаз продолжал линию Сан Ра и Джона Колтрейна, далеко не всегда он был голосом привидений, хотя и до такого доходил. Калифорнийский коллектив Gravity Adjusters Expansion Band сам изготавливал музыкальные инструменты, потом по ним звенели и пилили их смычками. Тихая импровизационная музыка состоит из многократно повторяющихся звуков. Коллектив был создан в 1967 году, альбом «One» вышел в 1973-м. Джазовый лейбл ECM начал издавать все больше полумертвого джаза, продолжавшего линию пары заторможенных пьес Майлса Дэвиса.

Спектр был широк, очень часто тихая статичная музыка была связана с духовными поисками. У краутроkers и Брайана Ино никаких поисков уже не было.

Опыты Ино и таких джазовых пианистов, как Билл Эванс и Кит Джаррет, а также дурной пример Tangerine Dream привели к возникновению невероятной гадости — стиля нью-эйдж, который стремится воздействовать на подсознание слушателя и тем самым оправдывает свою музыкальную беспомощность. Нью-эйдж сохранил космические и оккультные претензии и чаяния эпохи духовного джаза. Эти претензии и чаяния обрели сектантскую жесткость и безоговорочность.

### ***Три истории об опасностях эпигонства***

История первая. В старом фильме «Воспоминания о будущем» Эриха фон Деникена есть эпизод: диких жителей не то Полинезии, не то Океании настолько впечатлил визит европейского самолета, что они сделали летающую машину центром своего культа или, как сказал бы Мирча Элиаде, карго-культа.



Приверженцы карго-культа, которые могут ждать возвращения самых разных вещей — мировой революции, железного самолета, металлорока или драм-н-бэйсса, — надеются, что, когда чудо-машина вернется, она заберет их в новую жизнь из того жалкого и дикого состояния, в котором они сейчас находятся. В фильме «Воспоминания о будущем» полуголые островитяне из вязанок тростника смастерили модель пропеллерного самолета в натуральную величину и по ночам плясали вокруг него при свете костра, упрашивая железяку вернуться.

Мораль первой истории. Даже если тебя сильно вдохновляет что-то придуманное и созданное далеко от тебя, это не значит, что твой собственный самолет полетит. Энтузиазма у островитян было куда больше, чем у вялого белого летчика, и внешне самолет был очень похож, но внутри — просто солома.

Но даже если бы этот самолет и полетел и дотянул до Европы-Америки, стало бы очевидно, насколько устарела его конструкция — современные самолеты выглядят совсем по-другому. И предметом апокалиптического культа они в любом случае не являются, а тихо занимают свою нишу. Соломенный самолет, если бы его вообще кто-то заметил, в лучшем случае был бы воспринят как курьез и издержки цивилизации и имел бы исключительно этнографическую ценность.

Ирония судьбы заключалась еще и в том, что показанный в фильме самолет построили вовсе не папуасы — они явно не смогли бы так точно воспроизвести все его детали, да скорее всего не стали бы и возиться. Соломенный самолет приволокли из цивилизованного мира.

История вторая. В начале 90-х группа московских художников посетила одну из галерей Дюссельдорфа. На стенах висела какая-то мазня. Ребята кинули взор на

цены, изумились и предложили владельцу заведения: у вас эти картины стоят по пятнадцать тысяч, мы вам изготовим то же самое по пятьсот марок за штуку. Разумеется, их со скандалом выгнали.

Мораль очевидна. Продать свой соломенный самолет трудно, даже если тебе кажется, что все «цивилизованные» самолеты сделаны из такой же соломы.

Третья история. Какой-то советский музыкант, если не ошибаюсь, Андрей Макаревич, вспоминая дни своей юности, рассказывал, что представление о концертах западных рок-звезд им приходилось составлять по фотографиям. Видео, показывающего все это в движении, не было. Поэтому, выползая на сцену, герои советского рок-андеграунда надолго застывали в позах, позаимствованных со снимков. Стоп-кадр был размножен и превратился в живое, но статично выглядящее шоу. Точно так же были изготовлены брейкбит и эмбиент.

Мораль третьей истории. Ориентация на саунд, то есть на моментальное акустическое состояние трека, ликвидирует внутреннюю логику развития музыки, фактически убивает ее, превращает в пучок нелетающей соломы. Это вечная проблема техно. Музыканты, вооруженные семплером, мощной копировальной машиной, обнаруживают, что чего-то они скопировать все-таки не в состоянии, и это «что-то» становится главной проблемой и идеалом современной танцевальной музыки. Это самое «некопируемое что-то» уважительно обозначается загадочным словом «грув», которое в данном случае следует переводить просто как «жизнь».

***Throbbing Gristle***

Лондонская группа Throbbing Gristle (TG) — образцово-показательное чудовище. Ее выступления — не столько концерты, сколько садистские шоу с чудовищным грохотом, гулом и лязгом в придачу.

TG выдвинули лозунг: «Индустриальная музыка для индустриального народа». Символ группы — молния, очень похожая на эсэсовскую. Эмблема ее фирмы грамзаписи Industrial Records — пейзаж с силуэтом крематория в Освенциме.

TG поставили хиппи-идеологию с ног на голову. Для TG будущее было неотделимо от победившего тоталитаризма, от концлагерей, от огромных индустриальных ландшафтов, от насилия над человеком. Машина — это вовсе не совершенный музыкальный инструмент светлого будущего, на что мило намекали Kraftwerk, а орудие убийства. Музыка индустриального века — лязг и грохот — тоже инструмент унижения, подавления и уничтожения. TG живо интересовались садизмом, пытками, жестокими культами, венерологией, войнами, черной магией, Алистером Кроули, концентрационными лагерями, необычными убийствами и необычной порнографией, педофилией, геноцидом, террором, манией, психопатией, социопатией — этот список бесконечен. Kraftwerk вяло отвергали обвинения в фашизме, TG уличали всю цивилизацию в ползучем фашизме, антигуманизме и индустриализме. Kraftwerk намеревались делать музыку будущего, TG заявляли, что вообще не являются музыкальным коллективом.

TG были во многих отношениях римейком психоделического рока, известна их привязанность к Tangerine Dream, музыку TG можно охарактеризовать как космический антирок.

Все в TG вращалось вокруг позиции, позы и саморепрезентации. TG наворотили горы контента, фотографий, фильмов, лозунгов, акций, текстов, они

устроили мультимедийный потоп. Это фрик-аут в сфере продуцируемого контента.

Genesis P-Orridge: «Это был в буквальном смысле эксперимент... Давайте создадим группу. Давайте дадим ей действительно неприемлемое название (TG — на жаргоне „возбужденный член“). Давайте у нас не будет барабанщика, потому что в рок-группах есть барабанщики. Давайте не будем учиться играть музыку. Давайте вложим много контента — в смысле слов и идей. В норме группа — это музыка, умение, стиль и тому подобные вещи. А мы отказались от всех обычных свойств группы и сказали: „Давайте у нас будет контент, аутентичность и энергия. Давайте откажемся выглядеть как все или играть все, что приемлемо в качестве группы, и посмотрим, что произойдет“».

На инструментах TG играть не умели и не хотели уметь, гитары использовались для извлечения нойза. Применялись синтезаторы и шумы, записанные на пленку. Песни импровизировались прямо на сцене. Целью было, безусловно, шокирование публики, максимально сильное отшибание мозгов. Если слушать записи концертов TG (группа документировала абсолютно все свои акции) не на сумасшедшей громкости, то слышно, что это наивная, не очень плотно слепленная музыка, состоящая из случайным образом следующих друг за другом звуков, карикатура на краут-рок.

Все составные элементы огромного явления TG были элементами художественной стратегии, TG реализовывали идею Энди Уорхола, что художник становится художником в сфере публичности, он, грубо говоря, не картины творит, а свою известность. По духу это напоминает то, что сегодня называется рекламными и политехнологиями. Genesis P-Orridge подробно и изящно в своих интервью описывал, что стоит за его стратегией, никакого секрета не было.

Участники TG были мягкими, мирными и тихими людьми. Во время их концерта в Штутгарте один из панков вылил на синтезатор бутылку пива. Англичан, гнавших перед этим тяжелый электронно-гитарный вой и демонстрировавших псевдодокументальные фильмы со сценами ампутации гениталий, очень переполошило проявление агрессии. Концерт был прерван, их оскорбила невероятная нечуткость зрителя. Напасть на обидчика или хотя бы обругать его им — несмотря на всю их военную униформу — в голову не пришло.

За TG потянулся длинный и крайне фанатичный след индастриала. Genesis P-Orridge относился к следующему поколению нойз-террористов (Whitehouse) крайне отрицательно. Оно и понятно, индастриал повелся на приманки, которые расставили TG, он воспринял их в качестве позитивной программы, от всей души возлюбив фашизм, маленьких девочек и серийных убийц. P-Orridge был денди, склонным к черному юмору, последующее поколение идентифицировалось с персонажами его анекдотов.

TG проявили новый архетип контркультуры, который на двадцать лет стал обязательным для радикально настроенной молодежи. Второй тип контркультуры 80-х связан с американской радикализацией панк-рока, с хардкор-панком.

### ***Einstürzende Neubauten***

Первого апреля 1980 года в западноберлинской панк-дискотеке Moon состоялся первый концерт Einstürzende Neubauten (EN), изумивший видавшую публику нечеловеческим грохотом и лязгом. Труднопроизносимое название переводится как

«Обрушивающиеся новостройки», и, как скоро выяснилось, дано оно не зря.

Через месяц — в мае 1980-го — группа записала свой первый сингл «Tanz Fur Den Untergang» («Танец во славу гибели»). Примитивную студию ребята оборудовали в маленькой каморке технического назначения внутри автодорожного моста. Для изготовления музыки были применены жестяные коробки из-под киноплёнки, стальные трубы и цепи, а также старая стиральная машина, доломанная в процессе агрессивной звукозаписи. Все помещение ходило ходуном от проносающихся по мосту автомобилей — это была, так сказать, бас-партия.

В том же мае 1980 года неожиданно обрушилась крыша западноберлинского зала конгрессов, а затем пришлось закрыть несколько правительственных и общественных зданий ввиду аварийного состояния перекрытий и несущих опор. Идеетолкатель и певец ЕН Бликса Баргельд выступил с развернутой программой уничтожения окаменевших музыкальных форм. А заодно и разнообразных архитектурных объектов. Ведь еще великий Гёте говорил: «Архитектура — это застывшая музыка». «Мечта всех архитекторов, — уверял Бликса, — создать идеальную тюрьму: здание, которое определяло бы жизнь человека с утра до вечера». А философ Вальтер Беньямин писал: «У разрушителя веселый и дружелюбный характер. Он знает только одну цель — создание свободного места». «Да-да, — соглашался с философом Бликса, — грохот, лязг и шум — это чистящее и освежающее средство вроде шампуня и одеколona».

А поэт Готфрид Бенн сказал: «Кто любит поэтические строфы, тот должен любить и катастрофы, кто любит статуи, должен любить и развалины».

В «Танце во славу гибели», как и во всех ранних, героических записях EN, бросается в глаза одна вещь. Группа вовсе не звучит так, как если бы веселые анархисты изо всей силы и безо всякой системы колотили по металлолому. Звуки ударных вполне напоминают обычные барабаны. Бас, гитара, синтезатор тоже вполне опознаваемы. Иными словами, фокус ранних EN состоял вовсе не в грохоте найденных или украденных железяк. А может, этот грохот не удалось записать? Может, позвякивание, изредка раздающееся на заднем плане и напоминающее звон ключей на цепочке, это и есть адский индустриальный грохот?

Ранние EN делали простую и прозрачную музыку. Об игре на музыкальных инструментах не может быть и речи. Ребята извлекают резкие судорожные звуки, которые как-то держатся друг за друга. Музыка состоит из плохо пригнанных друг к другу комков простого ритма. В самых неожиданных, то есть бессмысленных, местах добавлены длинные звуки: жужжание, треск, взывание, пассажи, записанные с телевизора. Все вместе похоже на неуклюжий марш и одновременно на шаманский транс. Конечно, очень хочется назвать этот саунд «индустриальным шаманизмом» и вздохнуть: эх, была же славная эпоха!

Но дело тут не в шаманизме и не в индустриализме. Ранние вещи EN сыграны дилетантски, причем агрессивно дилетантски, это яростный немзыкальный примитив. Нет ни мелодий, ни риффов, ни специфической поп-смазливости, которую несложно обнаружить у какой угодно рок-группы. А есть постоянное непопадание в несложный ритм, постоянная ритмическая расфокусировка. Если попытаться услышать в EN лишенный грува фанк, то мы приблизимся к сути происходящего. Очень может быть, что этот фанк возникал сам собой: накачанные амфетамином и не спавшие несколько ночей ребята

колотили изо всех сил по самым разным предметам; это физическая работа на износ, это музыка, сделанная не пальцами, а телами.

Она вся как на ладони, в ней ничего не прячется, нет второго дна, ее можно буквально потрогать руками. Ее шершавость, ее непосредственность, ее судорожность очаровывают. Очаровывает и истощный энтузиазм. И желание делать абсурдную немусыку и быть последовательным и упертым. Играть музыку так, чтобы ее вообще не играть и притом максимально агрессивно.

EN были неутомимы в изобретении новых способов порождения звука. «Мой любимый музыкальный инструмент, — говаривал ударник F. M. Einheit, — это два огромных булыжника и между ними звукосниматель». Электродрели, циркулярные пилы, пневматический отбойный молоток, газосварочный аппарат, бетономешалка, жестяные и пластмассовые канистры, баки и ведра, металлические трубы, рельсы, цепи, пружины и решетки, бочки с водой и машинным маслом, куча самопальных электрических приспособлений: старых усилителей, ревербераторов и звукоснимателей — все это изобретательно комбинировалось для создания дикой какофонии. Ручки гитар и усилителей выкручивались до максимума, и Бликса Баргельд возил жужжащей электробритвой по сверхвосприимчивым струнам.

Хотя EN и использовали музыкальные инструменты, предпочтение явно отдавалось натуральным строительно-разрушительным средствам, поэтому Бликса гордо называл свою музыку этнической. F. M. Einheit: «Синтезатор может очень правдоподобно подражать звуку бьющегося стекла. Но я все же рекомендую бить настоящее стекло: и звучит лучше, и доставляет куда больше радости».



Однако хруст костей, вопреки ожиданиям, оказался не очень выразительным. Музыканты попробовали с помощью пневмомолота плющить и ломать коровью ногу, но быстро поняли — ничего особенного. Однако F. M. Einheit применил накопленный опыт для биологической ударной установки. Бликсу раздели до пояса, на грудь и живот липкой лентой прилепили микрофоны. Шлагмайстер F. M. Einheit колотил сложный ритм кулаками по спине Бликсы, а тот хрипел и пытался как мог дышать.

Группа играла в небольших помещениях на сумасшедшей громкости — 120 децибел (отбойный молоток дает всего 100 децибел). Поэтому было невозможно понять, что орал пьяный и накачанный кокаином Бликса Баргельд. Концерты EN кончались тем, что разошедшиеся, полуголые, обливающиеся потом музыканты сверлили, долбили и жгли сцену вместе с кулисами, нанося помещению беспримерный в истории рок-музыки ущерб.

Могучие индустриальные шоу обозначили новый этап в истории коллектива; он начался примерно в 1983-м. На записях это очень хорошо слышно: в музыке появился грав; бас-гитарист Александр Хаке, который пришел в коллектив 14-летним мальчиком, наконец научился гнать бас-волну, барабанщики научились синхронизировать свой грохот, точно останавливаться и точно вступать снова. Металлические ударные инструменты начали применяться куда более дифференцированно, чем раньше, аудиошквал стал более разноцветным, более драматичным. Этот драматизм скоро сделался откровенно театральным. Во взрывах и грохотанье, в паузах и шепоте проявился не только расчет, но и невероятный пафос. А вместе с ним размах, нажим и кривлянье. И Бликса Баргельд постепенно становится манерным, его вопли

превращаются в вопли театральной примадонны, то есть в искусственный прием.

На родине группу нещадно высмеивали, но в Великобритании очень ценили, а в Японии вокруг нее началась настоящая битломания: истошно вопящие поклонницы устраивали истерики в аэропорту, охотники за автографами и сувенирами лезли ночью по трубам в окна гостиниц.

К концу 80-х EN выпустили целую гору альбомов, поучаствовали в нескольких театральных проектах и радиопостановках, а также посетили престижные джазовые фестивали. Записи группы стали напоминать радиопьесы: много выразительно произнесенного текста, а на заднем плане — полупридушенный шум и совершенно безопасное позвякивание. Саунд стал деловитым. Внезапно оказалось, что EN — это самое значительное музыкальное явление в немецкой поп-музыке 80-х, наследие немецкого романтизма, экспрессионизма и дадаизма, единственное, чем не стыдно похвалиться перед соседями.

В жанре грозного говорения на монотонно клацающем фоне группа и действует уже более двадцати последних лет.

### ***Гениальные дилетанты***

Фестиваль Geniale Dilletanten состоялся в Берлине в 1981-м, организатор — Die Tödliche Dorris, самая интересная и радикальная немецкая постпанк-группа. Слово «дилетанты» по-немецки пишется Dilettanten — флайер был напечатан с ошибкой, но потом сочли, что так даже лучше — больше соответствия смыслу мессиджа.

Вольфганг Мюллер — лидер Смертельной Доррис — даже выпустил книгу с таким же названием. В ней разъяснялось, что дилетант, в противоположность профи, вовсе не стесняется своих ошибок и не стремится их исправлять, а наоборот, интегрирует в свой продукт как полноправную реальность.

Профессионалом быть стыдно, профессионал зануден и официозен. Свежий взгляд на вещи, свежая музыка, свежая поэзия и проза, свежие картинки и т. п. могут быть предложены только людьми, которые не имеют понятия, как делается то или это, не имеют выучки и навыков, поставленного глаза и уха, а также необходимых приспособлений и инструментов.

Это не просто «сделай сам», это сделай сам то, чего никто другой не делает и не захочет делать в ситуации, когда вообще нет никакого образца и примера.

Радикальный венский художник-акционист Понтер Брус (Günter Brus) уже в 1972-м назвал поп-музыку «музыкой неуполномоченных» («Musik der Unbefugten»), то есть музыкой не имеющих права делать музыку, самочинных и некомпетентных. Поп- и рок-музыканты начала 70-х, конечно, в массе своей считали, что они ого-го какие уполномоченные и компетентные. Участники краут-рок-группы Faust рассматривали свое творчество именно как музыку неуполномоченных.

## **[08] Хип-хоп**

В 1967-м в Нью-Йорк с Ямайки прибыл молодой парень крепкого телосложения. Он тут же получил прозвище Геркулес. В начале 70-х под именем Кул Херк (Cool Herc, то есть «клевый Геркулес») он зарабатывал деньги диджейством. Именно он первым в истории человечества применил барабанную сбивку, выдранную из фанк-песни. Кул Херк заводил две одинаковые пластинки и много раз кряду повторял один и тот же ударный момент песни, а именно стук барабанов в пустоте. Как только к барабанам на первой пластинке должны были присоединиться остальные инструменты, он стартовал второй экземпляр той же самой пластинки: игла уже была установлена на начало того же самого фрагмента. С его точки зрения, все остальное, что находилось в песне, было лишним и только мешало танцам. Кул Херк — легендарный изобретатель брейкбита. Брейкбит — это брейк, превратившийся в бит.

### ***Бит***

Бит (beat) — равномерное пульсирование, одинаковой силы удары барабана, под которые так и тянет притопывать ногой. В эпоху свинга (в 30-е годы) вся танцевальная музыка строилась на фундаменте, который создавали контрабасист и стучащий в бас-барабан ударник. На их синхронное уханье — бум-бум-бум-бум — наслаивались ритмические фигуры других инструментов: ударных, духовых, клавишных. Этот равномерный ритмический позвоночник в соответствии

с европейской традицией называют «размером четыре четверти».

Под выражением «четыре четверти» в музыковедении имеют в виду разбиение такта на четыре доли с акцентом на первую и третью, при этом первый удар сильнее третьего: бууууум-бум-буум-бум. Но, в отличие от музыки XIX столетия, в блюзе, джазе, рок-н-ролле и всем остальном, что от них отпочковалось, акцент ставится не на первую и третью, а на каждую долю. Иными словами, бас-барабан бьет с одинаковой силой все четыре удара: раз-два-три-четыре, раз-два-три-четыре.

Между сильными ударами находятся слабые. Их можно подчеркивать, можно менять ритмический вес отдельных ударов, можно придвигать их друг к другу, образуя группы и паузы, отдельные удары от этого начинают то запаздывать, то бежать вперед, ритм становится гораздо более интересным, как бы слегка спотыкающимся или подволакивающим ноги. Характерный для джаза ритмический рисунок шаффл (shuffle) как раз и является примером мини-перегруппировки ритма.

### **Брейк**

Брейк (break) — это попросту сбивка. Исполнителям блюза между отдельными фразами песни нужны паузы, чтобы перевести дух, поэтому они извлекают из гитары пару звуков: пааа пи-буууу. Это брейк. Блюзовый такт делится пополам, две первые четверти отведены под пение, две последние образуют брейк.

Все американско-британские поп-песни устроены стереотипно. Последовательность аккордов повторяется через каждые 12 тактов — это, грубо говоря, куплет плюс припев. В конце такого цикла —

брейк, пауза, понижение напряжения. Играет одна ритм-секция, она обнажает сухой конструктивный фундамент музыки и лихим завихрением завершает цикл.

Брейк — это место стыка в конструкции песни, своего рода шарнир. Найти брейк можно где угодно, в любой песне The Beatles или Deep Purple. В джазе барабанщик постоянно бегаёт наперегонки с басом — то отстает, то опережает, поэтому ритмические сбивки-завихрения проскакивают в конце и даже в середине каждого такта.

Более того, специалисты-музыковеды вполне серьезно утверждают, что джазовая импровизация — это один растянутый брейк. На заре джаза в 20—30-е годы музыканты исполняли зафиксированную в нотах музыку; фактически это были всем известные танцевальные шлягеры и песенки из мюзиклов. Импровизации отсутствовали. С течением времени перед началом нового куплета стали накапливаться «лишние» такты, своего рода переход к новому куплету.

Смысл этого эффекта понятен: оттягивать наступление куплета и томить слушателя ожиданием. Чем дольше тянешь, тем сильнее напряжение и, соответственно, сильнее радость, когда снова начинают звучать знакомые аккорды (или, в научных терминах, тема пьесы). В эти короткие брейки солисты свинг-бэндсов вставляли свои трели: их можно без труда обнаружить, скажем, в записях оркестра Каунта Бейси 30-х годов. Дальше — больше. Саксофонист Джон Колтрейн в 60-е годы мог импровизировать уже по полчаса: переход к новому куплету растягивался до бесконечности, а тема пьесы становилась неопределенной, слушателю приходилось изрядно фантазировать, соображая, куда может вести этот

бесконечный переход. Именно в этом и состоит сложность «трудного» джаза.

Пресловутый гитарный запил в рок-музыке — явление того же порядка. Другое явление того же рода — долгое барабанное соло в хард-роке. Это еще одна раковая опухоль, разросшаяся на месте невинного джазового брейка 30-х годов.

### ***Брейкбит***

Брейкбит (breakbeat) — это зацикленный брейк, взятый из любого рок-, поп-, фанк- или диско-номера, желательного не очень длинный. Но это в теории, на практике брейкбит хип-хопа делался из короткого брейка из пьесы Джеймса Брауна «Funky Drummer» (1970). Это не барабанное соло, барабанщик просто продолжает колотить то, что колотил весь номер. Интерес хип-хопа именно к брейкам объясняется тем, что в брейке исчезают практически все инструменты, остаются бас и барабаны. Не утихающая уже несколько десятилетий тяга именно к брейкам «Funky Drummer» и «Amen Break» — явление загадочное. Брейкбит отступает от размера 4/4: ударные и неударные доли могут чередоваться довольно хаотично, да и расстояния между ударами неодинаковые (правда, сложный брейкбит появился только в 90-х). Брейкбит вполне может быть регулярным, позволяющим легко отсчитывать: «раз-два-три-четыре». В любом случае, брейкбит остается битом — постоянно повторяется один и тот же ритмический пассаж.

Изобретение брейкбита означало настоящую революцию: начала изменяться процедура создания поп-музыки. Революционный метод состоит в том, чтобы вычленив понравившийся тебе кусок (изюмину) из какой-нибудь существующей песни и сделать новую

песню путем механического размножения этого самого куска. Таким образом существенно повышалась концентрированность и, соответственно, убийность трека, а обычная музыка уже воспринималась вялой и недотянутой. Представьте себе такой фильм: берем всеми любимый детектив, вырезаем из него самую эффектную сцену драки или погони и клеим новый фильм, повторяя отличную сцену раз двадцать и иногда перемежая ее секс-сценой из другого фильма.

Кул Херк радикально увеличил количество, слов песен. Ди-джеи начала 70-х пытались сделать брейк незаметным, начиная первый куплет новой песни после брейка предыдущей песни. В руках диджея-первопроходца всем известные танцевальные хиты ломались, ломались и всё никак не находили следующего куплета. Как можно описать производимый эффект? Вы выходите из подъезда своего дома, и вдруг ваши три до боли знакомые ступеньки оказываются неведомой длины лестницей, и вы несетесь по ней вниз с риском сломать себе шею.

Очень важно отметить то обстоятельство, что брейкбит — ди-джейская музыка: точно «вырезать» одну сбивку и «приклеить» ее к началу следующей сбивки, не теряя при этом темпа, в начале 70-х — то есть до изобретения семплера и компьютерных аудиоредакторов — позволяла только ловкая манипуляция с иглами на нескольких проигрывателях. Можно было бы, конечно, склеить пленку в студии, но хип-хоп 70-х — это уличное развлечение. Понятно и то, что брейкбит — это ворованная музыка, смонтированная из чужих песен. В 70-х в Нью-Йорке реально использовался, конечно, фанк, хотя диджеи, чтобы удивить приятелей и смутить девушек, могли ободрать все, что угодно, например Rolling Stones, которые вообще-то считались халтурой, не имеющей отношения к музыке.



Грампластинок Кул Херк не записывал, и оценить, насколько чистыми были его склейки и насколько заводным был бит, сейчас уже невозможно. Кул Херка зарезали в конце 70-х.

В Нью-Йорке в середине 70-х два прогрессивно настроенных темнокожих диджея — Африка Бамбата (Afrika Bambaataa) и Грэнд-мастер Флэш (Grandmaster Flash) — развили и усложнили мастерство своего конкурента. Грэндмастер Флэш, учившийся в ПТУ на электромеханика, перепаял свой микшерный пульт и приделал к нему новый тумблер, который позволял диджею прослушивать один из проигрывателей, пока второй играл. Грэндмастер Флэш стал первым диджеем с наушниками: Кул Херк состыковывал треки по наитию, как это было принято на Ямайке, то есть пристально следя за вращающейся грампластинкой. Его конкуренты уже ставили иглу точно в нужное место.

## ***Хип-хоп***

Немаловажное новшество состояло и в том, что грампластиночный брейкбит был дополнен рэпом — рифмованным текстом, который энтузиасты прокрикивали в микрофон.

Эта музыка была сугубо танцевальной. Танцевали на улице, точнее говоря, на перекрестке двух улиц, чтобы поглазеть на это могло больше народу. Это было ужасно модное развлечение в черном гетто. Все стены вокруг были расписаны граффити. Граффити в зашифрованном виде содержат либо имя автора (если он очень крут), либо название банды. Смысл граффити — самореклама и отметка, определяющая зону влияния.

Брейкбит + рэп + брейкинг + граффити = хип-хоп.

Скоро возникли конкурирующие полупреступные банды, участники которых контролировали эти танцульки — рэповали, танцевали и расписывали своими именами и названием родной банды стены родного Бронкса.

Небезынтересен теоретический вопрос по поводу нью-йоркско-ямайских связей: не является ли тостинг предшественником рэпа?

Хип-хоп-музыка, безусловно, организована по ямайскому образцу: один парень с микрофоном в руке гонит ритмичный текст, а другой крутит грампластинки.

Но что касается собственно рэпа, то эта ритмическая скороговорка была распространена по всей Америке, как Северной, так и Латинской. На Ямайке в конце 60-х этот речитатив стал самостоятельным музыкальным жанром, а во всем остальном мире по-прежнему считался разновидностью малоэстетичной уличной матерщины. И в Сан-Франциско, и в Майами, и в Нью-Йорке, и в Кингстоне — везде, где есть черные гетто, существует и традиция молодежных словесных баталий. Встав в круг болельщиков, соперничающие подростки кроют друг друга живописным матом, придерживаясь нехитрого ритмического узора. У кого не хватает поэтического мастерства, тот может попробовать дать оппоненту в челюсть. Известно, что Мохаммед Али в отрочестве занимался подобного рода лингвистическими опытами, плавно переходившими в коллективный мордобой. В середине 50-х было опубликовано первое исследование, посвященное так называемым «рабочим песням», которыми утешались заключенные одной из техасских тюрем. В современной терминологии это чистый рэп.

Справедливости ради следует отметить, что диджей Grand Wizard Theodore имеет медаль и грамоту, которая

удостоверяет, что он первым в истории человечества начал царапать пластинки иглой, то есть изобрел скретчинг (scratching). Царапанье пластинок обогащает и ломает ритм. Изобретение было сделано случайно: в комнату к диджею вломилась мать, крича, чтобы он убавил громкость звука. Теодор нервно дернулся и задел локтем грампластинку. Игла поехала, раздался неприятный звук. Произошло это якобы в 1975-м, но неотъемлемой частью поп-музыки стало лишь десять лет спустя. Сейчас этот самый Великий Колдун Теодор работает шофером.

Все, кто имел счастье пережить эпоху раннего хип-хопа в Нью-Йорке в конце 70-х — начале 80-х, вспоминают ее как время необычайного подъема и свободы. Отсутствовали стилистические рамки и коммерческие интересы, диджеи заводили вперемежку и черную эстраду, и Sex Pistols, и Black Sabbath.

Ранний хип-хоп — явление, во многом параллельное панку. Та же анархия, та же ориентация на глэм-героев середины 70-х (в случае панка — на Дэвида Боуи, в случае хип-хопа — на Джорджа Клинтона), та же идеология *Do It Yourself*: каждый может стать музыкантом — панк-рокером или диджеем и рэпером. Как и панк-рок, хип-хоп был прост в создании, роль злободневного текста и там и там резко возросла по сравнению со студийной музыкой предыдущего поколения. И панк, и хип-хоппер — модники и саморекламщики, клеющие коллаж. Удивительное количество параллелей, но при этом между панком и хип-хопом — бездна, это совершенно разные миры.

В конце 70-х модная танцевальная музыка в Нью-Йорке создавалась в атмосфере творческого грабежа. Наибольшей популярностью пользовался бас-рифф из хита «Good Times» диско-группы Chic. Этот рифф

передирали все кому не лень, в том числе и Queen в «Another One Bites the Dust». Хит Queen был тут же подвергнут рисайклингу и заводился параллельно с оригиналом. В начале 80-х набросились на песню Kraftwerk «Trans Europa Express».

Но все-таки главная новость состояла в том, что брейкбит стали не только воровать, но и записывать, используя живых барабанщиков и басистов, а также ритм-машины и синтезаторы.

Брейкбит стал тяжелым, многослойным и электронным. Он покинул улицы и переместился в студии. Серый кардинал раннего студийного брейкбита (и, соответственно, хип-хопа старой школы) — белый продюсер Артур Бейкер.

Под брейкбитом стала пониматься не просто зацикленная ворованная сбивка, но любая достаточно хитро закрученная ритмическая фраза, напоминающая связку ударов китайского кунгфуиста. Тут нечему удивляться: кунгфуисты — свои ребята в черном гетто. Грэндмастер Флэш, называя себя Великим Магистром, имел в виду именно шаолиньских монахов — ловких и неотразимых.

На формирование нового нью-йоркского саунда решающее воздействие оказали два альбома Kraftwerk: «Trans Europa Express» (1977) и «Computerwelt» (1981). Они произвели неизгладимое впечатление на прогрессивно настроенных темнокожих диджеев, которые, в свою очередь, шокировали своим энтузиазмом дюссельдорфских музыкантов, прибывших в Нью-Йорк в рамках концертного турне.

Но ведь Kraftwerk бесконечно далеки от брейкбита? Как сказать. Песенка «Трансъевропейский экспресс» изображает именно стук колес, с его неровным и покачивающимся ритмом.

Kraftwerk звучали как саундтрек к научно-фантастическому фильму, это еще один довод в их

пользу. Интересно, что в Европе музыка Kraftwerk воспринималась как мертвая и холодная, ньюйоркцы же расслышали в ней соул и грув, то есть качества, до тех пор свойственные исключительно черной музыке. Иными словами, в Kraftwerk была распознана родная андеграундная афро-американская душа. Это и не удивительно, ведь Kraftwerk ориентировались на Джеймса Брауна: черные диджеи поняли, под какую именно музыку научно-фантастические немцы устраивают сексуальные оргии у себя дома.

Диджей Африка Бамбата вместе со своей группой Soul Sonic Force (а точнее, стоявший за ними студийный волк Артур Бейкер) сварганил песенку из мелодии «Trans Europa Express». Результат был назван «Planet Rock». «Planet Rock» стал грандиозным хитом 1982 года и породил новое направление черной танцевальной музыки — электро.

Kraftwerk, искренне возмущенные тем, что на пластинке не указаны их имена в качестве настоящих авторов музыки, обратились в суд и отсудили себе долю в прибылях. Немцы были уверены, что их пытались обмануть, надеясь на то, что они сидят в далекой Европе и ни о чем не пронюхают.

Это, конечно, наивное предположение. Хип-хоп, будучи с самого начала диджейской музыкой, базировался исключительно на самых ударных моментах всем известных песен. Непрерывный рисайклинг уже доказавших свою эффективность хитов стал нормой: идея незыблемых авторских прав несовместима с компьютерно-семплерной технологией.

Музыка будущего — это попросту ворованная и немного подновленная и уплотненная музыка прошлого. Kraftwerk, якобы пристально смотрящие вперед, почему-то самого главного и не заметили.

## Электро

Отличительные особенности электро — шагающий бит ритм-машины, куча космически-футуристических звуков, зацикленный навязчиво-синтезаторный бас и голос, пропущенный через вокодер. Вокодером злоупотребляли Kraftwerk и голливудские фильмы: ни у кого не возникало сомнений, что роботы должны говорить именно так — с металлом в голосе.

Безумный успех электро в гетто, где жили темнокожие и выходцы из Латинской Америки, вовсе не был случаен. Молодежь помешалась на гонконгских каратистских фильмах, на комиксах, рассказывающих о похождениях супергероев, на научно-фантастических фильмах. Выход голливудской кинотрилогии «Звездные войны» перекошил мозги целому поколению, но еще более разрушительный эффект имели компьютерные и видеоигры. Каждая игра сопровождалась соответствующим акустическим фоном: свистят проносящиеся ракеты, бухают взрывы. Игры первой половины 80-х издавали массу пискосов и скрипов — технически несовершенных и дурацких с современной точки зрения. Персонажи фантастических фильмов и комиксов обменивались примерно такими фразами: «У меня кончается магический напиток, я срочно вылетаю на белое кольцо номер три». Непобедимые мастера кун-фу, завязываясь узлом, бились за справедливость. Весь этот не имеющий ничего общего с мрачной действительностью мир сформировал мировосприятие подрастающего поколения, которое сделало свой выбор не в пользу школы, а в пользу межпланетной видеоигры и каратистского фильма. Электро — это танцевальная музыка тинейджеров-двоечников.

К середине 80-х психоз вокруг электро явно пошел на убыль. Эту музыку открыли для себя и стали слушать

все подростки, независимо от цвета кожи, социального положения и уровня образования. Рекламные фирмы повсю использовали брейк-данс для рекламы чипсов, пива и батареек — собственно, они-то и ввели в обращение термин «брейк-данс». Сами же танцоры после успеха документального фильма «Wild Style» (культ) и игрового «Flash dance» (помойка) свято поверили, что на брейк-дансе они смогут въехать в Голливуд и стать профессиональными актерами.

В 1985-м хип-хоп-маятник качнулся в обратную сторону, возникла новая музыка — более жесткая, проще устроенная и, как поначалу казалось, явно антикоммерческая. Это был саунд рэп-трио Run D.M.C и лейбла Def Jam, ознаменовавший конец эпохи электро и начало настоящего хип-хопа в том виде, в котором существует до сих пор.

Новый хип-хоп поставил крест на космической проблематике, бессмысленном лопотании и сомнительных призывах возлюбить ближнего и встать на путь исправления. Хипхоппер занял позиции: критического реалиста-матерщинника, то есть сексуального маньяка, бандита, циника и агрессора. Хип-хоп обязан выражать точку зрения бесправного и угнетенного обитателя черного гетто, стремящегося стать преуспевающим сутенером и лихим уголовником и никогда не забывающего, что есть две правды, две справедливости и даже два конца света — для белых и для черных.

**80-e**



## [09] Всеобщая электрификация

В 70-х все крупные американские производители аналоговых синтезаторов стремились к тому, что сегодня называется *High End*, к высшей планке качества, которая должна быть достигнута невзирая на расходы и, соответственно, стоимость продукта. Когда за синтезаторостроение взялись японские компании, они постарались удешевить продукт и сделать его доступным как можно более широкому кругу потребителей.

### ***DX7***

В 1983-м с огромной рекламной помпой на рынок был выброшен синтезатор DX7 фирмы Yamaha. Небольшой легкий ящик стоил около трех тысяч долларов — значительно меньше своих предшественников.

Звук DX7 был не похож ни на что, слышанное раньше: он казался чистым, звонким и резким. Клавиатура синтезатора реагировала на силу удара — в зависимости от характера касания менялась не только громкость, но и окраска звука. На этом синтезаторе смогли — и, главное, захотели — играть те, кто учился игре на фортепиано, а таких, естественно, было очень много. DX7 стал вторым хитом синтезаторостроения после MiniMoog'a. Никому не известное малое предприятие Yamaha продало 160 тысяч экземпляров новинки и превратилось в огромный концерн.

Необычные звук и цена объяснялись тем, что DX7 был цифровым синтезатором со встроенным микропроцессором. Внутри цифрового синтезатора

происходит цифровая обработка информации, звуками эти единички и нолики становятся лишь на выходе. Цифровой синтезатор — это фактически компьютер, который рассчитывает звук.

Yamaha нашла в США профессора математики Джона Чоунинг, который уже в конце 60-х разработал новый принцип синтеза звука — так называемый FM-синтез. На родине достижение Чоунинга никому не было интересно, Yamaha купила патент, выпустила свой дешевый инструмент и фактически ликвидировала американское синтезаторостроение: аналоговые синтезаторы вымерли как динозавры.

Цифровой FM-синтез — на редкость эффективная процедура. С помощью очень простых средств достигается сложнейший акустический спектр. Беда в том, что результат многоуровневого FM-синтеза непредсказуем: незначительное изменение одного из входных параметров может создать звук, не имеющий ничего общего с только что звучавшим. Иными словами, музыканты не способны целенаправленно влиять на звук, издаваемый FM-синтезатором. Надо сказать, что такая возможность и не была предусмотрена. На панели DX7 нет ручек, одни лишь кнопки. Нажимаешь кнопку — прибор тут же настраивается на определенную комбинацию параметров, которая заведомо звучит хорошо; другая кнопка включает другой набор параметров.

В результате триумфа DX7 сложилась новая ситуация: раньше в аналоговые времена, музыкант, сочиняя музыку, сочинял и звук, то есть вертел ручки и слушал, как меняется тембр. Отныне музыканты стали нажимать кнопки, то есть использовать готовые и стандартизованные звуки, запрограммированные какими-то далекими профессионалами, которые, как известно, все знают лучше.

## *Midi*

В начале 80-х произошло событие огромной важности: был принят стандарт *midi*. *Midi* — это использование преимуществ цифровой техники. Каждая нажатая на клавиатуре клавиша посылает в синтезаторный мозг свой номер. Все положения регуляторов и кнопок на передней панели синтезатора тоже пронумерованы. Пронумерованы и музыкальные инструменты, звучание которых имитирует синтезатор: фортепиано, клавесин, электроорган, церковный орган, акустическая гитара, альт-саксофон, бонги, треугольник. В результате одна клавиатура может управлять целым оркестром синтезаторов, каждый из которых реагирует лишь на относящийся к нему номер. Цель *midi* — стандартизация интерфейса между приборами, изготовленными разными фирмами. Но *midi* — отнюдь не верх совершенства, *midi*-музыка звучит крайне мертвенно, так что с самого своего внедрения *midi*-стандарт стал тормозом на пути развития электронной музыки. От внедрения *midi*-стандарта немало выиграли секвенсоры. Секвенсор запоминает номера нажатых клавиш, силу нажатия и время, в течение которого они оставались в нажатом состоянии, и может зезю эту информацию (*midi*-файл) воспроизвести. Секвенсор сам звук не генерирует, он лишь выстреливает номера нот, на которые реагирует подключенный к секвенсору синтезатор. Синтезатор расшифровывает послание секвенсора, извлекает из глубин своей памяти там хранящийся звук и направляет его на акустический выход.

С переходом на цифровую технику и введением *midi*-стандарта длина запоминаемой последовательности нот в секвенсоре стала неограниченной. Синтезатор со встроенным в него

секвенсором уже без труда запоминал целую песню до последней ноты. И даже не одну. Каждая нота сыграна своим инструментом. Одновременно извлекается несколько нот. То есть синтезатор, снабженный секвенсором, стал звучать как целый оркестр. В этом-то и состояла цель разработчиков: упростить и удешевить производство поп-музыки и музыки для кино и исключить из этого процесса как можно больше живых музыкантов, желательно вообще всех.

Стоп. Какой такой «целый оркестр»? Очень быстро была внедрена новая архитектура цифровых синтезаторов, ориентированная на так называемый wavetable-синтез. Синтезаторы ничего не синтезировали, а попросту хранили в своей памяти один раз помещенные туда звуки, представленные в виде нулей и единичек. Понятно, что при этом какая-нибудь синтезаторная «флейта» будет звучать абсолютно одинаково, с каким бы чувством ты ни нажимал на клавиши. Точно так же включается свет в комнате: есть контакт — есть свет, нет контакта — ничего нет. На качество света (а в случае синтезатора — звука) твое нажатие, которое может быть, скажем, легким или грубым, никак не влияет.

### ***Beat-box***

Ритм-машина — это и есть секвенсор, который воспроизводит в цикле одни и те же звуки, в данном случае напоминающие удары барабанов и звон тарелок. В 70-х ритм-машины были аналоговыми, а с середины 80-х стали чисто цифровыми. В каждом цикле ровно 16 ударов, то есть ритм-машина создана для размера четыре четверти.

## **Семплирование**

Но самое главное последствие массового внедрения цифровой техники — эпидемия семплирования, достигшая чудовищных масштабов в 90-е. В отличие от синтезатора, семплер позволяет музыканту загружать в свою встроенную память любые звуки из внешнего мира.

Это и есть пресловутое семплирование. Семплер, как магнитофон, запоминает акустический отрезок, а потом, получив сигнал от нажатой клавиши или от секвенсора, выстреливает этот отрезок — либо один раз, либо в цикле. Много раз повторенный звук называют английским словом *loop* («петля», «цикл»). Зациклить можно либо крошечный фрагмент, длиной, скажем, в десятую часть секунды, либо увесистый и вполне узнаваемый, например барабанную сбивку.

Кроме того, семплер транспонирует исходный акустический отрезок, то есть сжимает или растягивает его, чтобы получить тон разной высоты. Современный семплер снабжен разнообразными эффектами, что позволяет сильно исказить первоначальный акустический фрагмент.

## ***Kraftwerk***

История Kraftwerk похожа на динозавра — вид сбоку. Маленькой головой он упирается в конец 60-х. К середине 70-х раздувается огромный живот, набитый идеями, пластинками, концертами. А с 80-х начинается длинный хвост, который тянется и тянется, так что невозможно понять, то ли диплодок давным-давно утопал за горизонт, то ли какая-то его часть все еще шевелится в траве.

В 70-х из статьи в статью кочевал слоган: «Kraftwerk — электронный стиль жизни». В своих мемуарах Вольфганг Флюр долго и безрадостно над ним издевается: ничего электронного или хоть сколько-нибудь прогрессивного в их стиле жизни и образе мыслей не было. Барабанщик цитирует высказывание Ральфа Хюттера: «Kraftwerk остаются верными курсу, который мы выбрали много лет назад. Гибкими нас не назовешь».

Вольфганг Флюр: «Ральф говорил во множественном числе, однако имел в виду, как обычно, себя одного. Все остальные-то как раз были вполне гибкими и давно хотели попробовать что-нибудь новенькое».

В 1982-м в истории Kraftwerk наступает велосипедная фаза. Ральф и Флориан неожиданно превратились в фанатиков велосипедного спорта, все остальное перестало их интересовать. Ральф проезжал в день до двухсот километров, постепенно превращаясь в инвалида — позвоночник, суставы и связки не выдерживали напряжения.

В 1985-м Kraftwerk собирались выпустить альбом «Technoporor» и долго-долго его мурыжили. И вот когда все уже было готово, Ральф попал в тяжелую аварию на велосипеде и был доставлен в больницу с проломленным черепом. Многократно переделанный «Technoporor» в конце концов вышел под названием «Electric Café» (1986). «Это был уже холодный кофе», — сухо роняет Вольфганг Флюр. Через три года он понял, что он уже не участник группы. Покинул группу и Карл Бартос, не выдержав испытания бездельем и изоляцией. Ему часами приходилось пить очень крепкий кофе и слушать бесконечные рассказы Ральфа о велосипедах.

Через несколько лет бывшие коллеги кое-как восстановили холодные отношения, но Вольфганг Флюр остался при своем убеждении, что Kraftwerk 70-х

безвозвратно мертв, активность группы в 90-х кажется ему мешаниной высокомерия, глупости и лени.

Затухание активности Kraftwerk — большая проблема. Действительно, когда технологии, которых так не хватало Ральфу и Флориану в 70-х, наконец появились, когда наступила эпоха новой электронной поп-музыки, они парадоксальным образом потеряли к ней всякий интерес. Почему?

Не секрет, что Ральф и Флориан были уверены в уникальности и неповторимости своего дела, в том, что им Нет равных. Они не просто хотели делать музыку будущего, то есть пролезть в будущее, они хотели пролезть в такое будущее, в котором никого, кроме них, не будет — все прочие останутся в прошлом. Но в начале 80-х разговоры об уникальности Kraftwerk уже казались сильно преувеличенными; на волне панка за музыку взялось новое поколение дилетантов, техника стремительно дешевела, и электронный поп-саунд перестал быть недостижимым делом, доступным исключительно богатым затворникам. Для конвейерного производства электропопа никакого особенного ноу-хау уже не требовалось.

Этим вполне возможно объяснить угасание энтузиазма Kraftwerk, но мне милее иная точка зрения. Kraftwerk не двинулись в новую электронную эпоху семимильными шагами, обгоняя эпигонов, просто потому, что двигаться было некуда. Kraftwerk очень рассчитывали на то, что будущее — это технологизированное прошлое, что развитие идет линейно, увеличивая количество технических игрушек. При этом, оставаясь последовательными ретрофутуристами и постоянно обращаясь к тридцатым годам, они эффективно эксплуатировали идею заикленности истории. Kraftwerk даже клонировали самих себя — в виде знаменитых кукол, связывая

наступление новой эпохи именно с этим, но почему-то упорно продолжали рассчитывать на линейно продолжающееся будущее. Это тем более странно, что метафора с куклами так прозрачна: куклы, одетые по моде эпохи конструктивизма, недвусмысленно демонстрируют, что Kraftwerk — это клонированный конструктивизм.

В будущем, которое оказалось фальсифицированным, клонированным, семплированным прошлым, Kraftwerk не нашли себе места. Они не нашли себе места среди своих собственных клонов, хотя еще буквально пару лет назад радостно играли в них и, казалось, лучше прочих были подготовлены к этой ситуации.

Почему? Откуда такая прямо-таки патологическая близорукость? Приходится признать, что Kraftwerk не понимали, что делают: они двигались как во сне, они были зомби, медиумы. Отсюда, по-видимому, и их заторможенный сценический имидж. Безусловно, они воплощали в жизнь дух эпохи, но буквально через силу: Kraftwerk с большим опозданием и без всякой охоты соглашались на те штампы и клише, которые постоянно всплывали в разговорах о них. Они не видели ни будущего, ни прошлого, не ухватывали никакой связи между явлениями. Kraftwerk были мегафоном новой эпохи, но мегафоном, который не понимает смысла прущей сквозь него пропаганды.

Kraftwerk не нашли своего места в новом мире, что прекрасно удалось, скажем, Tangerine Dream. Новая эпоха, как невменяемый биоробот, вышла из разорванного живота Kraftwerk. Они не рассчитывали на то, что мир будущего будет изготовлен из них. В Нью-Йорке в начале 80-х Kraftwerk убедились, что история вовсе не движется вперед — она началась с нуля. Черный хип-хоп — это начало времен и каменный век, но это каменный век, клонированный из Kraftwerk. То,



что Kraftwerk воспринимали как игру в куклы, как свою изящную причуду, оказалось глобальной реальностью.

### ***Синтипоп***

Конечно же, современная электронно-танцевальная музыка не делалась исключительно в черном нью-йоркском андеграунде начала 80-х, в обстановке высокой преступности и членовредительских танцев. Электросаунд очень быстро расползся по всем крупным американским городам. Более того, в 80-х произошла электрификация практически всей существующей поп-музыки.

В 1978-м британец Гари Ньюман, побыв недолгое время малоубедительным панком, быстро превратился в поющий манекен а-ля Kraftwerk. Вскоре мода на малоподвижное стояние на сцене и металлически цокающие звуки цифровых синтезаторов охватила бывших панков, постпанков и недопанков-ньювэйверов. Синтипоп почти на десять лет стал главной формой международной эстрады.

Вклад группы Depeche Mode в историю музыки следует усматривать, по-видимому, в том, что она на переносных синтезаторах реализовала дешевую версию того, что Kraftwerk делали в своей высокотехнологической студии. То же самое можно сказать и обо всех остальных синтипоп-группах: поп-музыка 80-х — это Kraftwerk, ставшие общим местом.

### ***Нью-эйдж***

Нью-эйдж — это сладкая музыка, возникшая в начале 80-х под жарким калифорнийским солнцем. Нью-

эйдж являлся устрашающе: пиритуальной параллелью к синтипопу.

Для идеологии нью-эйджа характерны две вещи — любовь к дикой, но красивой природе и тяга к оккультизму. При этом имеются в виду не злобные колдуны и алхимики, но белобородые индийские учителя, которые проповедуют самопознание, любовь к ближнему, радость на лице и всяческое слияние с космосом. В инструментальных композициях нью-эйджа закодированы благоприятные числа астрологического происхождения, нью-эйдж относится к остальной музыке примерно так же, как гороскоп относится к литературе.

Если вам довелось слышать звуки, под которые алкоголиков и табакокурильщиков отучают от их дурных пристрастий, то это как раз и был нью-эйдж. Под убаюкивающие переливы нью-эйджа человек начинает воспарять душой и ориентироваться на позитивные ценности. Слушать нью-эйдж без неотложной практической надобности — это постыдное занятие; никому не рассказывайте, что занимаетесь этим. Нью-эйдж — это Дитер Болен для поклонников популярного буддизма, не стесняющихся любить закаты над морем.

Самая известная — но далеко не единственная — группа, работающая в кошмарном стиле нью-эйдж, — это, конечно же, Tangerine Dream. В нью-эйдже звучит масса «натуральных» звуков: шум ветра и воды, цокот копыт, голоса птиц и животных, а также акустические музыкальные инструменты — флейты с Анд, африканские барабанчики, кельтская арфа, испанская гитара, венский клавесин, китайские гонги и тому подобное. Все эти звуки, как правило, синтетического происхождения, их натуральность — результат применения богатых акустических библиотек японских синтезаторов.

Нью-эйдж — это, пожалуй, единственная возможность для профессионального клавишника средних лет заниматься каким-никаким творчеством и продолжать тянуться за Моцартом. Мюнхенский лейбл ECM продвигает респектабельный нью-эйдж, замаскированный то под джаз, то под фолк, то под серьезную музыку.

## **Индастриал**

Наряду со светлым синтипопом в духе Depeche Mode, New Order и Erasure, существовала и мрачная струя андеграундной музыки, названная индастриалом.

Надо заметить, что слово «индастриал» обозначает разные музыкальные явления. Ранний индастриал конца 70-х ассоциируется с деятельностью Throbbing Gristle. К началу 80-х существовало уже несколько подобных команд: SPK («коллектив социалистических пациентов»), Zoviet-France, Whitehouse. Их музыка была не очень качественно записанной, зато громкой и ритмичной: так, наверное, должны звучать в индустриальную эпоху шаманские обряды вроде заклинания духов или оживления покойников.

К середине 80-х злоба выветрилась, шум стал более легким. Практически все ранние индустриальные группы начали приближаться к нью-эйджу и сдвигаться в этнонаркотический транс, как, например, обломки Throbbing Gristle — Psychic TV и Chris and Cosey. Еще пара известных имен индастриал-андеграунда 80-х: The Hafler Trio. Coil, Legendary Pink Dots и Nurse With Wound.

Current 93 и Death In June делают *apocalyptic folk* — акустический и явно ориентированный на средневековых трубадуров псевдофольклор. Мрачная метафизическая поэзия.

Существовали группы, подошедшие к нью-эйджу с другой, не индустриальной стороны. Это саунд британского лейбла 4AD: Dead Can Dance и Cocteau Twins.

Одновременно на сцене появились музыкальные коллективы, делающие танцевальную электронную молотилку с агрессивно-истеричным вокалом. Их тоже называли старым словом «индастриал». Наиболее известные примеры — канадская команда Skinny Puppy и американская Ministry. «Диско, пропущенное сквозь дисторшен-бокс» — известная шутка о Ministry и при этом прекрасное определение всего жанра танцевального индастриала в целом.

Иногда все это звучит мелодично и звонко, но чаще все-таки ползает неподалеку от металла. Отличить индастриал от металла очень просто: индастриал куда более механистичен (из-за ритм-машины) и тоталитарен. Ему никогда не придет в голову демонстрировать красоты стиля или виртуозность игры на струнном инструменте. Длинные волосы и бабушкины сказки про вурдалаков — тоже, конечно, вещи нетерпимые. У индастриалистов свои сексуально-апокалиптические сказки и игрушки.

## ***EBM***

В 80-х в большой моде были изображения мускулистых и высокомерных пролетариев-эстетов, в клубах бутфорского пара крутящих зубчатые колеса на покинутых заводах. Их сопровождала монотонная музыка тоталитарного электропопа. Эстетика залитого потом обнаженного тела и однообразного уханья гигантской стальной машины безошибочно ассоциировалась с высокоидеологическим искусством Третьего рейха. Новые романтики, псевдооперными

голосами воспевающие бессмысленный, но прекрасный подвиг героя-одиночки, вяло огрызались, что они, дескать, разоблачают тоталитаризм и способствуют раскрепощению духа.

Для евро-электро-андеграунда было придумано специальное название — *Electronic Body Music* («музыка электронного тела», или, более точно, «электронно-материальная музыка»), *EBM*. В середине 80-х пионером в этом деле стала бельгийская группа Front 242. Еще несколько имен: Neon Judgement, Poesie Noire, Clock Dva, Severed Heads, Cat Rapes Dog, Laibach. В конце 80-х появились Nine Inch Nails и Young Gods.

### **Дэнсхолл**

Ямайская музыка, разумеется, тоже шла в ногу с синтезаторным временем. В начале 80-х к власти на Ямайке пришли консерваторы. Религия растафари утратила былую привлекательность. Бывшие растаманы перешли в ислам или ударились в кришнаитство. В Нью-Йорке в моде был хип-хоп, тостеры с Ямайки там воспринимались в качестве неотесанных деревенщин. В Лондоне, где тусуется много выходцев с Ямайки и их потомков, сложился свой регги-андеграунд. Дредлокс вышли из моды, их безжалостно срезали. Сейчас дредлокс на Ямайке носят лишь как приманку для европейских туристок, приехавших за сексом.

Воевать с капиталистическим Вавилоном уже никто не собирался. Напротив — новое поколение хотело урвать свой кусок этого самого Вавилона. Тостеры гнали не радостно-религиозные тексты, а выпендривались на злобу дня. Они называли себя словом «раггама-фин» (raggamuffin).

В 80-х произошла окончательная электрификация регги. Музыка делалась исключительно при помощи

ритм-машины и синтезатора. Результат получил название *dance hall reggae*. Искусство даба вымерло за ненадобностью. Мелодично-песенную струю в регги продолжил *lover's rock*— сладкий «рок для влюбленных». Параллельно продолжала существовать и речитативная разновидность регги — раггама-фин, сокращенно рагга. Содержание текстов — злобная порнография. Это агрессивная и виртуозная музыка: очень низкими и хриплыми голосами молодые парни лопочут с невероятной скоростью.

В ритмическом отношении рагга устроена богаче, чем рэп, но менее популярна (за пределами Ямайки). Для рэпера важно верещать быстро и плотно. Рагга-тостер к тому же должен постоянно менять окраску звука и интонацию, иногда брать не очень чистые ноты и даже пропевать два-три слога внутри плотного речевого потока. Рагга-тостинг постоянно балансирует на грани пения.

## **[10] Чикаго —> Детройт —> Лондон**

### ***Хаус***

Слово «хаус», как нетрудно догадаться, означает «дом». Оно происходит якобы от названия чикагского клуба Warehouse («склад»). Музыка, которая там звучала, хаусом в современном понимании не была.

В 1980-м диско окончательно вышло из моды и стало казаться безнадежно устаревшим и бесперспективным делом. Диско звучало лишь в клубах для темнокожих гомосексуалистов. Еще один знаменитый центр диско-сопротивления находился в Нью-Йорке, в клубе Paradise Garage. Этот клуб дал название еще одной разновидности хауса — гараж.

Хаус-музыка появилась в Чикаго примерно в 1984-м. Кто именно стал пионером «первого настоящего» хауса — сказать трудно, очень многие диджеи и продюсеры присваивают себе пальму первенства, но нет сомнений, что на возникновение нового саунда существенным образом повлияла ритм-машина Roland TR808. Она значительно упростила процесс создания танцевальной музыки, которую в Чикаго называли не иначе, как «хаус», и то обстоятельство, что ее начали записывать дома, еще раз подтвердило справедливость термина. Роскошное филадельфийское диско делали с живым барабанщиком и струнным оркестром. И конечно, с живыми певцами. А в Чикаго все необходимое оборудование состояло из четырех-дорожечного магнитофона и ритм-машины. Ритм-машина — это небольшой ящик с шестнадцатью кнопками и двумя дюжинами ручек.

## **Трек**

Диджей Рон Харди стал первым применять пластинки, на которых был записан голый ритм-трек, то есть ничего, кроме барабанов и тарелок.

Слово трек (Track) означает дорожку многодорожечной записи. Дорожка с барабанами (ритм-трек) — это полуфабрикат будущей песни. В Чикаго начали печатать пластинки с ритм-треками, то есть выдавать болванку за окончательный продукт. У трека нет ни начала, ни конца, ни драматического развития в середине: трек однороден. По его ходу лишь несколько раз нагнетается напряжение.

Скоро слово «трек» заменило такие старомодные выражения, как «песня», «композиция», «пьеса», «номер», «вещь».

Самым главным в этих полуфабрикатных треках был, конечно, бас-барабан, который глухо ухал в размере четыре четверти. Термин «четыре четверти» необычайно широко распространен в техно-хаус-мире: кто ласково, кто с омерзением называет его «four-to-the-floor» («на четвереньках»). Это и есть пресловутое бам-бам-бам-бам.

## **DJ**

Фигура хаус-диджея окружена мифами в ничуть не меньшей степени, чем фигура рок-гитариста. Весь фокус диджейства состоял и до сих пор состоит в том, что в руках диджея всем известные грампластинки начинают якобы звучать по-новому и производить на публику совсем иной эффект. Если не углубляться в тонкие различия между технологиями диджейского рукоделия, то можно сказать, что основная идея



состоит в том, чтобы представить музыку в качестве непрерывно идущего звукового потока.

Высшая, последняя и единственная цель диджея — побуждать народ к танцам. Хороший диджей — вовсе не тот, у кого хорошие грампластинки, и не тот, кто умеет состыковывать их в длинную кишку, а тот, кто способен управлять настроением танцующих, заводить публику, доводить ее до состояния экстаза. Танцы под диджейскую музыку в идеале должны быть именно экстатическими.

Поначалу диджей ставили просто танцевальную музыку, которая звучала по радио и которую покупали в обычных магазинах обычные люди. Но в середине 80-х, с появлением хауса, диджей стали заводить грампластинки, которые записывались и выпускались малыми тиражами специально для них.

### ***Эсид-хаус***

В 1985-м, в самый разгар психоза вокруг ныне забытого раннего хауса, в чикагском андеграунде появился трек, который двинул танцевальную музыку совсем в другую сторону. Темнокожий малый DJ Pierre получил от своих друзей задание добавить бас к уже существующему 15-минутному ритм-треку Диджей Пьер слушал ритм-трек и наобум крутил ручки только что купленного подержанного бас-синтезатора Roland TB303 Bassline, который агрессивно визжал и хрипел. Пленку с результатом своего труда он отдал супер-диджею Рону Харди.

Через пару недель новый «Acid Traхх» был у всех на устах. Музыка, естественно, называли не иначе, как эсид-хаус (Acid house).

Создатели этого революционного чудо-трека решили сохранить народное название, полагая, что

электронное бульканье имеет отношение к эсид-року, то есть к бесконечным гитарным записям психоделических групп начала 70-х (таким образом, в эсид-хаусе усматриваются отдаленные следы фрик-аута). Но народ полагал, что своим воздействием эта музыка обязана галлюциногенному наркотику ЛСД, который якобы тайно подмешивался в напитки, потребляемые в клубе. Это, конечно, чушь.

Многим казалось, что сам звук ТВ303 — наркотический. Но осцилляторы и фильтры, ответственные за звучание этого мирного японского прибора, никакого отношения к ЛСД, конечно, не имели.

Однажды герой и новатор диджей Пьер случайно услышал по радио до боли знакомые вжикающие звуки. К его ужасу, это был чужой трек. Диджей Пьер и его приятели никому не рассказывали, откуда взялся модный эсид-саунд, и уклончиво намекали на особые синтезаторы, многоканальную запись, хитрые аккорды и даже на полиэтиленовый пакет, который они якобы протаскивали под дверь. Никто не должен был знать, что эсид прячется в маленьком серебристом ящике с тринадцатью пластмассовыми клавишами всего на одну октаву и с полудюжиной ручек. В синтезатор вмонтирован секвенсор, который воспроизводит одну и ту же последовательность нот, а ты можешь при этом вертеть ручки и исказить звук.

Японский прибор был выпущен в 1982-м, стоил 500 долларов и предназначался для певцов-одиночек, исполняющих свои песни под акустическую гитару — ведь гитаре явно не хватает баса. Ровно через полтора года производство ТВ303 было прекращено: звук оказался неприятным, а прибор — дорогим и никому не нужным. В 1985-м им были завалены магазины подержанных товаров. Диджей Пьер полагал, что ему удастся сохранить монополию на клевые звуки. Но чикагский диджей и продюсер Армандо повторил его

подвиг. Чикагский эсид-хаус сделался танцевальной музыкой черного андеграунда.

### **Гараж**

Году в 1988-м чикагский хаус стал басовитее и мягче. На обложках грампластинок, которые выпускал лейбл DJ International, появилось новое название — *deephouse*. Слово «deer» («глубокий») потребляется крайне неформально: если музыка претендует на глубину, серьезность и некоторую изысканность, то она, безусловно, *seer*. Наверное, слово «deer» надо переводить как «проникновенный». Соул-вокал тоже, разумеется, *deer*.

Этот самый облагороженный и одушевленный (и безошибочно коммерческий) дип-хаус прекрасно прижился в Нью-Йорке, где его местная разновидность была названа словом гараж. Несложно заменить, что в чикагском эсид-хаусе басовая партия (то есть эсид) была на удивление не басовита, она дергалась и визжала. Весь бас был заключен в равномерном буханье бас-барабана. Поэтому бас не двигался. А вот бас в хаусе конца 80-х — настоящий, глубокий, плавный, поэтому и буханье барабана не такое грубое.

Вообще, гараж и дип-хаус изящнее, чем эсид-хаус. Одна из причин, вероятно, состоит в том, что нью-йоркская хаус-музыка сопровождает шикарную богемную жизнь, а не андеграундный угар, как в Чикаго середины 80-х. В гараж-клубе дамы носят вечерние туалеты и пьют шампанское.

Гаражные треки часто построены, как обычные песни, — со строфами, куплетами и припевами.

### **Детройт**

Толстяк Хуан Эткинс (Juan Atkins) читал научную фантастику и живо интересовался фанк-музыкой. Как и все темнокожие детройтские подростки, он мечтал играть в группах Джорджа Клинтона Parliament и Funkadelic, ведь они базировались именно в Детройте. Хуан пытался играть на бас-гитаре, но найти еще полдюжину сверстников, чтобы сколотить собственную фанк-команду, не смог. Юноша записывал свои первые треки с помощью двухкассетного магнитофона и синтезатора. Он многократно перегонял звук с кассеты на кассету, добиваясь возникновения грува. Этот процесс ему понравился — молодой человек пришел к выводу, что группа ему и не нужна. А нужно умение обходиться с современной музыкальной аппаратурой. Поскольку синтезатор следовало «программировать», основательный Хуан решил, что ему необходимо изучить программирование, но, уже поступив в колледж, выяснил, что искусство написания программ для вычислительных машин не имеет никакого отношения к настройке параметров синтезатора.

В колледже 19-летний Хуан Эткинс познакомился с ветераном вьетнамской войны Риком Дэвисом — Рикку было уже за тридцать, и он являлся большим поклонником Джими Хендрикса. Вдвоем они создали группу Cybotron и послали свою первую пленку главному музыкальному гуру Детройта — радиодиджею Electrifying Mojo, а тот завел ее в эфире. Хуан и Рик были в шоке. Их сингл «Clear» (1982) разошелся в количестве 50 тысяч экземпляров.

Слово «Cybotron» Хуан Эткинс нашел в книге знаменитого футуролога Элвина Тоффлера. Тоффлер в нескольких томах описал, как будет выглядеть высокотехнологическое общество будущего, напичканное роботами, лазерами, компьютерами, генной технологией и полетами в космос. Самая известная его книга называется «Шок будущего», но на

Хуана Эткинса неизгладимое впечатление произвела «Третья волна». В ней речь идет о том, что будущее возникнет не сразу, а постепенно. Сначала появятся люди, которые уже будут людьми будущего, они будут жить по новым правилам, и мозги у них будут функционировать иначе. Своей деятельностью они поспособствуют наступлению высокотехнологического будущего. Это агенты будущего, прокрававшиеся в наше время. Их Тоффлер назвал «технологическими бунтарями» (Techno Rebels). Надо ли говорить, что двадцатилетний Хуан Эткинс считал себя именно таким техно-бунтарем.

Дуэт Subotron просуществовал недолго: Рик Дэвис намеревался обогатить саунд электрогитарами, Хуан Эткинс был резко против, и коллектив развалился. Да и сам стиль электро к середине 80-х утратил свою притягательную силу. Из электро возник современный хип-хоп. И техно.

### ***Детройтское техно старой школы***

В 1985-м Хуан Эткинс выпустил первый сингл своего нового проекта Modell 500. Трек назывался «No UFOs». Это и было пресловутое детройтское техно старой школы.

В колледже Эткинс познакомился с двумя парнями, одного из которых звали Кевин Сондерсон (Kevin Saunderson), а второго — Деррик Мей (Derrick May). Это «крестные отцы техно». Сами они называли себя Deer Spase. Пионеры детройтского техно вовсе не полагали своим идеалом жесткую, механистичную и античеловеческую музыку. Нет-нет, они стремились к невероятно высокому стандарту высокотехнологической, сложной и многослойной музыки, которая к тому же должна была обладать

душой и нести надежду. Техно-пионеры были уверены, что такая музыка может возникнуть именно в Детройте.

В далекие 60-е Детройт был славен двумя конвейерными линиями — автомобильным заводом Форда, на котором работал весь город, и музыкальным концерном Motown, наладившим поточное производство соул-музыки. В 70-х линия сборки автомобилей была автоматизирована. Введение роботов оставило массу народа без работы. Местные банки стали вкладывать деньги в земельные спекуляции в Мексике. Город, когда-то носивший гордое наименование Motor City, умирал на глазах, целые кварталы стояли пустыми, дома никто не ремонтировал. В результате — рост уличной преступности и наркомании.

Утопическая идея Хуана Эткинса состояла в том, что Motor City превращается в Techno City: лежащий в руинах Детройт становится городом будущего, и техно-музыка выражает душу грядущих времен.

Вот знаменитая цитата из Деррика Мея на интересующую нас тему: «Техно — это то же самое, что и Детройт: одна большая ошибка. Это похоже на Джорджа Клинтона и Kraftwerk, застрявших в одном лифте».

Детройтские техно-пионеры находились в глубоком андеграунде, буквально в абсолютной изоляции: об их деятельности никто не знал, они были заговорщиками, действовавшими в черном гетто. Единственными, кого могла заинтересовать их продукция, были диджеи, крутившие чикагский хаус. Чтобы навязать им свои треки, Эткинс, Мей и Сондерсон подкорректировали ритмический рисунок, то есть внедрили прямой бас-барабан.

Детройтская музыка второй половины 80-х годов очень похожа на чикагский хаус. Есть мнение, что никакого особого «детройтского техно старой школы» никогда и не существовало, дескать, этот термин

придуман лишь с целью противопоставить себя более успешным конкурентам. Сам Эткинс уверяет, что диджеи бойкотировали все, что было не очень похоже на хаус, и он был вынужден отказаться от ритма электро (то есть брейкбита в духе «Trans Europa Express») в пользу куда более модного хаус-стука.

В любом случае верно то, что детройтская продукция не пользовалась успехом и потому не несла в себе следов наскоро сляпанной коммерческой халтуры.

В Европе чикагские хаус-пластинки были известны уже с 1986-го. Некоторые диджеи оценили эту музыку, но все равно ставили ее вперемежку с соулом, фанком и хип-хопом. Звучала эта музыка преимущественно на дискотеках для гомосексуалистов, прочей публике она казалась скучной.

Ситуация резко изменилась, когда выяснилось, что танцоры, съевшие таблетку экстази, видят друг друга и слышат музыку совсем другими глазами и ушами. О монотонности и скуке не может быть и речи — хаус-ритм начинает восприниматься как звук всеобъемлющего счастья и любви к ближнему.

Американским продюсерам подобный эффект не был знаком, они делали свои треки на трезвую голову. Конечно, на американских дискотеках употреблялись и кокаин, и мескалин, и ЛСД, но в скромных масштабах. Славящиеся своими кокаиновыми оргиями заведения — вроде нью-йоркского диско-клуба Studio 54 — были не правилом, а кратковременным исключением. Никому и в голову не приходила такая глупость, что оценить по достоинству прелесть хауса можно, лишь находясь под воздействием сильнодействующего наркотика. Но в Европе взрыв интереса к новой музыке произошел исключительно благодаря экстази.

## Экстази

Основным составляющим таблеток экстази является вещество, носящее неподъемное название «метилendioкси-метамфетамин», или сокращенно МДМА.

В 1912-м немецкий фармакологический концерн Мегк синтезировал МДМА в качестве промежуточного звена в технологической цепи получения каких-то лекарственных препаратов. Но наступила Первая мировая война, МДМА положили на полку и забыли. В научной литературе упоминание об этом соединении всплыло лишь после Второй мировой войны. МДМА относился к наркотикам и ядам, которые испытывались на животных в секретных американских лабораториях на предмет применения в будущей мировой войне. Многие из испытывавшихся препаратов очень быстро оказались в широком обращении (как ЛСД), но МДМА так и оставался никому не известным.

В середине 60~х МДМА был синтезирован заново. Его открыл калифорнийский химик русского происхождения Александр Шульгин. Это очень интересный человек. Во время Второй мировой войны он служил в американском флоте, потом изучал химию. В 1960-м 35-летний Шульгин первый раз в жизни попробовал галлюциногенный наркотик мескалин и, открыв совершенно новый для себя мир пришел к закономерному выводу, что все мироздание на самом деле находится в нашем сознании.

Шульгин получил место в Dole Chemical Company и приступил к синтезу веществ, по структуре напоминавших мескалин. Проверял новые соединения Шульгин не на животных, а непосредственно на себе. Талантливый и необычайно продуктивный химик изобрел несколько десятков новых соединений, но все они были разновидностями галлюциногенных



наркотиков. Компания Dole ни рекламировать, ни продавать их, естественно, не могла — ведь как раз в то время в США разразилась паника вокруг ЛСД.

Шульгин уволился из Dole, оборудовал у себя дома химическую лабораторию и в течение последующих тридцати лет синтезировал наркотики, изменяющие наше восприятие мира. 179 из них он описал — включая и изготовление в домашних условиях — в своей автобиографии. Вокруг химика сложился круг поклонников, пробовавших наркотики на себе. Все было обставлено очень возвышенно и благочинно: медицинский эксперимент больше напоминал отдых на даче — обед, спортивные игры, прослушивание музыки, чтение, сон. На следующий день все присутствовавшие составляли отчет об увиденном и услышанном. В 80-х бородастый, улыбающийся, вежливый и скромный химик, обутой в сандалии на босу ногу, превратился в культовую фигуру.

Почему его не остановили еще в 60-е годы? Александр Шульгин служил в государственной организации, занимавшейся борьбой с наркоманией, был экспертом номер один и, разумеется, имел лицензию на любые манипуляции с любыми наркотиками. Кроме того, он состоял членом элитарного клуба Bohemian Club — бастиона республиканской партии в Сан-Франциско. Лишь в 1994-м семидесятилетнему Шульгину вежливо запретили его деятельность.

Шульгин синтезировал МДМА в 1965-м, но сам попробовал его лишь через два года. Химик был хорошо знаком с действием ЛСД, мескалина и бесконечного числа других галлюциногенов, но даже его изумил эффект, производимый МДМА. Галлюцинирующий наркотик не вызывал, но создавал необычайно сильное состояние тепла, уюта и блаженства.

Шульгин назвал его эмпагоном — «возбуждающим эмпатию». Слово «эмпатия» следует понимать как «вчувствование», «вживание». Имелось в виду, что человек начинает входить в положение других людей, принимает к сердцу их проблемы, буквально влезает в их шкуру, становится открытым, доверчивым и избавляется от обычных страхов и сдерживающих импульсов.

Лишь через десять лет, в 1977-м, Шульгин познакомил с действием МДМА своего знакомого психолога Лео Зоффа. Тот уже собирался на пенсию, но, столкнувшись с чудо-средством, активно взялся за его пропаганду среди коллег-психотерапевтов. По самым приблизительным оценкам, Лео Зофф обратил в новую веру примерно четыре тысячи своих коллег. В 80-х с распространением идеологии нью-эйджа МДМА стал восприниматься как чудо-эликсир от всех бед, которые мучают человека. Он расширял сознание, нес покой и просветление, способствовал гармонии и даже пробуждал любовь к окружающей среде. Психотерапевты прекрасно помнили, что произошло, когда ЛСД вырвался на свободу и попал в руки дельцов наркобизнеса, поэтому, не желая терять эффективный препарат, несколько лет держали его в секрете, ласково называя его Adam. Впрочем, в США в начале 80-х МДМА был вполне легальным препаратом. В массовом порядке за его изготовление взялась элитарная группа преуспевающих терапевтов, называвших себя бостонской группой. Пациентам, жаждущим духовного очищения и просветления, МДМА выдавался вместе с брошюрой, описывавшей прямо-таки религиозный ритуал его применения.

В 1983-м один из участников бостонской группы переселился в Техас и при помощи друзей, торговавших кокаином, но решивших стать на путь исправления и очищения, взялся за изготовление и распространение

МДМА под новым именем «экстази». Техасская группа не забивала себе голову лишними вопросами психотерапии и очень быстро превратилась в организованную банду изготовителей и продавцов наркотика, пользовавшегося большим спросом у студентов колледжей. За год своей деятельности техасская группа распространила несколько миллионов маленьких доз МДМА, который продавался в виде таблеток или в виде «травяной» настойки, разлитой по маленьким коричневым бутылочкам. В 1985-м МДМА наконец был официально запрещен в США.

К моменту своего запрещения экстази был уже хорошо известен в клубах Нью-Йорка, к которым относился и знаменитый Paradise Garage.

В Великобритании МДМА запретили еще в 1977-м. В лондонских элитарных клубах шикарная молодежь глотала амфетамин, запивая его алкоголем. В начале 80-х из Нью-Йорка стали поступать пакетики с экстази. Таблетка стоила 25 фунтов стерлингов, в Нью-Йорке же — всего шесть долларов. Наркотик перевозили через океан для себя и ближайших друзей и распределяли по штуке на брата. Это было развлечение для избранных представителей шоу-бизнеса и мира моды. Съев таблетку, эти самые представители укладывались на кресла, кушетки или просто на пол, задирали вверх ноги и неподвижно слушали музыку группы Art Of Noise. Это времяпрепровождение называлось «экстази-пати». Посторонних на них не допускали. Экстази бвш дорогостоящим заморским дефицитом. Ни о каком эсид-хаусе эта публика и слыхом не слыхивала, как и о том, что, съев таблетку экстази, можно вообще двигаться.

**Ибица**

Славен остров Ибица. Балеарские острова! В 1986-м в руки диджея Альфредо Фиорилло попали хаус-пластинки из Чикаго. Аль-фредо оживлял их, накладывая на сухой стук соул-вокал и мелодичные линии клавишных, которые брал с итальянских диско-пластинок. Регги, фанк, хип-хоп, а также Modern Talking Альфредо заводил, конечно, тоже. В конце своего сета он ставил «Imagine» Джона Лен-нона. Альфредо побывал и в Лондоне, где продемонстрировал свою музыку. Ноль эффекта.

Но в следующем, 1987-м, году на Ибице произошло что-то в высшей степени странное. Люди не просто танцевали, а буквально сияли от счастья. Экстази уже много лет был известен на Ибице, его привезли с собой модники-гомосексуалисты из Нью-Йорка. В 1987-м «Acid Traxx» был наконец записан на пластинку и ввезен в Европу. Экстази входил в моду, и эсид-хаус тоже. Они встретились и полюбили друг друга.

Курортную музыку диджея Альфредо называли балеарским саун-дом (balearic sound), или эсид-хаусом: то обстоятельство, что собственно чикагский хаус — лишь один из составных компонентов этого пестрого компота, никого не волновало.

В сентябре 1987-го на Ибицу приехали четыре лондонских диджея, они собрались отмечать день рождения Пола Оукенфолда, которому как раз стукнуло двадцать шесть. Именно с их прибытия на Ибицу и отсчитывает свое рождение современная европейская техно-хаус-культура, как считают британские эксперты, которым история двух последующих лет представляется чрезвычайно важной и интересной. Ребята попробовали экстази, посмотрели, какое воздействие наркотик оказывает на танцующих, и увидели, что монотонная молотилка необычайно способствует радостной, раскованной и эйфорической

атмосфере. Для четырех профессионалов это явилось настоящим откровением.

Вернувшись домой в мрачный и сырой Лондон, просвещенные диджеи попытались организовать курортные хаус-пати.

## **1988**

В январе старый знак хиппи — смайли (smiley, желтый кружок с двумя глазками-точками и улыбкой-дугой) — стал опознавательным знаком эсид-пати, эсид-хауса и, самое главное, экстази.

Пол Оукенфолд снимал заднюю комнату в огромном гомосексуа-листском клубе Heaven и проводил там вечеринки Future. Обстановка напоминала детский утренник: танцующие (никакие не гомосексуалисты) смеялись, обнимались, целовались, размахивали в воздухе руками, растопырив пальцы во все стороны, разрисовывали друг друга светящимися красками и делали друг другу подарки. В клубе Shoom очень скоро накопился целый склад плюшевых медвежат. Совершенно незнакомые люди живо общались друг с другом и рассказывали про себя и про свою жизнь интимные подробности. Shoom и Future подтвердили справедливость формулы: экстази + эсид-хаус = массовая эйфория. На танцуйки пускали далеко не всех, очереди стояли часами.

В апреле Оукенфолд снял целиком клуб Heaven, который вмещал полторы тысячи человек. В середине мая помещение уже не могло принять всех желающих — это означало, среди всего прочего, что к тому времени была налажена бесперебойная поставка экстази в Лондон. Впрочем, никто не подозревал, что экстази запрещен.

С увеличением числа танцоров ветераны Ибицы почувствовали, что утрачивают приоритет и остаются в малоубедительном меньшинстве. Они были убеждены, что началась распродажа идеалов и коммерциализация эсид-хауса, который стал уже не то, что раньше. Действительно, когда в каждом магазине продаются майки с надписью «Где проходит эсид-хаус-пати?», — то иначе, чем распродажей идеалов и крушением иллюзий, это дело не назовешь.

Большая часть тех, кто с самого первого дня был свидетелем и участником этого безумия, превратились в профессиональных ди-джеев, устроителей пати или попросту торговцев наркотиком. В апреле 1988-го одна таблетка стоила 15 фунтов стерлингов, так что торговля экстази быстро стала прибыльным делом. Как из-под земли появились многочисленные банды, распространявшие наркотик. Эсид-хаус и новая клубная культура стремительно превращались в процветающую ветвь теневой экономики.

В июне-июле напряжение достигло критической точки, и лондонские клубы один за другим начали переходить на эсид-хаус. Этот момент вошел в историю под названием «лето любви» (Summer of Love). Собственно, это было второе лето любви, первое разразилось в 1967-м в Калифорнии. Вообще хаус-бум обнаруживает много параллелей с эрой хиппи.

Семнадцатого августа бульварная газета *The Sun* выступила с разоблачением новых наркотанцев. Правда, газета решила, что танцоры находились под влиянием ЛСД, ведь, размахивая в воздухе руками, они истошно вопили: «Эээээээсиииид!» Газета писала, что танцующие, которым уже далеко за двадцать, пытаются сбросить с плеч стресс рабочего дня и каждый уикенд накачивают себя наркотиком. В средствах массовой информации разразилась истерика, началась настоящая травля новой молодежной моды. А

молодежь, которая и впрямь была не прочь стряхнуть стресс и усталость, ломанулась в эсид-хаус-клубы.

В июне была зарегистрирована первая смерть от экстази. Никто не знал, насколько он на самом деле опасен. Танцоры верили слухам, что экстази высушивает спинной мозг — тем более что у всех болели спины от многочасовых танцев. При этом никто не придавал значения очевидным последствиям употребления наркотика: утром, когда угар проходит, начинается *coming down* — состояние депрессии, опустошения и отчаяния. В середине недели депрессии могут возвращаться. Позже стали известны и многочисленные случаи гипертермии, перегрева организма, который под воздействием наркотика утрачивает способность контролировать свою температуру. Рейверы, измученные танцами, литрами пьют воду, и это тоже часто приводит к несчастным случаям. Отмечено разрушительное воздействие наркотика на почки и, главное, на мозг.

Самые ощутимые последствия регулярного приема экстази — депрессия, бессонница, потеря ориентации в пространстве, а также утрата памяти, приступы панического ужаса, психоз и паранойя. Для некоторых все эти радости становятся хроническими и излечению не поддаются. Когда увеличение дозы экстази перестает приносить желаемый эффект, рейверы, если у них не хватает ума потерять интерес к хаус-танцам, переходят на кокаин и героин. На Love Parade часто приезжают рейверы первой волны, все они с наркотиками давным-давно завязали, пьют одну минеральную воду и не танцуют. Кто не завязал, тот приехать на Love Parade не в состоянии уже чисто физически.

В 1988-м в Европе начался настоящий бум вокруг эсид-хауса. Танцевальная музыка перестала быть тем,

чем она была раньше.

Появились первые европейские эсид-хаус-треки: чикагских пластинок было относительно мало, а спрос вырос колоссально, кроме того, у многих чесались руки и хотелось самим попробовать. Образовалась новая отрасль экономики, продюсеров и диджеев становилось все больше и больше, возникали фирмы грамзаписи и клубы, проводились танцульки на свежем воздухе. Количество новых треков не поддавалось исчислению. В результате, как это обычно бывает с любым инфляционным процессом, качество продукта заметно упало.

Британская пресса придумала новые хаус-стили — *handbag* и *hardbag*, то есть «дамская сумочка» и «жесткая дамская сумочка». Имелась в виду музыка, услышав которую девушки, не в силах устоять на месте, ставят на пол свою сумочку и танцуют, не спуская с нее глаз. В этой музыке было очень много клавишных. Каждый удачный хаус-трек вызывал поток подражаний. Трек «Voodoo Ray» продюсера A Guy Called Gerald породил новую разновидность хауса — *bleeps and clonks* («бульки и звяки»). Имелись в виду звуки, словно бы извлеченные из игрушечных пианино. Именно этот саунд объявил своей программой лейбл Warp. Возникло ощущение небывалой легкости и свободы, плотина рухнула, в музыку стало можно вклеивать любое бульканье и кряканье. Это было началом того, что позже получило название *intelligent techno*, а потом — DM.

Уже на следующий год бум вокруг эсид-хауса в Лондоне стал ослабевать, диджеи, утонувшие в море эсид-хаус-треков, принялись искать альтернативу коммерческому и бессодержательному курортному саунду. Тут и было обнаружено бескомпромиссное и



суровое детройтское техно, которое якобы явилось ответом на европейскую коммерциализацию эсид-хауса.

Для детройтских техно-пионеров их европейский успех стал полной неожиданностью; Хуан Эткинс, крутивший пластинки на танцульках в Великобритании для пяти тысяч подростков, не мог понять, что происходит. В родной Америке никто его не знал и не желал знать.

Конец 80-х в Великобритании — это донельзя мифологизированный «волшебный момент» в истории новой музыки. В обстановке свободы и вседозволенности появилось новое поколение энтузиастов, а стилистические барьеры, казалось, исчезли навсегда.

**90-e**

## [11] Хардкор

Хардкор («твердое ядро») — это самый радикальный и, как правило, примитивный и тупой фланг любого культурного явления. Если какая-то идея доведена до нестигаемого абсурда, то можно смело говорить о хардкоре.

В контексте разговоров о техно слово «хардкор» тоже употреблялось. Понятно, что имелась в виду быстрая и шумная музыка. Первая половина 90-х — это и есть эпоха хардкора: музыка в целом стала более жесткой и быстрой, чем чикагско-нью-йоркский хаус 80-х.

Новый жесткий саунд был назван словом «техно». В 1990-м слово «техно» стало употребляться по отношению ко всем существующим стилям современной танцевальной музыки.

### **UR**

В начале 90-х детройтское техно вступило во второй этап своего развития. Музыка стала несколько быстрее и шумнее, чем раньше, в нее вернулся электро-брейкбит. Сами музыканты называли свой стиль электрофанком. В центре политизированной антикапиталистической тусовки стоял лейбл Underground Resistance (UR).

UR — это безоговорочный культ. Собственно, почему? Дело тут не столько в каком-то неслыханном саунде, сколько в позиции и концепции. Кроме всего прочего, UR — это настоящий андеграунд. Без UR претензии техно на андеграундность были бы просто смешны.

Для участников UR техно — это вовсе не разновидность танцевальной музыки, а часть большого дела борьбы с Системой. С такой серьезностью и прямо-таки ожесточенностью, с которой подходят к техно в Детройте, больше нигде к этой музыке не относятся. Если в разговорах о техно речь заходит о революции, о бунте, о противостоянии Системе — значит, ищи детройтский след.

В конце 80-х, когда бум вокруг эсид-хауса охватил Европу, в Детройте наступило затишье — диджеи и продюсеры получили возможность выступать и выпускать пластинки в Европе и Японии. Именно в конце 80-х в Детройте и был создан творчески-бунтарский коллектив под нескромным названием «Подпольное сопротивление». Фактически это были всего два парня: Майк Бэнкс по прозвищу Mad Mike и Джефф Миллс (Jeff Mills). Позднее к ним присоединились Роберт Худ и Блэйк Бакстер. Они и составили так называемый «Штурмовой отряд подпольного сопротивления» (UR Assault Squad). Во время своих выступлений участники UR носили черную униформу и закрывали лица масками. Идею политического противостояния Джефф Миллс позаимствовал у Public Enemy, а идею выступать в военной униформе — у индустриальной группы Front 242.

Лейбл UR занимал агрессивно антикоммерческую позицию: скажем, была выпущена знаменитая серия грампластинок, которые на домашнем проигрывателе уже не послушаешь. Дело в том, что эти пластинки следовало крутить в сторону, противоположную обычной, чтобы иголка ехала по звуковой дорожке от центра к краю диска. Диджейский проигрыватель предоставляет такую возможность, а бытовой — нет.

Треки UR назывались «Бунт», «Ликвидация», «Адреналин», «Звуковой разрушитель», «Теория», «Красота упадка», «Хищник». В этой музыке начисто

отсутствуют какие бы то ни было клавишные или струнные. Разговоры о машинной музыке — не пустая пропаганда: эти треки определенно похожи на тепловоз, груженный металлоломом (этот тепловоз — дальний родственник «Трансьевропейского экспресса»). UR — верные продолжатели дела Kraftwerk: никаких акустических звуков не допускается, музыка — это результат взаимодействия человека и машины.

Грампластинки UR обильно снабжены заклинаниями типа «Жесткая музыка из жесткого города». Часто упоминается бунт. Вообще же цель борьбы — преодоление программирования. «Программирование» — ключевое слово в идеологии Underground Resistance. Программирование — это принцип функционирования современных промышленных стран, которые в своем развитии дошли до такого уровня, что производят не только товары и механизмы, но и сознание отдельных индивидуумов. Имеется в виду, что все люди — не более чем биороботы, которых программирует современная жизнь, или, как принято говорить, Система. Мировоззрение, привычки, эмоции, убеждения, все, что составляет начинку человека, все его сознание и подсознание, — все это запрограммировано. Цель этого гнусного манипулирования — сохранение барьеров между людьми и между расами в ущерб миру и взаимопониманию. Школьное образование, домашнее воспитание, законы, средства массовой информации и индустрия развлечений формируют из народа отлаженный и исправно функционирующий механизм. А техно — единственный способ коммуникации, не учтенный всемогущими программистами человеческих душ. Техно способно разрушать связи, сложившиеся в сознании, и таким образом освобождать индивидуумов. При этом быть незаметным — один из главных принципов. Mad Mike: «Жизнь — это борьба. Если тебя замечают, то тут же уничтожают. Или обезвреживают, и

ты уже сам становишься инструментом программирования».

Взгляды участников UR не раз бывали неправильно истолкованы. Детройтские техно-бунтари регулярно получали депеши от якобы братьев по оружию из ирландских и ливийских террористических организаций. Но ребята из UR почему-то неизменно отказывались взрывать самолеты и автобусы.

Немецкие техно-теоретики соглашаются, что идеология UR берет свои истоки в речах героев научно-фантастических комиксов. Для UR характерно стремление к скрытности и анонимности и, одновременно, гипертрофированный универсализм, то есть намерение решать самые фундаментальные и глобальные проблемы.

### ***Гангста-рэп***

Возможно, имеет смысл упомянуть и хардкор хип-хопа, который тоже расцвел в первой трети 90-х. Ice T: «Гангстерский рэп — это народная американская музыка, мало чем отличающаяся от блюза или кантри. Ведь кантри-музыканты тоже поют о проблемах своих соседей, приходят на вручение призов Grammy в джинсах вместо смокингов и продают миллионы компакт-дисков, которые неизвестно кто покупает. Так вот, кантри — это сельский фольклор Америки, а рэп — городской».

Герои городского фольклора Америки, которых имеет в виду Ice T, это темнокожие сутенеры, бандиты и торговцы наркотиками. Они носят шикарные костюмы, тяжелые золотые цепи, часы и кольца, ездят в кадиллаках и улаживают свои дела исключительно по мобильному телефону, желательно не отходя от бассейна. Да, чуть не забыл: при этом они яростно

ругаются, непрерывно совокупаются и убивают всех подряд. Все они, с позволения сказать, новые афро-американские.

На противоположном полюсе прозябают жалкие обитатели гетто — соответственно старые афро-американские. У них нет ничего: ни образования, которым, судя по всему, блещут преуспевающие бандиты, ни денег, ни сиястых красот, а главное — силы, злобы и агрессии.

Всех чернокожих терроризируют сволочи-полицейские, делающие вид, что пытаются защитить вялых обитателей гетто от агрессивных. Ice T: «Поэтому за свою жизнь приходится бороться — кулаками, ножом, а еще лучше пистолетом. А во всем виновата система белокожего и, не будем бояться этого слова, еврейского капитализма».

Весь этот идеологический комплекс увешанный золотом мультимиллионер и защитник угнетенных Ice T называет словом «real», подразумевая суровую реальность. Правда, при этом речь идет совсем не о тупой и скучной повседневности. Но и фантазиями бандиты не интересуются, им куда понятнее и ближе кино.

«Реальность» гангстерского рэпа — это то, что по-русски называется «настоящей жизнью»: красивый голливудский триллер, снятый по мотивам реальных событий, со слезами под дождем и красной кровью на шелковых простынях.

«Во-о-он там, — Ice T высовывается из окна своей шикарной голливудской виллы, — вилла Бон Джови. Этот мазафака гораздо богаче меня: ты только на его наручные часы посмотри... в его доме двадцать спален, а сам бегаёт в рваных джинсах, обманывает народ». Нет, Бон Джови — не *real*.

Гангстерский рэп в чудовищном количестве потребляют вовсе не угнетенные жители черных гетто,

а белокожие отпрыски мелкобуржуазных семей. Они балдеют от карикатурного музбандита Ice T, который, брызгая слюной, исходя потом и выпячивая нижнюю губу, похваляется своим горячим черным членом и холодным хромированным пистолетом.

В марте 1992-го Ice T и его металлогруппа Body Count записали песню «Cop killer» («Убийца полицейских»). Ice T: «Проснулся я утром, сижу, пью кофе, говорю по радиотелефону, вдруг по телевизору — президент Джордж Буш, который обзывает мою песню горячечным бредом сумасшедшего. А я и всего-то и спел: „Убей, убей свинью“. Ведь и Джонни Кэш тоже пел когда-то: „Вот подойду я к тому типу и пристрелю его, чтобы посмотреть, как он будет издыхать“. И ничего — классика кантри-музыки, шедевр народного творчества, так сказать. Видимо, все дело в том, что в моей песне речь идет о полицейском», — догадался Ice T.

Правильно догадался. Возмущенные профсоюзы полицейских, владеющие солидной долей акций концерна Time Warner, который выпустил злосчастную песенку, публично пригрозили выбросить свои акции на биржу. А это несколько сотен миллионов долларов. На бирже разразилась паника.

Магазины между тем отказались продавать пластинку, и перед концерном Time Warner замаячила реальная угроза предстать перед судом за призыв к насилию против госслужащих. Наконец, когда на ведущих сотрудников Time Warner посыпались анонимные письма с обещанием подложить бомбу, концерн очухался и выпустил новую версию альбома уже без скандальной песни, а сам Ice T лишился контракта.

Он был очень недоволен: «Ведь это типичная ситуация сутенера и его шлюхи: Time Warner — сутенер, а я, Ice T, — проститутка». Музыкант пояснил, что всякий сутенер-профессионал работает с двумя



девками: одна агрессивная и склочная (это, понятное дело, сам Ice T), а вторая тихая и ласковая (это Принц). Пока одна сидит в полицейском участке, другая утешает клиентов — главное, дело движется. «Это же элементарно!» — возмущался Ice T, объясняя, что это не он хотел убивать полицейских, а его литературный персонаж, которого те обидели, и он решил отомстить. «Нельзя все понимать буквально. Когда в другой песне я пою: „Засуньте меня в газовую камеру, я высосу весь ваш газ“, я имею в виду, что я крутой и клёвый и с меня все должны брать пример. А то, что на меня не действует яд, — это всего лишь поэтическая метафора. Весь вопрос в том, кому именно ты подражаешь. Если ты подражаешь, скажем, Терминатору,ходишь в бар в черных очках и стреляешь направо-налево, то ты сам дурак. Совсем другое дело, если ты подражаешь Арнольду Шварценеггеру — богатому киноактеру и культуристу. Ты качаешь мышцы, делаешь деньги, имеешь всех телок, каких хочешь, и разговариваешь по мобильному телефону. Тогда ты молодец, не правда ли?»

Правда-правда.

### ***Еврохардкор***

В европейском хардкоре начала 90-х можно усмотреть, условно говоря, три параллельные тенденции.

Во-первых, британский хардкор. Это быстрый брейкбит с различными семплерными добавками — вокальными, джазовыми или какими-нибудь еще. Из этого хардкора получился джангл, а потом драм-н-бэйсс.

Во-вторых, голландский супербыстрый хардкор — габбер.

И, в-третьих, скажем так, бельгийско-немецкий саунд. Это не очень быстрый, но очень увесистый и грязный, то есть записанный с перегрузкой, брейкбит. Звук — не звонкий и чистый, а как бы проржавевший и надтреснутый, иными словами, индустриальный.

На интересный вопрос: «А почему музыка вообще стала жестче и шумнее?» — однозначного ответа нет. Есть мнение, что к началу 90-х были налажены изготовление и транспортировка синтетических наркотиков, в первую очередь экстази, в Западную Европу (делали экстази, похоже, на бывших государственных медпредприятиях Восточной Европы), произошло насыщение рынка, таблетки подешевели, рейверы увеличили дозу, и музыка соответствующим образом ускорилась.

Существует и другая версия, согласно которой количественно наркотиков, действительно, стало больше, зато их качество резко ухудшилось: в таблетке экстази содержался уже не чистый МДМА, а гремучая смесь, прежде всего амфетамин, не столько радующий, сколько стимулирующий. Таблетки сильнее отшибали мозги, и музыка стала жестче (панк-рок тоже был амфетаминной музыкой).

Еще одно объяснение сводится к комплексу неполноценности европейцев перед американскими хаус-продюсерами: европейцы взяли реванш и сварганили куда более устрашающую музыку.

Нельзя упускать из виду и то, что существовала еще одна разновидность андеграундной музыки, которая по своей дикости и агрессивности намного превосходила все остальные звуки конца 80-х: ин-дастриал, своего рода электро-металл. На него и равнялось бельгийско-немецкое андеграундное техно.

***Британский еврохардкор***

К концу 80-х британская хаус-тусовка раздвоилась. В лондонских клубах танцевали под жизнерадостный хаус, напоминавший о курортной жизни. А на незаконно проводившихся рэйвах на открытом воздухе царила совсем иная атмосфера: хардкор стал музыкой, под которую фанатичные рейверы отплясывали назло полиции и консервативному правительству.

В 1989-м стали появляться американские хаус-пластинки, на которых вместо прямого бас-барабана стучал брейкбит. Лондонские диджеи Grooverider и Fabio заводили американский техно-хаус на повышенной скорости. Оригинал, записанный на 33 оборотах в минуту, крутили на скорости 45. Grooverider на любой хаус-пластинке проигрывал то место, где звучит сбивка, чаще всех остальных пассажей, и тем самым существенно повышал процентное содержание брейк-бита в треке. Одновременно диджей-террорист на усилителе выкручивал до упора ручку *Overdrive*, то есть перегрузки: звук получался скрипучим и грязно-металлическим. И очень громким. Grooverider занимался целенаправленной селекцией американских пластинок; брейкбитом и в результате набрал целый ящик подобной музыки, которая стала восприниматься в качестве самостоятельного стиля.

Британский хардкор начала 90-х пользовался дурной славой. Его не заводили радиодиджеи, его игнорировали даже сотрудничавшие в андеграундных изданиях журналисты. Если верно, что танцевальная музыка находилась в андеграунде, то хардкор был андеграундом в андеграунде.

Интересны описания того, как проходили хардкор-танцульки начала 90-х. Искусственный туман и море люминисцентных огней. Присутствующие взвинчены чудовищными дозами экстази и амфетамина. Многие обнажены до пояса. Танцоры постоянно втирают в свой торс какой-то медицинский крем — он якобы помогает

дышать и усиливает воздействие экстази. Многие держат в руках ингаляторы и постоянно вдыхают какую-то дрянь, кое-кто даже танцует в кислородной маске, которая явно заряжена не кислородом. На руках у танцующих — белые перчатки, которые светятся в темноте. Лица искажены криком. На земле рядом с танцполом мутно поблескивают залитые потом тела тех, кто потерял сознание. «Кто-то тронул меня за локоть, и я заорал, как и все остальные», — писал ошалевший журналист, вообще-то симпатизировавший современной танцевальной музыке.

В 1991-м сингл «Charly» группы Prodigy стал большим хитом, он ознаменовал срастание хардкора с мэйнстримом. В Великобритании шел тот же процесс, что и везде: хардкор очень быстро вырождался в нечто радостное, бессмысленное и сугубо коммерческое, одновременно шла коммерциализация и гитарного хардкора — гранжа.

Лето 1992-го — момент выхода хардкора на поверхность, крупные фирмы выкинули на рынок массу второсортной продукции, на которой сделали большие деньги. Хардкор-андеграунд был ликвидирован, а еще через пару месяцев бум прошел. Единственные процветавшие до конца десятилетия герои массовой распродажи хардкора — это Prodigy.

## ***Габбер***

Самой знаменитой и неприличной разновидностью раннего европейского хардкора является голландский габбер (Gabber), или габба. Это слово переводится как «приятель», «друган».

В 1990 году Пол Эльстак, сотрудник грампластиночного магазина в портовом городе Роттердаме, обнаружил, что подростки проявляют

интерес к жесткому британскому брейкбиту. Пол нача: выпускать синглы под псевдонимом Euromasters. Ориентация музыки становилась очевидной при первом же взгляде на обложку роттердамская телебашня справляет нужду на Амстердам. Тут нужно заметить, что между двумя городами существует злобное соперничество. Оно связано с конкурирующими футбольными командами: Feyenoord из Роттердама и Ajax из Амстердама. Кроме того, с роттердамской точки зрения, Амстердам — город туристов и снобов, а он, в свою очередь, относится к роттердамцам как к безмозглым пролетариям. Новая музыка была объявлением войны. После футбольного матча болельщики отправлялись на рейв, а в течение следующей недели раскупали хардкор-диски. Музыка была устроена крайне просто: бас-барабан стучал со скоростью 180, а то и 200 ударов в минуту, за этим стуком матерно выл неприятный мужской голос.

В качестве контрмеры в Амстердаме был создан лейбл Mokum, который множил якобы более интеллигентную версию того же самого саунда. В Голландии проходили суперрейвы, на которые собиралось по 15 тысяч человек — Hellraiser, Terrordrome, Thunderdome и легендарные Nightmares in Rotterdam. Люди до омертвения накачивались амфетамином и пивом, танцевали и дубасили друг друга по головам огромными надувными молотками. Драки и даже поножовщина были в порядке вещей. Участники голландских хардкор-рейв-войн не скрывали своих неофашистских пристрастий.

Уже в 1992 году стало ясно, что голландский габбер находится в застое, никаких новых идей продюсерам в голову не приходит, если не считать идеей повышение скорости с 200 до 250 ударов в минуту. Патологически скоростной брейкбит расползся по Европе.

Еще через год стали появляться треки, в которых на быстрый стук накладывалась какая-нибудь общеизвестная радостная мелодия. Моментально для практически всех сколько-нибудь известных мелодий, как новых, так и старых, включая рождественские песенки и мелодии из бродвейских мюзиклов, были изготовлены их хардкор-варианты. Это явление получило название хэппи-хардкор (happy hardcore). Если кто-то полагает, что техно — это идиотская музыка для умственно отсталых индивидуумов, то это мнение почти наверняка вызвано прослушиванием именно хэппи-хардкора. Спорить трудно и, главное, не хочется.

Глазастый, клыкастый, черепастый — если судить по обложкам компакт-дисков — голландский габбер как-то подозрительно плавно трансформировался в позитивно настроенный хэппи-хардкор.

### ***Алек Эмпайр (Alec Empire)***

Для Алека Эмпайера эсид-хаус был музыкой протеста. Алеку чрезвычайно не нравилось то, что происходило в его родной Германии. Падение стены и объединение Германии, ликвидация Советского Союза, беспомощное барахтанье Кубы — все это привело к тому, что немецкие левые попали в полосу кризисов и деградировали, а фашисты и националисты, наоборот, воспряли духом. И на международной арене дела обстояли не лучше: война в Персидском заливе показала чудовищную силу средств массовой информации, способных манипулировать общественным мнением целой планеты. В мгновение ока распространившиеся словечки вроде «глобальная деревня», «виртуальное пространство» и «интернет» символизировали тотальный контроль над личностью. В Берлине все ненавидели коммунистов, и немецких

флагов развешано повсюду было больше, чем когда-либо в истории Германии.

Шел 1991-й. В подвалах заброшенных домов в восточной части Берлина проходили яростные техно-пати, на которых отрывались безработные ребята из бывшей Восточной Германии и гомосексуалисты, понаехавшие с Запада за глотком свободы. Вместо экстази в употребление вошли амфетамин и героин. Алек Эмпайер крутил пластинки в мрачном техно-бункере под названием Tekknozid. «В начале 90-х мы с удовольствием слушали джангл, потому что эта музыка была невыносимо громкой, примитивной и дико действовала на нервы».

В 1992-м бывший панк, а ныне хардкор-диджей Алек Эмпайер создал безумную антифашистскую группу Atari Teenage Riot (ATR). За проектом скрывался целый букет славных идей. С ненавистной танцевальной музыкой покончено раз и навсегда. Брейкбит неостановимо движется в сторону транс и диско, единственной альтернативой остается *Digital Hardcore*. *Digital Hardcore* — это фрагменты гитарных партий металлической группы Slayer, невыносимо искаженный брейкбит, очень много индустриального грохота и еще больше воплей и криков. Самая главная идея: «Звуки бунта вызывают бунт».

Первое же выступление нового берлинского коллектива произвело такой фурор, что на второй концерт съехались представители всех концернов звукоиндустрии. Серьезные люди в пиджаках приехали аж из Лондона посмотреть на новое чудо берлинского андеграунда — такое случается, прямо скажем, нечасто. Сумасшедшей группе тут же предложили контракты. Алек и его коллеги были немало смущены скоростью коммерциализации их революционной агрессии.

Алек Эмпайер — яростный антифашист. Техно он тоже ненавидит. Все, на первый взгляд, безобидные рейверы для него чуть ли не гитлерюгенд. Его самые главные враги — это неофашизм и диско-музыка, с его точки зрения сильно связанные друг с другом. Неонацистские издания действительно прославляли транс и техно как новую музыку немецкой молодежи. Алек Эмпайер — серьезный парень, в утопические идеи о переустройстве общества на так называемых «демократических принципах» он не верит, потому что для него эти самые демократические принципы и есть современная форма фашизма.

Музыкант ненавидит саму идею рейва, то есть танцулек в конце рабочей недели, когда люди отправляются в клуб, чтобы забыть свою жизнь и почувствовать себя счастливыми. А в понедельник — снова на ненавистную работу.

Сам Алек ни наркотиков, ни алкоголя не употребляет. Он полагает, что немецкое правительство насаждает техно-музыку и экстази, чтобы дать хоть какую-то радость подрастающему поколению.

Алек Эмпайер: «Кое-кто полагает, что крутой музыка становится, когда бас-барабан стучит в темпе двести ударов в минуту. Что за чушь! Крутая музыка может иметь и ноль ударов в минуту, но быть нестерпимой для восприятия. Все дело — в качестве звука».

Эмпайер — принципиальный сторонник быстро сделанной и отвратительно звучащей музыки. Тут дело, конечно, не только в скорости изготовления. Сильно искаженным звук получается вовсе не оттого, что над ним мало трудились; искажения — результат целенаправленного применения специальных эффектов. Исказить звук, вообще говоря, несложно — сложно добиться грува.



Может быть, продукция Эмпайера и его тусовки — это не самый быстрый хардкор из имеющихся в природе, но определенно один из самых шумных и злобных. Да, он намеренно записан с искажениями, но акустической помойкой его никак не назовешь. Это очень скупая сделанная музыка.

Радикальный подход Алека Эмпайера вызывает не одни только восторги, для многих европейских музыкальных критиков Atari Teenage Riot — это манерная панк-группа эпохи техно. Термин «техно-панк» тоже, разумеется, был употреблен.

## [12] Вот пришли барабаны

В 1992-м лондонские диджеи и продюсеры столкнулись с распродажей хардкора, рейвы поглупели, повеселели и стали неприлично коммерческими и легальными. Перепроизводство коммерческого хардкора привело к его девальвации, хардкор попросту надоел, радостно-попрыгучие пластинки заполонили рынок, их уже никто не покупал.

Бывший хардкор-андеграунд отреагировал созданием нового саунда. Его называли *Darkcore*, а чаще всего просто *Dark*. Для него характерны общая холодная и отчужденная атмосфера, акустические фрагменты из саундтреков к фильмам ужасов и трескучий брейкбит. Из барабанного стука выкидывали буханье бас-барабана, оставались одни тарелки и малый барабан.

Музыка имелась, но вот некому и негде было под эту музыку танцевать. Поэтому бывшие хардкор-диджеи перебрались в тусовку поклонников регги и рагга-музыки.

### **Джангл (jungle)**

Джангл (jungle) — это брейкбит, который бьется на скорости около 160 ударов в минуту, он похож на спотыкающуюся дробь пионерского барабана. Под брейкбит подложена бас-партия, позаимствованная из регги. Бас-линия идет в два раза медленнее, чем стук, то есть со скоростью 80 ударов в минуту.

Тут нужно сделать маленькое техническое отступление: если увеличивать скорость вращения грампластинки, то соответственно повышается и высота

тона, возникает так называемый «эффект Буратино». В начале 90-х компьютерные аудиoproграммы были оснащены такой вещью, как *time stretching* («растяжение времени»). Имеется в виду техническая возможность ускорять или замедлять темп акустического фрагмента, не превращая его в пронзительный визг или, соответственно, в бурчание на низкой ноте. Иными словами, брейкбит в джангле был ускорен на компьютере.

В марте 1992 года в лондонском клубе Paradise Club стала проводить вечера диджейская тусовка A Way Of Life. Именно на этих танцульках произошло объединение живого рагга-речитатива с бешеной диджейской музыкой в стиле *Dark core*. Результат и назвали джанглом.

Тут в нашей истории появляются не только мощный бас, истеричный вокал и так называемые саунд-системы — то есть мобильные музыкальные установки, характерные для регги, но и темнокожий преступный мир Лондона, главный потребитель регги и рагга-музыки. Белых рейверов, которые приходили в Paradise Club в наивной уверенности, что здесь крутят свежую разновидность эсид-хауса, били смертным боем. За экстази здесь тоже по головке не гладили. В Paradise Club курили крэк.

Во всех остальных клубах сразу пошла ответная реакция. Диджеев, заводивших джангл, больше нигде не приглашали, хотя они и вопили, что джангл, как и любая другая музыка, не имеет отношения к наркотикам и организованной преступности. Танцоров, одетых по джангл-моду, не пускали во все остальные клубы, на многих дверях висели плакаты «No Breakbeat Zone» («Зона, свободная от брейкбита»). Глянцевые журналы пугали поклонников хэппи-хардкора ужасами джангла: дескать, опять в туалете Paradise Club

пырнули ножом какого-то чернокожего кокаиниста, увешанного золотом. Несмотря на упорные слухи, что рагга-джангл — это саунд черных расистов, среди диджеев, продюсеров и даже поклонников джангла было немало белых лондонцев.

Для изготовления ритм-треков джангл-продюсеры к ритм-машинам не притрагивались, а использовали аудиобиблиотеки ритмов на компакт-дисках. Поскольку все это происходило в атмосфере регги и даб-музыки, то при компьютерном монтаже ритм-трека проявлялись чудеса изобретательности. Скажем, вот типичный джангл-эффект: поверх основного барабанного бита пустить его же, но в два раза быстрее и к тому же в обратную сторону.

Регги-бас брался со старых грампластинок с Ямайки. Сверху накладывалась всякая всячина, но предпочтение все же отдавалось рагге. Собственно, никакого другого андеграунда в Лондоне и не было. Диджеи, которые не хотели заводить хэппи-хардкор и эсид-хаус, автоматически оказывались в рагга-кругах. Рагга-андеграунд обладал собственными магазинами, студиями звукозаписи, мастерскими по изготовлению грампластинок и даже дистрибьюторскими фирмами и пиратскими радиостанциями. Вся эта инфраструктура взялась за пропаганду нового саунда.

Первые джангл-треки содержали вокальные партии, переданные с компакт-дисков. Но искушение попробовать живых вокалистов было велико.

В 1993-м диджеи Shy FX и горластый малый по прозвищу UK Apache с одного захода изготовили трек «Original Nuttah». Было вылущено несколько пластинок без указания авторов и названия трека. Публика впадала в раж при первых же звуках и очень скоро начинала орать: «Rewind, rewind!», то есть «Заводи еще раз с начала!»

На регги и даб-танцульках такие крики — обычное дело, хороший трек выдерживает до семи и более перемоток на начало (интересно, что арии в итальянских операх эпохи барокко тоже выдерживали до семи исполнений, публика кричала «Да Саро!», или же примадонна сама догадывалась, что хорошо бы спеть арию еще раз с начала). Собственно, выразить удовольствие от песни и от танцев под понравившуюся музыку — это не ремесло. На Ямайке принято вопить «Риуайнд!!!» в середине песни: на многих регги и даб-номерах слышен звук перематываемой пленки, после которого песня начинается снова.

Самое главное в джангле — томительное ожидание момента, когда врубятся или, как говорят джанглисты, «придут» барабаны. Перед самыми барабанами нужно диким голосом кричать «Риуайнд!!!», чтобы диджей перекинул иглу на начало пластинки, рагга-вокалист подавился своим речитативом... впрочем, потом быстро бы сориентировался и напряжение бы снова поползло вверх. Когда наконец приходят барабаны, в зале начинается что-то невообразимое. Вверх поднимаются зажигалки, и начинаются дикие прыжки и вопли.

В песне «Original Nuttah» барабаны приходят совершенно неподражаемым образом, а длинное вступление превращается в демонстрацию силы и умения петь под чистый бас. И, с моей точки зрения, это плевков в сторону всего безголосого и безынициативного альтернативного рока. «Original Nuttah» — одна из самых удачных и энергетически нефальшивых поп-песен 90-х.

## **1994**

1994-й — переломный в истории джангла. Большинство диджеев обзавелись собственными

лейблами, действовало более дюжины грампластиночных магазинов, торгующих только джанглом, глубоко законспирированная пиратская радиостанция Kool FM передавала самую свежую музыку в день ее выхода, джангл крутили абсолютно все пиратские радиостанции Лондона. Именно в 1994-м джангл-рейвы вошли в моду и начали проводиться одновременно в нескольких лондонских клубах.

Это были очень серьезные и немного мрачные мероприятия. Изумленные новички констатировали, что в джангл-толпе никто не улыбается. Помещения были оформлены в кладбищенски-готическом духе: надгробные памятники, чучела ворон, покосившиеся кресты. Девушки были в эластичных шортах, как можно более узких и коротких, в тяжелых кожаных ботинках, в кожаных жилетах, надетых на голое тело. Их танец состоял в вызывающе сексуальных движениях бедрами. Танцуя под джангл, надо не дергаться в такт барабанам, а извиваться под бас-партию. Молодые люди одевались как бандиты — в шикарные костюмы от Версаче, Москино и Армани. Настоящие джанглисты не танцуют, а смотрят на женщин и слегка переминаются с ноги на ногу. Впрочем, когда приходят барабаны, все срываются с места.

Главным летним аттракционом стал трек «Incredible», который изготвил продюсер M-Beat. На нем звучит голос молодого парня по имени Генерал Леви. Крик «Воуака, воуака» несея из каждого окна. Он попал даже в телевизионное кукольное шоу, а сама песня — в верхнюю десятку британского хит-парада.

Вот тут шоу-бизнес наконец зашевелился и обратил внимание на то, что в андеграунде происходит что-то интересное. Но для того, чтобы писать статьи и делать радиопередачи, нужны конкретные имена. При этом никто из непосвященных не имел ни малейшего понятия, кто есть кто в джангле. Джангл-диджеи и

продюсеры держались крайне враждебно, на контакт не шли и наотрез отказывались фотографироваться, давать интервью и изображать из себя звезд, к которым привыкла пресса. А вот рагга-вокалисты, наоборот, были очень рады неожиданному вниманию и стали бойко тянуть одеяло на себя.

Диджеи и раньше имели с ними проблемы. Многие вокалисты часто не слушали трек и не делали пауз, а молотили в микрофон, как пулеметы. Кроме того, они начали указывать диджеям, какие треки им следует заводить. А те стали попросту отключать микрофоны или приглашать собственных вокалистов, которые реагировали на команды от пульта.

Ситуация накалилась, когда рагга-крикуны вдруг пошли на контакт с мейнстримной прессой и принялись рассказывать, что такое настоящий джангл, а также делиться секретами мастерства, воспоминаниями о трудном детстве и планами на будущее. Джангл-диджеям стало ясно: пресса начинает раскручивать не тех. В 1989-м и 1992-м внимание массмедиа и концернов звукозаписи, которые перехватили инициативу и активно взялись за изготовление и популяризацию модной музыки, угробило сначала эсид-хаус, а потом и хардкор. Прекрасно помня об этом, джангл-диджеи не хотели в очередной раз остаться за бортом. Они не без основания боялись, что у них опять украдут их саунд.

Кризис разразился, когда Генерал Леви, побывавший в хит-параде с треком «Incredible», заявил в интервью модному журналу *The Face*: «Сейчас я держу мазу в джангле. Я пришел и обеспечил этой музыке успех».

Это было уже слишком. Ведущие джангл-диджеи — среди них Grooverider, Fabio, Goldie и A Guy Called Gerald — создали тайный комитет. Цель конспиративной деятельности — бойкот трека «Incredible» и вообще всей

продукции Генерала Леви. Диджеи, продолжавшие крутить этот трек, и владельцы клубов, приглашавшие их, также подлежали бойкоту Журналисты, бравшие интервью у Генерала Леви, автоматически оказывались в черном списке. Секретный комитет, многими поначалу воспринимавшийся как чистой воды паранойя, добился-таки своего и запугал и своих и чужих. Генерал Леви опубликовал подобострастное извинение перед мэтрами, но прощен не был. Маститые журналисты, теле- и радиоведущие, а также представители фирм грамзаписи испрашивали разрешения: не возражает ли могучая кучка против внимания к такому-то человеку? Если ветераны джангла считали, что парень созрел для того, чтобы делать о нем репортаж или заключать с ним контракт, то разрешение выдавалось. Иначе — бойкот.

По мнению многих, в том числе и джанглистов со стажем, заговор диджеев ставил перед собой вполне конкретную цель: не подпустить чужаков к кормушке.

Как бы то ни было, джангл-диджеи, желавшие сохранить монополию на саунд, были сыты по горло рагга-вокалистами и отказались иметь с ними дело, равно как и употреблять само слово «джангл». С осени 1994-го, когда произошел раскол и размежевание, термин «драм-н-бэйсс» (drum&bass, d'n'b) стал названием нового вполне самостоятельного стиля. Диджеи-раскольники ушли и увели с собой всю созданную ими инфраструктуру с магазинами и фирмами грамзаписи, а также, разумеется, контракты с гигантами звукоиндустрии.

Не следует упрекать лондонских хардкор-диджеев в предательстве идеалов андеграунда. К середине 90-х многим из них стукнуло тридцать, и жизнь диджея-бессребренника, который на чистом энтузиазме развлекает народ и обогащает крупные концерны, уже не казалась такой привлекательной.



А джангл? А джангл исчез. Рагга-вокалисты вернулись к своим малоизобретательным ритм-машинам. Не стоит обвинять лондонских рагга-ребят в патологической страсти к саморекламе и готовности ломануться за длинным фунтом стерлингов. Рагга-певцы — настоящие виртуозы своего непростого дела и в гораздо большей степени музыканты, чем любые диджеи. Хаус-техно-хардкор-драм-н-бэйсс постоянно попадает в сферу внимания музыкальной прессы и крупных фирм грамзаписи, у рагги же нет никаких шансов. Лишь единственный раз в 90-х звукоиндустрия попыталась раскрутить рагга-музыканта и сделать из него что-то вроде современного Боба Марли: это Шабба Рэнкс (Shabba Ranks). Концерт Sony проталкивал его, но безуспешно: рыночного потенциала у рагги как не было, так и нет.

### ***драм-н-бэйсс***

Осенью 1994 года произошло историческое размежевание джангла и драм-н-бэйсса. Можно ли из этого заключить, что саунд, характерный для драм-н-бэйсса, тоже появился осенью 1994-го? Ничуть не бывало. Уже в начале 90-х существовали треки, с сегодняшней точки зрения звучащие как самый настоящий драм-н-бэйсс, а само это слово всегда широко применялось в регги- и даб-жаргоне; драм-н-бэйсс — это просто другое название ритм-трека.

Драм-н-бэйсс 1994-го — это мелодичный и коммерчески ориентированный джангл без вокальной партии. Самым известным ди-джем, продвигавшим этот саунд, был L.T.J. Vukem. Он заводил атмосферные, то есть расплывчатые и мягкие, треки. В них присутствовали так называемое «ощущение джаза» (jazz feeling) и элегантный брейкбит. В начале 90-х эту

музыку называли эмбиентом, потом, намекая на известную сложность и изысканность, арткомом (artcore) и, наконец, эмбиент-драм-н-бэйссом. Несколько лет L.T.J. Vukem был посмешищем всей джангл-тусовки, его называли наследником группы Yes и прочих монстров арт-рока, но именно за его саунд ухватились диджеи, покинувшие джангл-андеграунд.

В том же 1994-м стал появляться брейкбит, сделанный — о чудо! — не в британской столице. Рони Сайз и диджей Краст (Roni Size x DJ Krust, темнокожие диджеи из Бристоля) записывали треки, на которых был явно различим семплированный джаз. Этот саунд тут же окрестили джаз-степом (jazzstep). Теоретики отмечают, что джаз-степ — это вариант хард-степа (hardstep) с вкраплениями джаза. А хард-степ — это ободранный до костей джангл без вокала и мелодии, причем ударные записаны с легким искажением, которое дает своеобразную надтреснутость звука. Кроме того, в хард-степе появился регулярный бас-барабан, характерный для техно, но вычищаемый из ортодоксального джангла. Иными словами, хард-степ — это шаг навстречу техно, а джаз-степ — следующий шаг, но не вперед, а в сторону, к джазу.

В 1995-м драм-н-бэйсс отошел от эмбиента и вернулся к своим темным» (Dark) корням. Символом обновления стал Goldie — золотозубый шеф лейбла Metalheadz. Под его крылом собрались такие люди, как Photek, J Majik, Lemon D, Dillinja, Source Direct, Hidden Agenda, Optical.

Саунд стал металлическим: жестким, мрачным и запутанным, но в первую очередь высокотехнологичным. Отказ от эмбиента и возвращение к жесткости свидетельствовали о важных переменах: в драм-н-бэйсс-тусовке инициатива стала постепенно переходить от диджеев к продюсерам. В начале 90-х, на заре хардкора, диджеи вполне

справлялись с изготовлением новых треков, хотя и величали секрет мастерства не иначе, как «брейкбитовая наука» (breakbeat science). К середине 90-х это самое мастерство достигло такого уровня, что оказалось по плечу лишь фанатикам-коллажистам, которые из маленьких кусочков звука клеили многослойные и словно живые барабанные трели.

Драм-н-бэйсс можно считать самой трудозатратной поп-музыкой XX столетия, ведь для ее изготовления нужна поистине микроскопическая точность и шизофреническая усидчивость. Только хирург-фанатик способен на подобный подвиг, драм-н-бэйсс-тусовка, в первую очередь Goldie, открыто издевались над джанглом — грубым, примитивным и наивным. С другой стороны, драм-н-бэйсс куда менее экспериментален, чем джангл: на огромном количестве треков несложно обнаружить один и тот же брейк, один и тот же ритмический рисунок.

В конце 1995-го Goldie вместе с другими драм-н-бэйсс-диджеями, среди которых были L.T.J.Bukem, Fabio, Grooverider, Randall и Doc Scott — все крайне уважаемые люди с безупречным андеграундным прошлым. — вновь создал конспиративный комитет. Как мы помним, в октябре 1994-го Goldie уже стоял во главе заговора диджеев: тогда они лишили паблицити рагга-вокалистов. В 1994 году заговор длился несколько месяцев, в 1995-м — как минимум полтора года.

Второй заговор был направлен против тех диджеев, которые заводили треки, нетипичные для драм-н-бэйсса, как его понимал Goldie, но главное — против продюсеров-экспериментаторов. Эксперименты разрешались только узкому кругу приятелей всемогущего Goldie. Журналисты, прежде чем взять у кого-либо интервью, должны были испросить разрешение у худсовета драм-н-бэйсса, иначе им грозил бойкот. Рассуждая о качестве музыки и чистоте

концепции, мафия Goldie на самом деле занималась бизнесом и всеми средствами мешала конкурентам выйти на рынок. В своих интервью Goldie и не думал скрывать это обстоятельство.

В 1996-м с появлением сенсационного трека Эда Раша (Ed Rush) «What's Up» возникла новая разновидность драм-н-бэйсса — техстеп (techstep). Стук барабанов превратился в металлический треск, бас-партия, наоборот, была упрощена и сведена до трех нот, она стала фактически дико перегруженным ревом. В пустоте колотили сухие барабаны и время от времени на слушателя надвигался мрачный гул, заглушавший барабаны. Техстеп был решительным шагом в сторону техно-саунда: в брейкбит вернулся регулярный техно-бас-барабан. Техстеп означал минимализацию и радикализацию идеи драм-н-бэйсса, на который как бы навели зум-объектив.

Техстеп появился как саунд лейбла No U Turn, к Goldie он никакого отношения не имел. До появления техстепа существовало много разных разновидностей брейкбита и драм-н-бэйсса. Внезапно драм-н-бэйсс стал возможен только в виде техстепа. Можно предположить, что это было связано с мафиозной деятельностью тусовки Goldie.

Осенью 1997-го из Лондона пришла казавшаяся невероятной новость: могучий драм-н-бэйсс вышел из моды, закрылись или были перепрофилированы все лондонские лейблы, клубы и FM-радиостанции. Новая британская техно-мода была названа спидгараж (speedgarage) — как более быстрая и якобы «грязная» разновидность старого нью-йоркского стиля гараж. По сути же, это был хорошо известный дип-хаус с несколько более резким басом, подкорректированным вокалом и иногда проскакивающими сбивками ударных — пережитком драм-н-бэйсса. Подозрительным образом

сразу же появились горы компакт-дисков с этой музыкой, изданных концернами звукозаписи и состоявших в основном из ремиксов. Странное дело: как новая музыкальная революция может начинаться с незначительной переделки старых недохитов?

Конечно, поп-идол Goldie не мог запретить кому бы то ни было делать ту или иную музыку. Но пользуясь своим положением фильтра между лондонским техно-андеграундом и гигантами звукозаписи, он был способен эффективно тормозить выход конкурентов на белый свет. Многие техно-продюсеры резонно полагали, что получить выгодный контракт им удастся, лишь если они будут точно воспроизводить саунд Goldie и его мафии. А те в свою очередь возмущались, что у них воруют их собственность — драм-н-бэйсс. Тусовка Goldie наложила лапу на специфический саунд и громко визжала, когда фирмы-производители телерекламы использовали драм-н-бэйсс-треки со стороны, которые по дешевке предлагали какие-то безызвестные итальянские продюсеры.

И хотя спидгараж в музыкальном смысле явление не очень интересное, тем не менее, смену моды в лондонском техно-андеграунде можно было лишь приветствовать. Ликвидация монополии, как правило, способствует некоторому отрезвлению. Впрочем, как скоро выяснилось, никакого спидгаража вообще в природе не было.

Вот и ушли барабаны.

## ***2step***

Летом 1999-го в Лондоне разразилась истерия по поводу новой волны модной танцевальной музыки под названием *Underground Garage* или *2step*. Судя по высказываниям очевидцев, лихорадочная атмосфера

вокруг *Underground Garage* живо напоминала джангл-эпоху.

Пол Эдвардс, хозяин пиратской радиостанции Supreme FM, так комментировал причины исчезновения драм-н-бэйсса: «Все дело в дамах. Для них драм-н-бэйсс слишком сложен. Поэтому гараж легко выиграл в конкурентной борьбе: куда идут дамы, туда тянутся и мужики. Устроители пати боятся, что у них на танцполе останется лишь пара парней, поэтому они стараются больше не приглашать драм-н-бэйсс-диджеев».

В клубы, где крутят *Underground Garage*, людей в кроссовках, кепках и джинсах не пускают — не хотят агрессивной и хулиганистой публики.

*2step* превратил стандартный нью-йоркский гараж в своего рода медленный джангл. Ритмическая структура гараж-трека была заметно модифицирована. Из такта были выброшены второй и четвертый удары, остались всего два — первый и третий, а между ними появились две дырки. Разумеется, это не значит, что удары закреплены на своих местах: они постоянно отклоняются от жесткой схемы, то опаздывают, то торопятся. Удлинившиеся паузы заполнились маленькими завихрениями ритма, микробрейкбитом.

Из-за того, что половина ударов бас-барабана исчезла, музыка стала казаться более медленной и менее энергичной. Чтобы восполнить энергетический дефицит, продюсеры стали применять звуки синтетических органов, духовых, струнных, а также вокал, используя все это одновременно и ритмически и мелодически. В идеале получалась ритмическая молотилка, состоящая не из одних только ударов барабана.

Неожиданность состояла в том, что вокальные партии стали заимствоваться с а-капелла-версий американских R'n'B-хитов, начиная с Уитни Хьюстон и заканчивая никому не известными певицами.

Нет сомнения, что для продюсирования тустепа был применен опыт изготовления джангла и драм-н-бэйсса: к вокалу, а вместе с ним и к другим ворованным звукам, продюсеры относятся так же, как в драм-н-бэйссе относились к барабанам. Вокальные партии режутся на части, безжалостно убыстряются и склеиваются в своего рода брейкбит или, если хотите, брейк-вокал.

2step мягче, лиричнее, мелодичнее, эротичнее и драм-н-бэйсса, и техно. 2step, который пришел на смену драм-н-бэйссу, сравнивают с *lover's* роком, который пришел на смену дабу (в начале 80-х на Ямайке кончилась эпоха серьезного, инструментального и, вообще говоря, малоразвлекательного даба и началась эпоха *lover's* рока — сладкого рока для влюбленных). Характерным образом, *2step* называют *lover's jungle*. Идеал мужчины — уже не *gangsta*, *aplaya*, не *rudeboy*, а *sweetboy*, это изящно одетый, обворожительный и ловкий персонаж, дамский угодник.

Для атмосферы тустепа характерен культ роскоши: дизайнерские шмотки, шампанское, кокаин и шикарные женщины — это именно то, что поэт называл «упоительной негой». Слово «глэм» тут тоже к месту. Соответствующим образом называются клубы, лейблы и пиратские радиостанции: «Печенье с кремом», «Шоколадный мальчик», «Мороженое», «Чистый шелк», «Блаженство».

Впрочем, многие из тех, кто находится вне клубной *2step* жизни, усматривают во всем этом млении и томлении гиперконформизм, снобизм, тщеславие, идолопоклонство перед Дольче и Габбаной и, в целом, вопиющий материализм.

## [13] Транс

### *World Music*

Летом 1987 года в одном из лондонских пабов собралась группа представителей независимых компаний звукозаписи, концертных агентов и сотрудников радиостанций, всего человек двадцать пять. Они обсудили детали кампании по внедрению на британский музыкальный рынок записей из Африки, Азии и Латинской Америки. Владельцы музыкальных магазинов отказывались торговать этими записями часто просто потому, что не знали, как назвать соответствующую полку — *Ethnic, Folk, International* или как-то еще? После жаркого обмена мнениями было решено остановиться на термине *World Music* («музыка мира»), он был значительно короче, чем *Popular & Roots Music From Outside The Anglo-American Mainstream* («популярная и исконная музыка, не относящаяся к англо-американскому мейнстриму»). При этом имелась в виду не классическая, не художественная, не религиозная музыка, а та, которую слушают по радио и под которую танцуют обычные люди, — местный самодельный поп.

В начале 90-х эта самая *World Music* вошла в большую моду. Она была разрекламирована как встреча двух культур — западной, то есть высокотехнологической, и незападной, то есть экзотической, представленной в основном странами третьего мира. Впрочем, и в США, и в Великобритании, и в Германии, и во Франции нашлись музыканты, чудом уцелевшие в водоворотах поп-музыкального потопа последних десятилетий.



Широкой общественности была предъявлена целая армия непонятно откуда взявшихся певцов и инструменталистов, по-разному одетых, но одинаково широко улыбающихся. Для участия в этом цирке были отобраны якобы самые лучшие музыканты третьего мира. Разумеется, речь шла вовсе не об изучении далеких музыкальных традиций и культур, которые оказались чересчур многообразными и малопонятными для цивилизованной аудитории, избалованной хорошо спродюсированной жвачкой для ушей. Усилиями звукозаписывающих корпораций был искусственно выведен этно-поп — вполне западный, резво бухающий синтезаторный музон, в который были вмонтированы якобы незападные певцы и певицы. Впрочем, часто оказывалось, что они — как, скажем, живущий во Франции алжирец Халед (Khaled) или израильская певица Офра Хаза (Ofra Haza) — вовсе не так уж чужды цивилизации и ритм-машине.

Этно-поп повторяет модель, по которой в 70-х функционировал регги: музыка записывается в западных студиях под присмотром западных продюсеров в соответствии с западными вкусами для западной же аудитории. Интересно, что даже несинтезаторно звучащий пакистанский певец Нусрат Фатех Али Хан (Nusrat Fateh Ali Khan) — казалось бы, совершенно аутентичный и неподкупный представитель традиционного Востока — на самом деле существенно подкорректировал суфийскую музыку каввали (qawwali). В юности Нусрат был большим поклонником Джими Хендрикса и западного рока, пел он и индо-пакистанское диско и соответствующим образом изменил ритмическую структуру своей собственной музыки, которая стала базироваться на бите, то есть на равномерном пульсировании барабанов, совершенно нетипичном для индийской и пакистанской традиции.

Эта операция во многом способствовала успеху певца на Западе.

Питер Гэбриел, создавший под крылом гиганта Virgin собственный лейбл Real World, немало помог слиянию культур под эгидой синтипопа.

Транс вообще говоря, не музыкальный термин. Транс — это психическое состояние, при котором человек воспринимает лишь малую долю того, что творится вокруг или внутри него.

Бегун, который концентрирует свое внимание на равномерном дыхании и на том, чтобы ни в коем случае не остановиться и не задохнуться, находится в состоянии транса. Болельщик, который смотрит футбол по телевизору, тоже находится в трансе: весь остальной мир для него исчезает, зато происходящее на поле он воспринимает исключительно сильно. Когда, читая интересную книгу, вы забываете обо всем — вы в трансе. Когда вы очень интенсивно переживаете радость или горе — это тоже транс.

Транс — это вовсе не сон: находящийся в трансе сохраняет сознание и чувства, только вся сила его души устремлена на какой-то маленький фрагмент окружающего мира, который воспринимается словно через огромное увеличительное стекло. Собственно говоря, человек почти постоянно находится в состоянии транса. И очень часто проблема состоит вовсе не в том, как впасть в транс, а в том, как выйти из него, то есть встряхнуться, расширить угол зрения и переключить свое сознание на какой-нибудь новый предмет.

Но и сильно углубиться в транс — тоже непростая задача. Кстати, зачем в него вообще погружаться? Грубо говоря, чтобы слабый прожектор сознания сконцентрировался в мощный лазерный луч, который бы позволил увидеть очень далекие и неожиданные вещи, в обычном состоянии незаметные. Описывая подобного рода эффект, часто используют сильно затасканные

термины «самопогружение» и «расширение сознания». Все это сфера мифов и анекдотов.

Состояние глубокого транса является сердцевинной религиозных ритуалов во многих культурах. Чтобы впасть в транс, нужно прежде всего это хотеть и уметь делать. Кроме того, повторяющиеся телодвижения, монотонная ритмичная музыка и, конечно же, разнообразные наркотические средства сильно способствуют возникновению этого состояния. Музыка, помогающая вхождению в глубокий транс, известна во всех уголках земного шара, особенно в тех, которые более или менее хорошо защищены от прямого воздействия западной цивилизации. Западная поп-музыка трансу, вообще говоря, не способствует: она чересчур напористая и недостаточно монотонная. Кроме того, стандартная поп-песня заканчивается через три с половиной минуты. Это, конечно, издевательство.

Оснований называть какой-то определенный стиль музыки словом «транс» нет: существует множество непохожих друг на друга явлений, вполне заслуживающих этого названия. Любителям суровой экзотики можно порекомендовать марроканский гнаву (gnaoua) и корейскую синави (sinawi и sanjo); музыка сибирских и монгольских шаманов и буддистских монахов — тибетских, китайских и японских — тоже заслуживает самого пристального внимания.

### ***Технотранс***

Летом 1992 года слово «транс» вдруг вошло в обиход. Трансом стали называть мелодичную электронную музыку, которая не била по голове, как тупое техно, а влекла за собой. Ритм стал очень легким, а общая атмосфера — воздушной и прозрачной. Если плотный саунд техно можно сравнить с железобетонной

конструкцией, которая давит своей массой и твердыми краями, то транс — это вид из окна на голубые дали.

Транс расхваливали как поп-музыку нового типа. Словно грибы после дождя, появлялись новые лейблы, солидные газеты и журналы охали, что молодежь заболела новой болезнью — техно-музыкой. К производству трансa подключились все продюсерские силы Западной Европы.

Транс был чудовищно популярен: именно 1993—1994-й — это момент, когда широкие массы наконец открыли для себя техно. После пяти лет андеграунда оно вышло на поверхность. Характерным образом, в транс-лагере оказались все те, кто непосредственно участвовал в эсид-буме конца 80-х: в Великобритании это, скажем, Пол Оукен-фолд и Дэнни Рэмплинг, в Германии — Вестбам и Свен Фэт.

Сам рецепт электронной транс-музыки был создан значительно раньше. Нежные атмосферные гуд елки и психоделические переливы, на фоне которых несутся серебряные синтезаторные аккорды, дует ветер, шумит водопад, кричит страус и ласково стучат барабаны диких африканских племен, уже всю применялись в музыке нью-эйдж.

Транс и есть не что иное, как слегка ускоренный нью-эйдж. Так что «новая техно-мода» была не более чем удачной попыткой гигантов звукоиндустрии всучить новому поколению потребителей саунд середины 80-х. Но можно взглянуть на это и с противоположной точки зрения: новое поколение потребителей наконец-то доросло до понимания психоделического нью-эйджа.

**Свен Фэт**

Свен Фэт (Sven Vath) — живая легенда, немецкий диджей номер один. Он настоящая звезда техно-транса, якобы одно из немногих исключений из железного правила, утверждающего, что в техно нет звезд. Свен Фэт был звездой уже в конце 80-х, когда о наличии техно-хауса вообще мало кто подозревал. Во франкфуртский клуб Omen, где он крутил пластинки, приезжали поклонники аж из Голландии — не просто попрыгать под абы какую музыку, что можно было сделать и дома, а именно «на Свена».

С течением времени диджеев расплодилось невероятное множество, распространилась и идея, что техно анонимно и что диджей — лишь один из танцующих, но Свен Фэт так и оставался первой поп-звездой техно. Конечно, прессе был нужен герой новой эпохи, и пресса уцепилась за Свена, но от него действительно исходила волна безумия. Он непрерывно пил, глотал экстази, нюхал кокаин и не отказывал красивым женщинам. И конечно, вел исключительно ночной образ жизни. Поэтому его выпученные глаза горели нехорошим блеском. Строить рожи и часами гнать полную ахиною у него тоже замечательно получалось.

Он был выбрит наголо, лишь сзади свисал длинный хвост, заплетенный в косичку. В носу и ушах — кольца. Под нижней губой — длинная, жидкая борода. Свен — известный законодатель мод. Стоило ему появиться за диджейским пультом в цветастых мотоциклетных штанах с широкими полосами и крупными буквами, как через пару дней половина клуба была одета точно в такие же. В Нью-Йорке какой-то русский сапожник прикрутил к кроссовкам Свена платформы высотой 10 см. А немецкие мастера врезали в них батарейку и красные лампочки. «Очень удобная вещь, — смеялся модник, — мигает при каждом шаге, и хватает ее на два года».

Буквально через десять минут после начала своего сета Свен стягивал майку и оставался полуголым. Иногда он разоблачался вплоть до кроссовок (видно, такую красоту просто не хотелось снимать). Публика, разумеется, раздевалась вслед за своим кумиром. Когда Свен взмахивает рукой, в зале начинается ликование. Вообще, танцуя «под Свена», люди поворачиваются лицом к диджею, что, прямо скажем, необычно для техно: танцующий, как правило, вообще ничего вокруг себя не видит и смотрит в пустоту.

Свен Фэт во многом определил внешний вид и поведение фанатиков техно. Ведь в конце 80-х публика приходила на танцы одетая в джинсы и куртки. На фотографиях самого Свена той поры видно, что он носил волосы торчком, узкие бакенбарды, голубую джинсовую куртку, красный шейный платок и ковбойские сапоги — это рокабилли-мода.

Но парень хотел веселиться. Среди его нововведений значатся, например, противогазы. Конечно, в противогазе танцевать непросто. Сам Свен использует кислородную маску, когда температура в зале поднимается до 65 градусов, а влажность до 100 %. «В техно-клубе должно быть странно и безумно, — учил он, — а также очень тесно, темно и душно, с потолка должна капать влага прямо на вращающиеся грампластинки. В зале столько пара и дыма, что в трех метрах ничего не видно, и все должны быть в угаре и танцевать, даже стоя в очереди в туалет».

Сам Свен в туалет не ходит. Он стоял за проигрывателями 10, а то и 12 часов без перерыва и выпивал за это время до пяти литров минеральной воды, кока-колы, пива и более серьезного алкоголя. Вся жидкость тут же уходила с потом, Свен и секунды не мог устоять на месте.

Рынок оказался до отказа забит коммерческим трансом, который все больше и больше начинал смахивать на диско-музыку итальянского производства, а его треки — на песни, из которых по ошибке удалили вокал. Развелось много всяких трансов: хэппи-транс, транс-хаус, эсид-транс, хард-транс, транскор и так далее до бесконечности.

В 1994-м этой музыке наступил конец (эффект «техно покидает дискотеки» и «пришли Oasis и все испортили»). Массовая мода прошла, и термин, применявшийся для приманки молодежи, девальвировался. Сегодня слово «транс» никакого конкретного музыкального стиля уже не обозначает.

### ***Этно-групп***

Мы живем в эпоху глобализации: любые расстояния сокращаются, люди становятся ближе и понимают друг друга лучше, чаще и охотнее. Но это не более чем пропаганда, на самом деле под глобализацией подразумевается то, что все люди становятся одинаковее, у них обнаруживаются одни и те же потребности, которые они готовы удовлетворять сходным образом: слушать одну и ту же музыку, жевать одни и те же бутерброды, смотреть одни и те же фильмы, носить одни и те же штаны и так далее и так далее.

Музыканты из лондонской группы Transglobal Underground недаром дали своему коллективу такое программное название. Под странным словом «Transglobal» («преодолевающий границы глобального») имелся в виду протест против навязывания человечеству стереотипной и стилистически однообразной поп-продукции. Намерение искоренить поп-однообразие, конечно, следует только

приветствовать, но задача создать музыку, которая принадлежала бы одновременно всем этническим музыкальным традициям, утопична. Сама же эта идея — явное наследие нью-эйдж-идеологии с ее тоталитарными всекосмическими претензиями.

Впрочем, Transglobal Underground не воевали с ветряными мельницами, а лепили этно-поп на дабоватой транс-основе. Музыкантам казалось, что они стоят на пороге чего-то огромного и перспективного, несущего подлинное освобождение от пут американизированной попсы. Их энтузиазм выражался двумя лозунгами: «Anything goes» («Все годится в дело») и «The world in your sampler» («Весь мир в твоём семплере»). Ни у кого не было сомнений, что транс, то есть экстатические состояния, известные практически каждой культуре, — это и есть тот универсальный язык, который позволит объединить самые непохожие музыкальные формы.

Хотя в составе Transglobal Underground присутствовали музыканты самых разных национальностей, экзотические добавки к своей по преимуществу электронной музыке они заимствовали с компакт-дисков, содержавших этническую и традиционную музыку: индийскую, арабскую и индонезийскую. Иными словами, они не исполняли традиционную музыку и уж тем более не развивали и не обогащали ее, а попросту воровали.

С течением времени первоначально чисто диджейский коллектив Transglobal Underground начал применять настоящие музыкальные инструменты, в основном разнообразные экзотические барабанчики. Главным украшением шоу была певица Наташа Атлас (Natacha Atlas), которая не только пела по-арабски, но и исполняла танец живота. «Как все было прекрасно, — вспоминала Наташа, — у нас было чувство, что мы пионеры и одновременно конкистадоры, газеты нас



расхваливали выше всякой меры. А потом пришли Oasis и все испортили».

### ***Гоа-транс***

Известна науке и такая разновидность трансa, как гоа-транс, он же пси-транс. Это пляжная танцевальная музыка с восточным колоритом. По звучанию она в лучшем случае похожа на эстрадно-симфонический оркестр, решивший сыграть веселый индастриал. Возможно, это следствие того обстоятельства, что индустриальные коллективы в массовом порядке сползли в транс.

Гоа — курорт на западном побережье Индии. С точки зрения подавляющего большинства индусов, Гоа — рассадник преступности и разврата. Власти всячески пытаются отравить диким туристам жизнь и положить конец повальной наркомании и купанию в голom виде.

Самый известный аттракцион Гоа, кроме моря, наркотиков и блошиного рынка по средам, — ночные пати. Эсид-хаус попал сюда в 1988-м, его привезли европейские туристы. В то же время, когда в Европе разгорелся бум вокруг трансa, возникла и его специфическая гоа-разновидность.

Танцы начинаются с заходом солнца и продолжаются до рассвета. Звучит громкая музыка, как правило, из кассетного магнитофона — индийские курортники и местные жители сильно страдают от этого грохота. Во время пати можно купить спиртные напитки, лимонад, чай и, конечно, экстази, ЛСД и марихуану. Горят ультрафиолетовые лампы, так что все белые элементы одежды начинают сиять химическим фиолетовым светом. Энтузиасты и себя расписывают люминисцентными красками. Самая крупная пляжная

танцулька проходит под Рождество. На нее съезжается до двадцати тысяч человек.

Многие отдыхающие полагают, что гоа-транс вот так прямо и делают на пляже в Гоа. В пляжных сарайчиках лишь размножают кассеты, которые потом продают туристам на блошином рынке.

Собственно, не так уж и важно, что именно происходит в Гоа. В Европе в середине 90-х гоа-пати устраивались и на склонах Альп, и в бетонных гамбургских подвалах. Мода на эти пати уже давным-давно позади. Об их проведении можно было узнать по пестрым плакатам, на которых обязательно присутствовало что-то индийское, чаще всего бог Ганеша: у него голова слона, спутать невозможно. Компакт-диски с гоа-трансом тоже были оформлены в космическо-индийском стиле: много звезд, облаков, цветы лотоса, непонятные разводы приторно-химического цвета и поверх всего этого — Ганеша или его приятель Кришна, играющий на флейте. Внутри могли оказаться и мыльные синтезаторные разливы, и живенький хардкор, и речи Бхагавана или песни кришнаитов, наложенные на ритм-машину и просто радостная танцевальная музыка без особых затей.

Поклонников этой продукции нередко именуют неохиппи. Сами они признают, что стремятся расширить свое сознание, познать истину и преодолеть границы своего Я, чем немало смущают средства массовой информации, которые привыкли упрекать техно-молодежь в бездуховности, черствости и отсутствии какой-либо позиции.

Фанатики гоа-транса — ненормально радостные, оптимистичные и позитивно мыслящие люди. По своему мировосприятию они очень похожи на членов неопасной секты с восточным уклоном. Многие из них — бывшие металлисты и поклонники жесткого техно, если верить

трогательным автобиографиям, которые они публикуют в интернете. Все они уверены, что при помощи гоа-транса на них сошло просветление; гоа-трансом, как нектаром, они питают свой ум.

Многие из них полагают, что гоа-транс сам по себе настолько силен, что не нуждается ни в каком наркотическом подкреплении, музыка действует лучше любого наркотика. Часто приходится сталкиваться с утверждением, что, танцуя, они буквально видят музыку. Кое-кто, однако, не скрывает, что экстази и ЛСД усиливают радужное впечатление.

### ***Nutrance***

Каждое лето британские клубные журналы, такие как *Muzik*, *Mixmag* или *DJ*, уверяли, что возвращается транс и мода танцевать на лоне природы, на траве и песке; иначе пролетарская молодежь поедет на Ибицу безо всякого удовольствия. И каждой осенью — огромных размеров отчеты о проделанной работе: транс не вернулся, но все равно было здорово. Если ты там был, можешь разглядывать пестрые фотографии курортного разгула, вспоминать и радоваться, а если тебя там не было — имеешь шанс порадоваться еще больше.

Весной 2000-го опять пошли косяком сообщения о том, что пси-транс возвращается. Откуда? Оказывается, он переместился в Пуэрто-Рико, Бразилию, Колумбию, Боливию, Польшу, Венгрию, Македонию, Хорватию, Австралию, Португалию, Грецию, Израиль, Россию. Похоже, что в ближайшем будущем на каждом уважающем себя международном курорте будут проводиться пляжные транс-пати в порядке глобализации Ибицы.

## **[14] Вирус Минимализма**

## [14.1] Античность

### *Эрик Сати (Erik Satie)*

**Эрик Сати (Erik Satie)** — аутсайдер. Сверхчеловеческого пафоса музыки с большой буквы «М» он не разделял или же, в чем убеждены его критики, был к ней попросту не способен. Сати издевался над клише «серьезной музыки» и писал пародии: его музыка производила впечатление кабаретной шутки.

С начала 1890-х Сати конструировал свои пьесы, применяя странный метод кубиков, характерный для технологии средневековой полифонии. Для каждой пьесы Сати сочинял несколько — чаще не более пяти-шести — коротких пассажей, после чего состыковывал эти элементы друг с другом безо всякой системы — как нанизывают шашлык на шампур. В средневековой музыке существовал набор функционально оправданных клише: задача спуститься на тон ниже, например, решается в три хода при помощи какой-нибудь характерной арабески. Если эту арабеску применить вне контекста тональных тяготений три раза подряд, то музыка еще будет напоминать осмысленно-тональную, но возникнет эффект статичности. Это как если, скажем, из конструктивных элементов готического собора: арок, балок, башенок, колонн — попытаться сложить стену. Атмосфера некоторой «готичности» сохранится, но на собор результат похож не будет: исчезнет стремление вверх, исчезнет пространство.

Наивным или неграмотным человеком Сати, конечно, не был. Он много лет изучал средневековую

полифонию и отдавал себе отчет в том, что делает. Свой метод он применил к сочинению киномузыки. Кстати, именно Эрик Сати сочинил первую киномузыку в истории человечества. Пианисту, сидящему перед экраном, вовсе не нужно привлекать внимание к своей деятельности, его задача — заполнять акустический вакуум, создавая атмосферу каждой сцены.

Сати полагал, что музыка не должна бурно реагировать на появление на сцене главного героя. Декорации: стены, двери, окна, обои, деревья на улице — не меняют своей формы при появлении трагического персонажа, почему же музыка должна ломаться, раздражаться непременным лейтмотивом и звоном литавров? Ну уж нет. Музыка создает атмосферу места — нечто, что не меняется с появлением или уходом персонажей. Музыка становится предметом антуража, окружающей обстановки, а вовсе не фетишистского поклонения. Собственно, этим вся идея эмбиента и ограничивается.

В 1920-м Сати и его молодой сторонник Дариус Мийо получили задание написать музыку для театрального вечера в одной из парижских галерей, где проходила выставка детского рисунка. «Мы устроим *musique d'ameublement*», — заявил Сати Мийо: «музыку как предмет обстановки». Мийо так описал это событие в своей книге «Ноты без музыки»: «Чтобы музыка казалась идущей одновременно со всех сторон, мы разместили кларнетистов в трех углах театра, пианиста — в четвертом, а тромбониста — на балконе. Программка сообщала публике, что ригурнелям, которые будут исполнены в паузах представления, следует уделять не больше внимания, чем детскому гомону, грохоту стульев или шуму на балконах. Против нашего ожидания, публика поспешно устремилась назад к своим местам, как только заиграла музыка. Напрасно Сати кричал: „Разговаривайте! Не слушайте!

Прогуливайтесь!“ Все, затаив дыхание, слушали. Весь эффект был испорчен, потому что Сати не рассчитывал на очарование своей музыки».

Для этого вечера Сати сочинил три музыкальных пассажа, каждый из которых состоял из маленьких фрагментов, они повторялись в бесконечном цикле. По мысли Сати, один из этих пассажей должен был быть записан на грампластинку, которую следовало проигрывать без перерыва дено и ношно — это был бы выставочный экспонат для ушей.

Для своей «музыки как предмета обстановки» Сати использовал мелодии Камиля Сен-Санса, которого искренне ненавидел.

### ***Футуризм и дадаизм***

Вспышка итальянского футуризма дала много свежих идей. Прежде всего ту, что западноевропейская музыкальная традиция безнадежно мертва. Футуристы видели выход в использовании немusикальных шумов и звуков, а также в переносе акцента с музицирующего человека на машину, производящую музыку: если любой шум может оказаться музыкой, то шумящая машина — это композитор.

Луиджи Руссоло (Luigi Russolo): «Поэтому мы приглашаем всех талантливых молодых музыкантов провести исследование всех разновидностей шума, чтобы понять различные ритмические структуры, которые в них скрываются, их основные и дополнительные тона. Сравнивая звуки шума с музыкальными, молодые музыканты убедятся, насколько первые превосходят вторые. Эта деятельность даст не только понимание шума, но и вкус, и страсть к нему» (1913).

С идеей машинности некоторое время носились и художники-дадаисты. Хотя коллаж изобрели не дадаисты, а кубисты, коллаж, как тотальный художественный метод совмещения разнородных элементов для достижения шокирующего эффекта, был применен именно дадаистами. Весьма характерно для дадаистской художественной практики и использование случайности, неожиданности, непредсказуемости. Дадаизм — это не вывешенная в ожидании внимания картинка на стене, а действие, направленное на зрителя, то есть агрессия. Дадаисту важна неожиданная и парадоксальная ситуация, которая складывается здесь и теперь. Дадаизм — это стремление выйти за рамки буржуазного искусства. Отсюда применение нетрадиционных стратегий и техник.

### ***Абстрактный экспрессионизм***

В 50-х годах визуальные искусства в Нью-Йорке переживали небывалый подъем. Его причину позволительно усматривать в массовой эмиграции деятелей культуры из Европы. Американская послевоенная живопись была то буйно-абстракционистской, то монотонно одноцветной. Но что в этой живописи было специфически американским — так это ее громадные масштабы и культ поверхности картины. Картины увеличивались в размерах и приближались к зрителю. Художников стал интересовать момент трансформации плоской картины в пространственную ситуацию, в которую включен зритель. Картина превратилась в инсталляцию.

Можно сравнить картины трех художников 50-х: Фила Гастона (Phil Guston), Марка Ротко (Mark Rothko) и Барнета Ньюмена (Barnett Newman).



Фил Гастон покрывал холст резкими, кривыми мазками. Картины были почти монохромными, плотность происходящего нарастала к середине и ослабевала к краям, картина выглядела интенсивно набухшим покраснением. Мазки держались друг за друга и ничего не изображали, картина молчала. Никакой «красоты», или «выразительности», или «лихости» в ней не было. Абстрактные экспрессионисты, как утверждала теория, приступают к холсту с пустой головой, безо всякой идеи. Процесс живописи — импровизация. Художник реагирует на то, что говорит ему постоянно меняющаяся ситуация картины. Абстрактные экспрессионисты — крайне виртуозные упаковщики загогулин.

Есть такой анекдот. Уиллем де Кунинг (Willem de Kooning) зашел к своему приятелю, преподавателю в школе дизайна. Тот как раз предложил своим студентам упражнение, с которым они никак не могли справиться: надо было уложить внутрь кубической коробки несколько предметов сложной формы, которые, естественно, не желают там помещаться. Де Кунинг бросил один взгляд на причудливые трехмерные формы и моментально запихал их в коробку.

Каляки-маляки абстракционистов взялись не из ниоткуда: и де Кунинг, и Джексон Поллок (Jackson Pollock), и Фил Гастон медленно эволюционировали к беспредметной живописи. Поллок многократно перерисовывал и упрощал многофигурные композиции эпохи барокко, Гастон свел обилие предметов своей фигуративной живописи к их контурам, а затем — к упирающимся друг в друга линиям.

По картине абстракциониста видно, как она сделана, ее составляют исключительно следы воздействия художника. Картина документирует процесс своего возникновения.

Импровизация абстрактных экспрессионистов — это и есть искусство равномерной упаковки экстатичных, ничего не изображающих форм.

Поверхность картины была этаким священной коровой: картина ничего не изображает, она материально присутствует, картина — это краска, нанесенная на плоскость. Целью всех усилий была своего рода оптическая вибрация поверхности, когда при интенсивном разглядывании некоторые фрагменты картины начинают то выступать вперед, то отступить назад.

Марк Ротко наносил огромное количество слоев краски, кладя их один на другой, словно стопку блинов, и добиваясь эффекта вибрации без экспрессивных мазков. Следующий шаг в сторону геометризации сделал Барни Ньюмен. Он закрашивал свои холсты равномерно одной краской, оставляя лишь тонкую вертикальную полосу иного цвета. Его огромные синие полотна якобы тоже вибрировали, хотя сегодня они кажутся просто выкрашенными валиком, возможно в несколько слоев.

Гастон, Ротко и Ньюмен наглядно демонстрируют то, что в скором времени стали понимать под звуком, саундом. Плоская, пустая, материальная, иррационально заполненная, вибрирующая при интенсивном рассматривании поверхность их картин, так называемая «чистая поверхность», — это и есть аналог «чистого звука».

Их картины иллюстрируют три типа импровизации: Фил Гастон — сложное цепляние друг за друга несложных разнохарактерных звуков; Ротко — создание единого гула из слоев нот или шумов; Ньюмен — победа геометрической статики, минимализм.

Композиторы Джон Кейдж и Мортон Фелдман были большими друзьями Фила Гастона; за его картинами и

их музыкой стоит, как кажется, один и тот же тип мышления.

Интересно, что музыка, до сих пор воспринимаемая как радикальная, экспериментальная, крайне передовая и свободная (то есть нойз, импров, дроун, эмбиент), идеологически сводится к проблематике нью-йоркской живописи 50-х. Это, собственно, никакая не тайна. Обложки звуконосителей с импровизационной музыкой часто иллюстрируются экспрессивным абстракционизмом, минимал-нойз предполагает крупные и плоские геометрические формы с жесткими краями. Немецкое слово «die Fläche» («плоскость», «поверхность») применимо как к визуальной ситуации, так и к акустической.

## [14.2] Битва гигантов

### *Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen)*

**Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen)** — непонятная и неоднозначная фигура, это большой знак вопроса. Безусловно, он классик, но какой-то странный. Культурный истеблишмент за несколько десятилетий так и не смог решить, как к нему следует относиться. Принимать за чистую монету все, что говорит и пишет композитор, невозможно, очень часто это напоминает явный бред оккультиста и эзотерика. Но назвать его выжившим из ума маразматиком не поворачивается язык: все-таки Штокхаузен — один из крупнейших новаторов и интеллектуалов современной музыки. У него более 300 сочинений, его оперный цикл «Свет» длится 29 часов.

При этом сочинения Штокхаузена много десятилетий практически не исполнялись, в музыкальных магазинах очень мало его компакт-дисков. Людей, готовых слушать его опусы, тоже не много. И даже в качестве авангардистского пугала он не годился, его давно перестали бояться. В последние десятилетия своей жизни он был объектом снисходительных насмешек. Штокхаузен превратился в гуру, он возглавлял маленькую нью-эйдж-секту, живущую на лоне природы. Одетый в белое мэтр, уверенный в своем уникальном месте в космосе, серьезно и последовательно проповедовал новую музыкальную религию. Его музыка оказывалась родом с Сатурна.

Приходится признать, что Штокхаузенов было несколько, каждый из них не очень нам понятен, так

что нам остается ограничиваться пересказом анекдотов и мифов.

Штокхаузен решал принципиальные проблемы и методично исследовал новые возможности. Его тексты о музыке, написанные в 50-х и 60-х, занимают три увесистых тома. Там много схем, картинок и нот. Есть анализ сочинений композиторов прошлого, Моцарта или Веберна, но главным образом это разбор собственных сочинений и методов работы, очень подробное объяснение всей кухни. Штокхаузен считал себя новатором, изменяющим путь развития музыки, и многие разделяли эту оценку. Для него был принципиально важен приоритет: он самым первым открыл то или предложил вот это. И он в деталях описывал то, что он открыл, предложил и понял. Самый известный пример такого текста, нечто среднее между манифестом и техническим описанием, — статья «Как проходит время» (1957). Тексты Штокхаузена производили на молодых композиторов и немолодых теоретиков не менее сильное впечатление, чем его музыка. Когда у тебя перед глазами текст, который кратко и внятно говорит: «Делай так!», «Думай так!», «Слушай так!», то очень сложно удержаться и не попробовать самому.

Когда в 1990-х появились доступные компьютеры, студенты начали программировать их в соответствии с алгоритмами и схемами Штокхаузена, однако получались не гениальные ноты, а малоинтересная чушь. Выяснилось, что Штокхаузен описывал и объяснял далеко не все, его реальный метод работы остается загадкой.

Сам Штокхаузен, активный пропагандист собственного творчества, составил и всю жизнь пополнял список тех новшеств, которыми он обогатил западноевропейскую музыкальную традицию. Это

перечисление занимает порядка четырех страниц. Все эти достижения так или иначе касаются усложнения и развития концепции сериализма. Журналисты ведут другой, значительно более короткий список достижений композитора. Штокхаузен — первый, кто начал сочинять серьезную электронную музыку. Второе из наиболее часто упоминаемых достижений Штокхаузена связано с так называемой «пространственной музыкой» (Raummusik). Имеется в виду звук, который не идет на слушателя из одной точки, а путешествует вокруг него.

В течение полутора лет (1952–1953) Штокхаузен посещал еженедельный семинар Оливье Мессиана (Olivier Messian) в парижской консерватории и одновременно работал в студии «конкретной музыки» у Пьера Шаффера (Pierre Schaeffer).

Пьер Шаффер назвал свою музыку «конкретной» (musique concrete), противопоставляя ее обычной музыке, которую называл «абстрактной». Конкретная музыка создавалась из реальных («конкретных») звуков, присутствующих в природе. Главным рабочим инструментом был магнитофон. Найденные звуки (их называли «найденными» в отличие от «исполненных») записывались на магнитофонную пленку, с которой потом производились разного рода манипуляции. Это был весьма трудозатратный процесс: чтобы получить несколько минут звука, требовались недели работы. Широко применялись кольца из магнитофонной пленки. Конкретная музыка — это семплирование каменного века.

Но Штокхаузен шел другим путем, создание коллажей из уже существующих звуков не соответствовало уровню его претензий, трести металлическим листом перед микрофоном или записывать стук колес паровоза он считал глупым

занятием, способным породить лишь аудиоиллюстрации.

## ***Сериализм***

Именно сериализмом Штокхаузен растряс тогдашнюю консервативную музыкальную ситуацию, он ввел в музыку массу немыслимых до сих пор вещей, он вообще раздвинул границы того, что называлось музыкой. Вместо старых правил и канонов он предложил массу новых.

Собственно, сериализм в чистом виде существовал крайне недолго, в середине 50-х. Тогдашняя музыка авангардистов была незрелищной и похожей на опусы композиторов предыдущего поколения — Веберна и Мессиана, так что есть искушение вообще проигнорировать этот эпизод и перестать употреблять слово «сериализм». Тем не менее сериальное мышление крайне важно для понимания того, в чем состояла революция Штокхаузена, откуда взялась электронная музыка и что такое импровизация. Все нововведения Штокхаузена, все его сумасбродные открытия связаны с расширением и усложнением метода сериализма, с применением сериализма к новым параметрам и ситуациям, с максимально возможной экспансией и даже тоталитаризмом сериализма.

Потому я позволю себе задержаться на этом самом сериализме поподробнее. Упрощенно метод можно представить так. Серия, которая лежит в основе музыкального произведения, — это просто недлинная последовательность чисел, например 5, 8, 1, 3, 12. Эти числа можно трактовать как номера нот. Или как номера громкостей отдельных нот (12 громче, чем 5). Или же как длительности нот и пауз между ними (12 длиннее, чем 5). Сочинение музыки превращается в

комбинации и сдвиги серий. Предположим, что первая нота из нашей серии, то есть нота № 5, звучит с громкостью № 1 и имеет длительность № 8. Следующая нота имеет номер восемь, ее громкость — № 3 (шаг вправо от громкости № 1), а ее длительность — № 1 (шаг вправо от длительности № 8). Когда серия подходит к концу, она начинается сначала. Если серия тонов состоит из двенадцати нот, то каждый тон может прозвучать снова лишь тогда, когда прозвучат все остальные тона серии. При повторении серии каждая нота получает новые параметры — длительность и громкость. Постоянно перетасовываются одни и те же числа.

А что такое расширение и экспансия сериализма? Опус разбивается на части, длина каждой части регулируется той же самой серией. Можно пронумеровать музыкальные инструменты и применить серию уже к ним. Можно пронумеровать способы воздействия на инструмент: скажем, ведение смычком по скрипичной струне обозначить номером один, постукивание смычком по струне — номером два, постукивание смычком по корпусу скрипки — номером три. Отдельные звуки затихают по-разному: резкому обрыву звука присваивается номер один, номер двенадцать обозначает долго-долго затихающий звук.

Можно начать нумеровать, а потом комбинировать и такие параметры, как ритм или плотность акустического потока.

Как известно, у каждого музыкального инструмента есть свой собственный тембр, то есть характер или окраска звучания. В распоряжении композитора находятся хорошо известные тембры, скажем, скрипки или валторны, но можно ли представить себе переходную шкалу тембров между скрипкой и валторной? Идея Штокхаузена состояла в том, что, коль скоро любой звук — это комбинация обертонов, значит,



комбинируя эти обертоны, можно сочинять переходные тембры, вообще все акустические краски, все звуки.

## ***Электронная музыка***

Давайте зададимся вопросом: что такое звук, откуда он берется и как его можно формально описать? Взглянув на акустический инструмент, мы увидим, что молоточек, палец или смычок ударяет по струне или мембране, которая начинает вибрировать. Чем сильнее удар, тем громче (а также чище и прозрачнее) звук.

Еще в XIX веке была создана математическая модель, позволяющая анализировать любые периодические колебания, в том числе и акустические. При помощи так называемого преобразования Фурье любую периодическую кривую можно представить в виде суммы синусоид: любое сложное колебание есть сумма простых. Акустически синусоиде соответствует ровный, глухой и неподвижный тон; с повышением частоты он превращается из гудения в свист. Теорема Фурье гарантировала, что все многообразие звуков окружающего мира можно получить, складывая эти невыразительные синусоидальные колебания.

Как это сделать технически? Где взять эти колебания? Для этого существуют так называемые осцилляторы, источники переменного тока, генераторы. Если на выходе осциллятора подключить магнитофон, эти колебания можно записать, а если подключить динамик — то услышать звук.

А как сложить два звука? Просто переписать сигналы с двух магнитофонных пленок на третью.

Накладывая друг на друга эти малоинтересные свистящие звуки, можно получить все музыкальные краски мира. По крайней мере, так утверждала теория. Штокхаузен, естественно, не собирался получить все

краски, он хотел максимально расширить применение сериального метода: пронумеровать частоты, громкости звука, параметры фильтра — впрочем, под ручками прибора и так написаны числа, их вполне можно использовать.

Долгая и утомительная процедура сложения частот называется аддитивным синтезом звука. Именно так в начале 50-х годов и была создана первая электронная музыка. Никаких электронных музыкальных инструментов тогда еще не существовало. В распоряжении Штокхаузена находилась студия электронной музыки кёльнской радиостанции WDR, сотрудником, а позже и руководителем которой он был.

Штокхаузен являлся в студию со страницами, заполненными схемами и столбиками чисел, и несколько человек с ним во главе принимались записывать звуки, резать пленку на крошечные фрагменты — некоторые буквально в полсантиметра длиной — и склеивать их вместе. После этого склеенное переписывалось. При этом магнитофонная пленка ускорялась или тормозилась: сердцем студии был магнитофон, который мог плавно изменять скорость воспроизведения и записи. Во время войны этот магнитофон применялся для шифрования радиосообщений: для кодировки прочитанный диктором текст многократно ускорялся и превращался в короткий звенящий звук.

### ***Сверхцель***

Чего добивался Штокхаузен? Во-первых, революция шла на уровне исходного материала, с которым работает композитор: композитор отказывается от системы интервалов и тонов и сам создает акустический материал, из которого строит свою

музыку. Во-вторых, его привлекала идея, что музыка может звучать без музыканта.

Но куда важнее было совсем иное: надежда, что удастся исчерпать, систематизировать и контролировать вообще всю сферу акустики. Композитор, вооруженный сериальным методом, движется в пространстве всех физически возможных звуков, распоряжается ими, порождает новые неслыханные формы, уже никак не соотносясь ни с нотами, ни с традиционными инструментами, ни с приемами игры на них, ни даже со звуками, встречающимися в природе. Все многообразие возможных звуков и музыкальных форм синтезируется с нуля, причем каждый раз в соответствии с одной несложной исходной формулой. Мир из песчинки, весь опус из одной ячейки.

Весь интеллект и вся изобретательность Штокхаузена были направлены на то, чтобы делать разнообразную музыку. Ничто не должно повторяться: в музыкальном произведении не должно быть двух одинаково звучащих нот, двух одинаковых звуков или двух одинаковых пауз. Каждый музыкальный момент уникален. При этом максимально возможное разнообразие должно быть целостным, звуки должны существовать вместе, в единстве. Это очень важный принцип, уходящий корнями в античность. Аристотелю приписывают такой ответ на вопрос, что такое красота и гармония: «Единство в разнообразии».

Все мыслимые параметры каждого кирпича должны постоянно меняться, но при этом стена из непохожих друг на друга кирпичей должна не разваливаться, а стоять, быть все-таки единой стеной. На представлении о том, что природа не терпит повторения, но при этом обладает целостностью, держится европейское представление о прекрасном.

Штокхаузен был занят разработкой новых принципов организации музыки, принципиально отличных от принципов устройства тональной системы.

Для тональной системы существенно важно наличие так называемых тональных тяготений: последовательность нот стремится (как кажется, естественным путем, сама собой) к тонике, бежит к ней как вода по камням, звуки сменяют друг друга, как будто на них действует сила тяжести. Звуки то преодолевают силу притяжения тоники, то подчиняются ей; это своего рода фонтан или водопад. Музыкальное произведение устроено логично и жестко, оно стремится к своему финалу. Идет постоянная игра на завершение начатого жеста и движения, на ожидание завершения: например, диссонанс должен разрешиться в консонанс. В идеале про каждый момент можно сказать, что именно сейчас происходит, в каком месте какой части, скажем, разработки побочной темы сонаты, мы сейчас находимся.

Авангард 50-х порвал с целеустремленностью тональной музыки, с ее логичным движением от вступления к финалу, с каденциями, которые вызывали особую ненависть. Штокхаузен писал о тональной музыке как о детективе, в котором все загадки разрешаются наилучшим образом, для каждой побочной линии находится свое объяснение и оправдание. Напряжение тональной музыки — это напряжение криминального романа.

Смысл революции состоял в выработке принципиально иного структурного понимания музыки, которое будет приносить свои плоды в течение следующих нескольких сотен лет. Тональная линейность и целеустремленность ликвидируются, в этом смысле Музыка останавливается, превращается в состояние, ситуацию. Элементы и фигуры этой новой ситуации с точки зрения старого, тонального подхода

кажутся алогичными и никуда не ведущими, непонятно для чего нужными. Но у новой музыки — и новое понимание логики. В любом случае, проблема внутренней логической связности крупных музыкальных блоков, их взаимной оправданности, их закономерности очень волновала авангардистов.

Большой проблемой была и проблема времени, его членения, разбиения на ячейки. Время перестало быть линейным, Штокхаузену виделось множество одновременно идущих временных шкал, разной зернистости и разной скорости. Музыка не движется вдоль одной линии, вдоль одной оси времени, но блуждает внутри многомерного лабиринта.

### ***Трудовые будни авангарда***

В 50-х Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез (Pierre Boulez) и Луиджи Ноно (Luigi Nono) входили в так называемую «дармштадскую троицу» — тройку лидеров музыкального авангарда. Противники, как из консервативно-традиционалистского, так и из авангардистского лагерей, говорили о «дармштадской мафии». Дружба трех композиторов выдержала испытания прямо-таки в боевых условиях. В 1955-м на Дармштадских курсах планировалось исполнение фортепианного Этюда № 6 (Klavierstück VI) Штокхаузена. Бельгийская пианистка Марсель Мерсенье села к роялю, переворачивать ноты взялся сам автор. Буквально через несколько секунд после того, как она ударила по клавишам, раздались свистки и хлопки, кто-то смеялся в голос. Пьер Булез поднялся со своего места и призвал не к месту развеселившуюся интернациональную аудиторию к порядку, применяя при этом непечатную французскую лексику. Зал затих, но стоило исполнительнице прикоснуться к клавишам,

как свист и смех возобновились. Комизм ситуации усилился еще и тем, что в одной из деревянных балок, подпиравших потолок, вдруг заскрипел сверчок, явно отзываясь на звуки фортепиано. К глубокому возмущению пианистки, потерявший самообладание композитор выхватил у нее из-под носа ноты и скрылся за кулисами. Если бы не верные друзья, то историческое исполнение могло и не состояться. Пока Пьер Булез демонстрировал залу свой обширный запас французских ругательств, Луиджи Ноно пытался извлечь Штокхаузена из его комнаты. Со второй попытки сочинение все же удалось доиграть до конца. Публика кричала в голос и стучала стульями. После концерта оскорбленный до глубины души Штокхаузен отметил в партитуре места, которые вызвали реакцию зала, и степень этой реакции: от сдержанного покашливания до воплей возмущения, и придумал в дальнейшем ввести новую категорию в свой творческий процесс — степень неожиданности музыки. Как к измеряемой и контролируемой характеристике, к ней можно применить универсальный метод сериализма. В полном соответствии со своей фанатичной жадой тотального контроля Штокхаузен к числу своих достижений отнес и то, что он первым в истории музыки стал сочинять реакцию публики.

Штокхаузенская мафия поставила крест на французской конкретной музыке Пьера Шаффера и сотрудничавшего с ним вполне самостоятельного композитора Пьера Анри (Pierre Henri). Два Пьера не использовали ни нот, ни схем, они вообще не «сочиняли звук», на что претендовал Штокхаузен. Для Штокхаузена их подход был несистематичным, волюнтаристским, дилетантским.

В 1953 году фестиваль в Донауэшингене, собиравший сериалистов, заказал Анри и Шафферу музыку, те представили лирический спектакль

«Орфей». Эта «конкретная опера» звучала как радиопьеса, в которой присутствовал чтец, драматичным голосом читавший текст о том, что каждый человек — Орфей. На заднем плане — разнообразные звуки и голос оперной певицы. Был подготовлен скандал и критический разнос, Анри и Шаффера высмеяли в присутствии всей авангардистской и интеллектуальной богемы Европы, а конкретной музыке отказали в праве называться современной музыкой. Казалось, что у электронной музыки Штокхаузена больше не осталось конкурентов.

Музыковед Ханс-Клаус Юнгхайнрих: «Первый раз я увидел Штокхаузена в 1956-м в Дармштадте. Он был нетерпимым адептом эстетической доктрины малосимпатичного для меня сериализма. Его авторитарный стиль и замашки „старшего брата“ давили на младших еще сильнее, чем историческая вина их отцов, которые так или иначе уже сошли со сцены. Все в личности Штокхаузена говорило о том, что он вырос и сформировался в годы национал-социализма. Его безграничный фанатизм в деле борьбы за правое дело, его аскетический внешний вид и резкий голос символизировали для меня квинтэссенцию „немецкости“ — тем более двусмысленной и нетерпимой, если вспомнить о недавнем историческом прошлом. Даже цвет его волос усиливал ассоциацию с „белокурой бестией“. Дополнительные сомнения вызывала у меня та массовая экзальтация, которую Штокхаузен пробуждал у женщин. Чем больше с течением лет Штокхаузен терял доступ к рычагам эстетико-идеологической монополии, тем более наивной становились его музыка и эстетическая позиция. Несмотря на все свои претензии на некую эстетическую сверхвласть, он остается не более чем курьезным аутсайдером».

С самого начала своей деятельности Штокхаузен был уверен, что он самый выдающийся композитор столетия, что все происходящее с ним имеет общечеловеческое значение и должно быть зафиксировано.

Идея гиперконтроля была свойственна Штокхаузену всегда. Необычайно красноречив составленный собственноручно композитором список оборудования, которое надлежало взять из студии WDR на гастроли в США в 1959 году. Указано все, вплоть до количества, длины и цвета кабелей и штекеров. Описаны и пронумерованы электрические розетки, которые должны располагаться в разных, точно указанных местах концертного зала. Перечислены имена лиц, ответственных за транспортировку каждого прибора, а также имена сотрудников WDR, контролирующих исправность этих приборов... и так далее без конца. А ведь речь при этом идет всего лишь о магнитофоне, маленьком микшерном пульте и вязанке проводов.

Проектировал композитор и сценическую презентацию своей музыки. При этом он указывал не только точное место для каждого оркестранта, но и высоту и даже цвет подиума, скажем, для заднего ряда музыкантов. Если на сцене предполагалась какая-нибудь конструкция, то к партитуре прилагался чертеж, регулирующий даже такие детали, как количество ступенек, высоту каждой ступени и сорт древесностружечной плиты, из которой эти ступеньки выпилены.

### ***Джон Кейдж (John Cage)***

Джон Кейдж (John Cage) шокировал европейских авангардистов сочинением музыки по древнекитайской «Книге перемен» («И Цзин»), Однако проблема состояла в том, что звучала такая совершенно случайная и



хаотичная музыка точно так же, как и виртуозно выстроенные конструкции сериалистов.

Кейдж придерживался неортодоксальных взглядов на жизнь, культуру и искусство. Одна из его самых знаменитых идей состояла в том, что музыкой может быть названо абсолютно все — немусыки просто не существует. Художник носит с собой пустую рамку от картины. Если он ставит ее на фоне леса — вот и пейзаж. Нужно не выдавливать из себя искусственные сочетания гнусных звуков, а смотреть, что в данный момент поделывают дао и дэ, то есть как звучит мироздание, предоставленное само себе. Можно помочь мирозданию, но ни в коем случае не пытаться снабдить его акустическим протезом в виде некой «новой» музыки.

Музыка для Кейджа была просто звуком. В своих речах композитор повторял, что с буддистской точки зрения и люди и предметы равнозначны, каждый является центром мира, из центра идет звук, не надо ему мешать своим представлением о музыке, своими привычками, амбициями, своим опытом, своими интерпретациями. Музыканты должны воспринимать производимый ими звук как рождающийся сам собой, магическим образом, ими не контролируемый, не направляемый.

Чтобы это получилось, исполнитель должен находиться в особом состоянии, должен перестать быть представителем специфической школы и традиции. Только когда у него возникнет особый настрой ума, он забудет все, что знал, и позволит звуку просто быть, состояться. Исполнитель сам при этом тоже состоится как человек, и у него получится музыка Джона Кейджа.

Кейдж рисовал весьма экстравагантные картинки, которые было неизвестно, как исполнять. Скажем, пять линий нотного стана оказывались у него непараллельными — они пересекались, а ноты

выглядели как насыпанные сверху черные точки разного размера. З какую сторону тут течет время — не понятно. К тому же линии были нарисованы на прозрачном пластике, и их можно было вращать относительно черных точек-нот. Кейдж рисовал, подкидывая монету или сверяясь с «И Цзин», многое рисовалось случайным образом, автоматически. Кейдж любил рисовать такие абстрактные картинки, рисование и было сочинением музыки. Очевидно, никакого акустического представления о звучании того или иного опуса у него не было. Зато было ясно, как его музыка не должна звучать: Кейдж моментально слышал, когда вместо его музыки исполнитель играл наработанные штампы, к которым привык.

Картинки следовало с максимально возможной серьезностью анализировать, но эти картинки описывали не звучание музыки, не законченный акустический объект, каким являются, скажем, сонаты Бетховена. Ноты Кейджа провоцировали действия исполнителя, его поступки, а акустический результат этих поступков мог быть самым разным. Многие оставлялось на усмотрение исполнителя — не в том смысле, что исполнитель принимает решения, не принятые композитором, но в том смысле, что он понимает и истолковывает написанное, одновременно воздерживаясь от принятия решений.

Это еще одно из характерных для Кейджа требований: свобода от своих собственных намерений. Эту свободу Кейдж называл молчанием (silence).

Музыка Кейджа — это статичные, резко начинающиеся, какое-то время длящиеся и так же резко обрывающиеся звуки. Звуки, похожие на последовательность замкнутых в себе объектов, камней. Каждый исполнитель находится в вакууме, он не слышит остальных участников ансамбля и играет совершенно независимо. Если какие-то звуки звучат

одновременно или сразу друг за другом — это чистая случайность.

В качестве примера применения абсурдистско-буддистского метода можно назвать знаменитый «Atlas Eclipticalis» (1961). Композитор скопировал на бумагу созвездия из атласа звездного неба. Потом подрисовал нотные станы. Полученные ноты предлагается играть сколь угодно долго большому оркестру. Обычно получается очень уравновешенно, пусто и скучно. Большую часть времени исполнители ничего не делают.

Неприлично знаменит опус Кейджа «4'33"». Четыре минуты тридцать три секунды его исполнитель должен не касаться своего инструмента. Что слышат при этом слушатели? — спрашивается в задачнике. Ничего? Нет-нет, слушатели слышат очень много, а именно то, что обычно проходит мимо их ушей, когда они слушают музыку: скрип кресел и половиц, шум за стеной, дыхание соседа, стук крови в висках, летящую муху.

Несложно поверить, что Кейджу понравилась принадлежавшая Эрику Сати идея музыки, которую не надо слушать. Указав, что одна страница нотного текста пьесы «Vexations» должна быть сыграна 840 раз, Сати скорее всего пошутил. Кейдж же воспринял это указание буквально. Если много сотен раз повторить и без того малозаметный и лишенный каких-либо контрастов, динамики или напряжения пассаж, то он попросту исчезает, растворяется, на нем становится невозможно сконцентрировать свое внимание. Он превращается в молчание, в паузу.

Джон Кейдж стал инициатором и первого хеппенинга — случайного и произвольного действия, во многих отношениях противостоящего традиционному театру, фиксирующему все происходящее в сценарии. Всякая театральная пьеса содержит указания не только для актеров, но и для зрителей: пьеса зрителей никак не упоминает, предполагая тем самым, что они не

участвуют в действии, а молча сидят и внимают. Отказ от пьесы означал и отказ от пассивной функции зрителей. В хеппенинге следует принимать участие всем присутствующим: расстояние между зрителем и произведением искусства сокращается до нуля. При этом зритель вовсе не становится действующим лицом: никакого особенного действия и нет. Самое главное, как и во всякой буддистски-дадаистской церемонии, — это присутствие. Тройная оппозиция драматург — актеры — зрители была разрешена в том смысле, что все они — одновременно присутствующие в одном пространстве.

Впрочем, Кейдж свободу и произвол разрешал только композитору, то есть себе самому, а исполнители должны были играть то, что написано; тот, кто брался исполнять Кейджа, попадал в крайне неуютную ситуацию муштры и подавления. Исполнение музыки Кейджа не вызывало эмоционального подъема у исполнителей, Кейдж считал, что подъема и не должно быть.

## ***Кризис***

Как ни бились Штокхаузен и его единомышленники, электронный звук не мог сравниться со звучанием настоящих инструментов. Музыка, созданная согласно революционной методе, звучала наивно и убого. В ней нет баса, нет звонкости, нет резкости, а значит, об исчерпании всей сферы акустически возможного нечего и говорить. Первые электронные опусы Штокхаузена звучали так плоско, что он добавил пространственности и увесистости, применив — вне сериального метода — эхо-эффект. То есть признал, что его метод не универсален и без вкусовщины обойтись невозможно. Синтезировать резкие и звонкие звуки никак не

удавалось, потому к магнитофонной фонограмме позже стали добавлять звуки разнообразных ударных инструментов.

Почему же электронная музыка 50-х звучала так тускло и вяло?

Первые шаги электронной музыки показали, что звук гораздо сложнее, чем это представлялось авторам музыкальных учебников. Звук акустических инструментов устроен динамически, он непрерывно изменяет свою структуру. Если прибегнуть к сравнению из визуальной сферы, то звук похож на пламя костра. Вздымающиеся и играющие языки пламени очень сильно отличаются от пятна оранжевой краски на стене. Оранжевая краска, как известно, является результатом смешения (сложения) нескольких красителей — аналогия с аддитивным синтезом налицо.

Теорема Фурье говорила о бесконечной сумме синусоид: чем их больше, тем сложнее звук. Штокхаузен сложил вручную десять обертонов, современный аддитивный синтезатор складывает много сотен. К тому же эти отдельные колебания — вовсе не постоянные синусоиды, они все время меняют свою амплитуду (грубо говоря, громкость) и частоту (грубо говоря, высоту тона). Чтобы использовать аддитивный синтез для получения электронного звука, который бы мог конкурировать со звуками, встречающимися в реальной жизни, нужно уметь контролировать десятки тысяч непрерывно изменяющихся взаимозависимых параметров. Это чудовищный объем информации, эта задача не решена до сих пор.

Есть два практических выхода: либо пытаться приблизиться к звуку существующих музыкальных инструментов, либо прибегнуть к так называемому нелинейному синтезу, радикально уменьшающему количество параметров, но ликвидирующему наглядность процедуры и предсказуемость результата.

Сериализм был делом национального академического престижа. Впрочем, широкая публика люто ненавидела Штокхаузена вместе со всеми прочими авангардистами.

Штокхаузен явно переоценил свои возможности. Звук оказался чудовищно сложно и многомерно устроенной вещью. За словами «характер», «тембр», «окраска звука» на самом деле скрывалась бездна: сочинять звуки, используя комбинаторные методы, невозможно. Это целый мир, и притом куда более иррациональный, чем хотелось бы эзотерику Штокхаузену. Он существенно недооценил парадоксальность и иррациональность мироздания.

Самым заметным дефектом сериализма было то, что сериалистически устроенная музыка — теоретически верх строгости, продуманности и конструктивности — совсем не воспринималась на слух как нечто имеющее структуру или хотя бы какую-то форму. Это был не имеющий внутренней связи набор случайных звуков, вместо богатства форм композиторы получали ту или иную статичную ситуацию.

У Джона Кейджа в Европе ни поклонников, ни последователей не появилось, он приезжал, шокировал своей очередной выдумкой, но после этого страсти быстро утихали.

Следы его идей, однако, было несложно найти в музыке сериалистов, несмотря на то что к ней эти идеи не относились. И это было крайне неприятным обстоятельством: европейский авангард исходил из того, что музыка должна быть свехорганизованной и ее организация должна сводиться к единому фундаментальному принципу. Этот принцип обеспечивает целостность, связность и, самое главное, необходимость всех аспектов музыки, композитор не принимает волюнтаристских решений, а применяет

принцип, набор правил, грубо говоря, «вычисляет» музыку. А подход Кейджа был вопиюще антиорганизационным и бессистемным.

Одна из идей нового типа состояла в интегрировании случайностей. Опус состоит из нескольких порций нотного текста, а исполнитель, доиграв одну порцию, случайно натывается взглядом на другую и играет ее. Один и тот же нотный текст может прозвучать по-разному. Эта идея стала интерпретироваться как отказ от линейного времени. Другая идея — нетрадиционные методы извлечения звуков из традиционных инструментов.

Самая продвинутая точка европейского авангарда была предположительно достигнута в опусе Штокхаузена «Группы для трех оркестров» (1957), после нее начался отказ от прежнего уровня претензий. Возможности сериализма стали казаться исчерпанными, внимание еще недавних сериалистов, того же Пьера Булеза, переключилось на работу с тембром, с окраской звука, с тем, что по-немецки называется *Klangfarbe*.

Разрыв с нормами развития тональной музыки означал, что новая музыка не развивается. Что же она делает? Большой вопрос. Она оказывается то в одном состоянии, то в другом, несколько позже возникла идея трансформации состояний, перемещения из одного состояния в другое. Иными словами, музыка оказалась процессом трансформации из одного статичного состояния в другое. Кстати, именно в этом смысле ее называли «экспериментальной». Ее экспериментальность заключалась вовсе не в том, что композитор ставит какие-то эксперименты или пробует методы, не зная заранее, к чему они приведут, так что у него получается пробная музыка, ненастоящая. Нет-нет, свою музыку авангардисты считали вполне настоящей, окончательной и ни в коем случае не пробной. Под экспериментальностью подразумевалась аналогия с

процессом физического или биологического эксперимента, с последовательностью осмысленных шагов, с изменением исходного материала в ходе эксперимента. Экспериментальная музыка — это музыка-как-процесс.

### ***Янис Ксенакис (Jannis Xenakis)***

Янис Ксенакис (Jannis Xenakis) довольно рано выступил против диктатуры Штокхаузена. Уже первое опубликованное произведение Ксенакиса — оркестровая пьеса «Metastaseis» (1953–1954) — было антисериальным. Написал он и антиштокхаузеновскую статью. Ксенакис совершенно справедливо отмечал, что внутренняя логика сериальной музыки абсолютно скрыта от слушателя, который слышит никак не связанные друг с другом отдельные звуки, висящие в пустоте. Все вместе производит впечатление бессистемного, визгливого и разреженного акустического пара. Того же самого эффекта можно добиться значительно проще и безо всякого сериализма.

Ксенакис утверждал, что параметры отдельных звуков не имеют особого значения. Если слушатель воспринимает какой-то пассаж пьесы в качестве аморфного облака, то композитор так и должен его сочинять, ориентируясь не на звучание отдельных микрозвуков, на которые был нацелен Штокхаузен, а на общий эффект, который вполне можно создать при помощи математических методов. Соответствующая область математики называется статистикой, а музыку, сочиненную или, лучше сказать, сгенерированную с применением статистических методов, Ксенакис назвал «стохастической». Несмотря на то, что статистика — дисциплина, родственная теории вероятности,



стохастическая музыка ни в коем случае не «случайная». Статистические методы Ксенакис применял для целенаправленного построения больших звуковых масс с заранее заданными свойствами. Кстати, музыка Ксенакиса звучит куце как более разнообразно, экспрессивно и богато в тембральном отношении, чем продукция сериалистов.

Пьеса «Metastaseis» начиналась с того, что скрипичная группа оркестра тянула длинные акустические линии, глиссандо. У каждого инструмента своя линия, сохранились рисунки Ксенакиса с рассчитанными линиями: где их плотность становится выше, где они пересекаются, где ломаются, где идут параллельно. Возникает эффект поразительной музыки без границ, звук постоянно изменяется, но в каком именно отношении — сказать трудно.

Штокхаузеновской мафией Ксенакис был высмеян и объявлен врагом номер один и шарлатаном. Позже Пьер Булез позаботился о том, чтобы перекрыть Ксенакису воздух. Когда Жорж Помпиду поручил Ксенакису и Булезу создание центра современной музыки (IRCAM), Ксенакису досталось художественное руководство, Булезу — финансовое. Булезу удалось наложить лапу на госфинансирование и выжить конкурента. В результате один из самых значительных композиторов XX столетия практически потерял возможность реализовать свои идеи.

### ***Мортон Фелдман***

Бесконечные и очень тихие фортепианные пьесы Мортон Фелдмана (Morton Feldman) состоят из почти точно повторяющихся пассажей, каждый звук долго затихает, ты постоянно слышишь растворение звука в тишине. Сетка ритма отсутствует.

Фелдман живо интересовался искусством коворотчества, тем, как несложные геометрические формы повторяют друг друга, цепляются друг за друга, иногда меняясь при этом.

Для Фелдмана даже так называемая «чистая музыка» была функциональной, служащей той или иной цели. Он считал, что музыка предшествовавших эпох создавалась либо для того, чтобы иллюстрировать религиозные идеи (нидерландская полифония Жоскена Деп-ре), либо для того, чтобы интеллектуально потрясать (европейские авангардисты вроде Пьера Булеза). Бетховенская «Большая фуга» для него — «очень литературный, бурный гимн, марш к Богу». Фелдман призывает к «абстрактности», подчеркивая, что его музыка не имеет отношения к подобным идеям и функциям. Абстрактное восприятие звука нужно постоянно оберегать даже от собственных идей и фантазий, потому что они слишком связаны с окружающим нас миром.

Мортон Фелдман: «Мое представление о звуке не изменилось, звуки должны дышать... их ни в коем случае нельзя применять для какой-то определенной идеи».

### ***Джачинто Шелси (Giacinto Scelsi)***

Джачинто Шелси (Giacinto Scelsi) находился вне партий, школ и тенденций. В 50-х он, как и все прочие, занимался сериализмом и даже стал первым итальянским композитором-сериалистом, однако вскоре бросил это занятие и совершенно исчез из мира авангардно-академической музыки. Шелси был затворником, можно предположить, что он тяжело заболел, с ним что-то случилось. В качестве музыкального самообразования и самотерапии он по

много часов в день слушал звук одной клавиши фортепиано. Шелси написал несколько пьес, в которых все инструменты симфонического оркестра играют одну и ту же ноту, отступая от нее на микроинтервалы, меняется только общий тембр. Это мощная и драматичная музыка, и одновременно неподвижная, полная одиночества и отчаяния. Равнодушие, формализм и самоуверенность, которыми отличается американский минимализм, ей совершенно не свойственны.

Шелси ни разу в жизни не фотографировался, на компакт-дисках вместо портрета композитора используется нарисованный его рукой круг над горизонтальной линией, под которой находится его подпись: все вместе похоже на солнце, встающее над горизонтом. Шелси был поэтом, романтиком и дзен-буддистом. Он умер в 1988 году, и только незадолго до этого он был открыт. Он несколько десятилетий не имел возможности слышать, как на самом деле звучит его музыка.

Джачинто Шелси: «Музыка не может существовать без звука, но звук существует вполне и без музыки. То есть кажется, что звук важнее. С этого мы можем начать» (1954).

## [14.3] Шестидесятые

В начале 60-х Ксенакис стал применять электронно-вычислительные машины для генерации больших звуковых масс с помощью программ, написанных на языке Fortran IV. Под руководством Ксенакиса был разработан и компьютер с графическим вводом (UPIC), он позволял буквально рисовать музыку. В 1960-м Ксенакис предложил использовать мало кому известный математический курьез — представление периодических колебаний в виде суммы гранул — в качестве гранулярного синтеза звука. Идея состояла вот в чем: известно, что в кино для создания одной секунды движущегося изображения достаточно 24 кадров, а можно ли достигнуть аналогичного эффекта, если с нужной скоростью порождать акустические стоп-кадры? Реализована эта идея была лишь в 1974 году, когда компьютеры усовершенствовались. Звук оказался вполне представимым в виде суммы мельчайших акустических гранул.

В тех же самых 60-х бывший сотрудник лаборатории WDR и коллега Штокхаузена Готфрид Михаэль Кёниг (Gottfried Michael Koenig) разрабатывал собственный метод создания компьютерной музыки, для чего несколько лет изучал программирование в Боннском университете. Штокхаузен выжил Кёнига из студии WDR, и тот сумел продолжить свою работу лишь в Голландии в студии электронной музыки университета Утрехта. Серия разноцветных пьес Кёнига «Fimktion Rot», «Funktion Grau», «Funktion Violett». «Funktion Indigo» (1968–1969) является одним из самых потрясающих примеров поздней электронной музыки. Она получена путем применения сериального принципа к кабелям, которыми соединяются многочисленные разъемы

синтезатора. Звучит музыка как редкой комковатости нойз.

Я не оговорился: в конце 60-х развитие электронной музыки практически завершилось. Несложно сообразить, что это прискорбное событие совпало с внедрением первых синтезаторов. Против ожидания, аналоговые синтезаторы вовсе не способствовали возрождению музыки и мысли: они навязывали композитору вполне определенный способ действия. Синтезатор — это инструмент для аранжировки уже существующей музыки, средство перекраски звуков, а вовсе не подзорная труба для исследования неведомых далей.

В 1961-м состоялась премьера эпохального произведения «Atmospheres» Дьёрдя Лигети, идеологического сторонника Штокхаузена. Огромный симфонический оркестр издавал вибрирующий и переливающийся звук без ритма, без аккордов, без различимых нот. Этому произведению приписывается необычайно важное значение, и в самом деле, оно ознаменовало крах блицкрига. Лигети ориентировался на симфоническую звукозапись, которой увлекались романтики конца XIX столетия. Скандальность ситуации заключалась еще и в том, что Лигети попытался передать эффект передовой электронной музыки посредством морально устаревшего симфонического оркестра, который тем не менее звучал в сто раз лучше и внушительней, чем пленки, склеенные в студии WDR.

Нельзя полагать, будто Лигети подражал синтезаторному гулу, ведь никакого синтезаторного гула в 1961-м еще не было. Скорее, это аналоговый Моог-синтезатор, появившийся через несколько лет, подражал пьесе Лигети.

Осенью 1964 года инженер Роберт Муг представил первую модель своего синтезатора. В 1966-м он взялся

за его серийное производство.

Муг применил технологию *voltage control* («управление путем изменения напряжения»). Каждая нажатая на клавиатуре клавиша посылала осцилляторам электрический сигнал. Напряжение возрастало на полвольта от клавиши к клавише, и осциллятор соответствующим образом гудел то выше, то ниже. Моог-синтезатор генерирует классический «аналоговый» звук: мягкий, сочный и тягучий. Ответственны за этот эффект применяемые фильтры. Фильтр — это электронное устройство, отсекающее часть акустического спектра, например подавляющее все высокие частоты.

Применение фильтров означало новый шаг в синтезе звука — субтрактивный синтез. Осцилляторы синтезатора порождают не мертвую синусоиду, а богатые обертонами звуки: соответствующие электромагнитные колебания по форме напоминают зуб пилы, прямоугольник или треугольник. При помощи фильтров из этих звуков удаляются те или иные компоненты акустического спектра, поэтому все вместе и называется субтрактивным, «вычитательным», синтезом. Кроме того, синтезатор Муга допускал различные возможности модуляции сигнала. Два осциллятора можно «натравить» друг на друга, чтобы они мешали друг другу работать, дергали друг друга, это называется кросс-модуляцией. Есть и такая вещь, как LFO («осциллятор низкой частоты»): он заставляет звук дергаться вверх-вниз.

Роберт Муг был не единственным синтезаторостроителем. Дональд Бухла выпустил так называемую Сотую серию своего синтезатора, специально предназначенного для композиторских нужд. Каждый прибор этой серии отличался от остальных, как это и полагается для классических музыкальных инструментов. Бухла считал себя чем-то

вроде современного Страдивари и вручную паял и отлаживал каждый инструмент. На его синтезаторах записали свои произведения американские композиторы Полина Оливерос (Pauline Oliveros) и Мортон Суботник (Morton Subotnick).

Суботник — автор таких электронных пьес, как «Silver Apples of The Moon» (1967) и «The White Bull» (1968) — честно исследовал новые звуки и возможности синтезатора. Полина Оливерос применила синтезатор Buchla Vox 100 в сфере *tape music* («пленочная музыка»). В 50-х и начале 60-х годов во многих американских учебных и научных центрах шла интенсивная работа по синтезу звука. Применялись машины, позволявшие одновременно прокручивать много магнитофонных пленок, каждая из которых была склеена в кольцо. Скорость пленок можно было плавно менять и получать звук разной высоты. Пленочно-синтезаторные работы Оливерос «I of IV», «big mother is watching you», «beautiful soap» (1966) и «alien bog» (1967) — это угрожающе-нечеловеческая, многослойная и инопланетно-тягучая музыка.

Пьер Анри продолжал виртуозно комбинировать «конкретные звуки». В 1963-м он склеил «Вариации для двери и дыхания». Вся композиция состоит из скрипа дверных петель и тяжелых вздохов. Очень аккуратная музыка.

### ***Импровизационная музыка***

Импровизационная музыка возникла примерно в 1964-м как реакция на авторитаризм Штокхаузена. Фактически речь шла о том, чтобы делать музыку Штокхаузена, такую же богатую и изменчивую, но играть ее не по сверхсложным нотам, а спонтанно, совсем без нот, на слух.

При этом главный принцип достижения максимально возможного разнообразия, разумеется, остался тем же самым. Импровизатор скажем, на акустической гитаре, во-первых, использует все мыслимые возможности извлечения звука, а во-вторых, использует их так, чтобы каждый момент, каждое возникающее состояние были новыми, не похожими на только что сыгранные. Собственно, это и называется «музыкой именно для этого момента», следующие поколения импровизаторов стали толковать это понятие в том смысле, что «во: я играю у этой стены, на этом стуле, в пять часов вечера и т. д., то есть в уникальной ситуации, и моя музыка должна быть тоже уникальной отвечающей именно этому моменту времени». Для Штокхаузена момент, понятие которого он и ввел, — это осмысленный стоп-кадр музыки, акустический взрыв, мини-уплотнение или какое-то событие с присущим ему характером.

Чем отличается музыка импровизационная от музыки Штокхаузена? Импровизатор близорук, он рассматривает музыку в упор сканируя музыкальную ткань, а Штокхаузен видит весь свой опус с птичьего полета. Штокхаузен контролирует массу пропорций: его отдельные звуки собираются в моменты, моменты — в группы, группы — в формы. Говоря архитектурным языком, он мыслит не на уровне кирпича, но понимает, что есть разные стены, разные колонны, разные проходы и лестницы. Разнообразие музыки Штокхаузена гораздо более глубокое, гораздо более архитектурно выстроенное.

## ***Fluxus***

Деятельность художников группы Fluxus — учеников и последователей Кейджа — означала радикализацию



позиции Кейджа, что ему самому, разумеется, очень не понравилось. Члены этой группы устраивали крайне несерьезные акции, которые, с одной стороны, преодолевали барьеры между разными видами искусства, живописью, скульптурой, музыкой и театром, а с другой — резко противоречили здравому смыслу. Вот, к примеру, классическая Fluxus-акция под названием «Пьеса для фортепиано» (George Maciunas, «Piano Piece», 1964). На сцене выставлено изрядно потрепанное пианино. Изящно одетый художник огромными ржавыми гвоздями прибивает клавиши к деке. Извлекаемый при этом звук и есть фортепианный концерт. В финале концерта, когда неприбитых клавиш уже не остается, изуродованный инструмент объявляется скульптурой и выставляется на продажу. Если среди зрителей покупателя не находится, то никто из них, как правило, не отказывается хотя бы помочь вынести новорожденное произведение искусства на помойку.

Существует также произведение для скрипки, партитура которого содержит одно лишь слово: «полировать». Процедура чистки поверхности инструмента с применением специальных растворов и воска и есть исполнение этого произведения. Любимая Fluxus-акция — это расстрел. Стреляли из ружья по картинам, по банкам с краской и по нотной бумаге.

Для изготовления своих странных объектов художники группы Fluxus использовали мусор, хлам, обломки мебели, газеты и тряпки, то есть куски старой жизни, утратившие свою некогда яркую и гордую индивидуальность. Весьма распространенное представление, что «сегодня искусством можно объявить любое дерьмо», — это народная память о флюксе. Само слово «fluxus» обозначает не только уже неоднократно встречавшийся нам поток, но и поток дерьма, то есть понос.

Йозеф Бойс, выдвинувший идею о том, что художником может быть каждый, как раз и был представителем флюксуса. Если шум — это музыка, то мы все художники и музыканты.

В сегодняшних музеях флюксус выглядит совсем не зрелищно. Очень часто он мелкий, пожелтевший, грязненький и замызганный, с большим количеством написанных слов на непонятных языках, скажем на французском. Флюксус-коллажики очень похожи на произведения дадаистов и сюрреалистов. Ведь сюрреализм был представлен в основном не огромными яркими холстами, а маленькими бумажечками, рисуночками, текстиками и коллажиками.

### ***Дитер Рот (Dieter Roth)***

Дитер Рот (Dieter Roth) сделал невероятно, необозримо много, он был графиком, скульптором, живописцем, поэтом, книгоиздателем, он снимал фильмы и играл музыку То, что он делая, было странным, раздражающим, в любом случае не высокохудожественным.

Дитер Рот прежде всего известен своими самодельными книгами, которые он начал выпускать еще в 50-х. Всего он выпустил около двухсот книг, некоторые толщиной всего в несколько страниц, самая толстая — 1234 страницы, она состоит из моментальных рисунков, фактически закорючек и линий. Некоторые книги представляют собой дневники; есть такая, где собраны каракули, сделанные во время телефонных разговоров; другие содержат тексты, стихи, диалоги, многослойную печатную графику. Есть книги, сделанные из других книг или газет. Дитер Рот много резал, переклеивал и переплетал. Он в течение года давал абсурдные объявления в еженедельную газету

среди объявлений о продаже товаров или поиске домработницы, а потом переплел все выпуски газеты в книгу под названием «море слез». Тираж 150 штук. Потом последовало продолжение, на газетных страницах рядом со своими объявлениями художник нарисовал картиночки. Продолжений было несколько серий. Сейчас оригинальные книги Дитера Рота, классика самодельного книгопроизводства, — ценнейший объект коллекционирования. Они переизданы как собрание сочинений в 48 томах. Есть книги, не вошедшие в это собрание, потому что в качестве обложек для них Дитер Рот использовал картонные коробки и даже деревянные ящики. Он один из гигантов подхода *Do It Yourself*.

Среди самых обескураживающих занятий Дитера Рота было собирание плоского мусора. Плоским считается все, что тоньше четырех миллиметров. Все отходы его жизни: счета, коробки, пачки сигарет, записки, бумажки, крышки от банок, наклейки от бутылок (чтобы их отодрать, бутылки приходится отмачивать в ванне) и так далее, вплоть до окурков и использованной туалетной бумаги.

Дитер Рот много лет собирал плоский мусор в пакеты, которые подшивал в канцелярские папки. На своих выставках он демонстрировал сотни этих папок, каждую можно было открыть и полистать.

Художник уже не мог остановиться, он маниакально накапливал плоский мусор.

Как это следовало понимать? Так, что у каждой вещи есть человек, который ее сделал и придумал. Каждая использованная вещь — это след того, кто к вещи притронулся. Вся наша жизнь состоит в оставлении следов, в пачкании.

В своих интервью, изданных огромным томом, Дитер Рот повторял, что весь мир — это одно тотальное

дерьмо, в котором мы по уши находимся; все, что мы говорим и думаем, — это предрассудки, глупости, ахинея. Спорить с ним было невозможно, с необычным и умным человеком, тем более поэтом-абсурдистом, вообще не получается спорить.

Дитер Рот использовал шоколад в качестве строительного материала. Он отливал зайцев или собственные бюсты. Зайцев он ставил рядами на полки железного шкафа, шоколад таял, стекал, протухал, его ели черви. Художник отливал новые шоколадные фигуры на место расплывшихся. Свои шоколадные бюсты он ставил один на другой. Гора росла год от года, сын художника продолжает наращивать ее дальше. Сегодня она весит уже три тонны.

С колбасой Дитер Рот тоже много работал. Он измельчил в крошку двадцатитомное собрание сочинений философа Гегеля, смешал бумагу с салом и сделал колбасу: двадцать батонов висят в два ряда. Внутри колбасы хорошо видны буквы.

Или вот такой пейзаж: нижняя часть картинка темно-зеленая, верхняя — желтая, на границе — полкружочка колбасы. След от него медленно расплывается по желтому полю. Надо понимать, восход солнца.

В больших трехлитровых стеклянных банках он собирал дождевую воду. Дескать, это документ какого-то конкретного дня. Вода протухала. Искусство Дитера Рота пачкается, воняет и медленно разрушается. Он считал, что так и должно быть.

Вообще говоря, Дитер Рот вполне умел рисовать и был профессиональным графиком и дизайнером. Только все, что он делал в течение почти 50 лет, было чудовищным антидизайном.

Его музыка была анархическим перебиранием клавиш или дудением в трубу. Он снял 130 видеокассет,

то есть 130 полнометражных документальных фильмов, своего рода дневник: как он живет, ходит, читает.

Дитер Рот не мог оставаться долго на одном месте. Он перемещался между своими квартирами, мастерскими и складами. Он жил в нескольких городах и деревнях; среди городов — Рейкьявик, Цюрих и Вена. Все помещения, в которые он вселялся, быстро превращались в огромные инсталляции, собранные из разнообразного хлама: двигаться внутри можно было лишь по узким проходам. Его так называемые картины демонстрировали тот же самый подход.

Вот, скажем, стол. На нем нет живого места, он изрисован, залит тушью и кофе, покрыт остатками еды, горами окурков и пепла, бумажек, мелких предметов вроде очков. Стол поливается прозрачной смолой — тоже вполне хаотично, — после чего все предметы остаются приклеенными к нему навсегда.

На этом работа не заканчивается; такой стол еще можно испачкать в краске, потом приклеить на высыхающую краску тюбики и кисти. А если они будут падать с вертикально подвешенной крышки стола, то сверху все можно обмотать веревками. А потом можно прикрутить полочки и на них еще что-то поставить. А потом можно сфотографировать, что получилось, и большую фотографию в свою очередь раскрасить и еще сверху на нее что-то наклеить. И так далее без конца и во многих вариантах.

Таких объектов Дитер Рот изготовил огромное количество. Его многометровой высоты скульптуры — это тоже скрученный, сплетенный, свинченный, склеенный хаос из досок, обрезков, металлолома, телевизоров, пылесосов, музыкальных инструментов, чёрт знает чего.

Трудно сказать, красиво ли это, имеет ли пластический смысл. Эти дикие, маниакальные, подавляющие тебя горы абсурдно скомбинированного

мусора. Некоторые такие инсталляции красивы, но это красота руин, разрушения. Хорошо видно, что автору нравилось пачкать, склеивать, портить, делать так, что хуже, кажется, некуда.

Дитер Рот был аутсайдером и очень большим оригиналом. У него были свои галеристы, его книги переиздавали серьезные издатели, меценаты поддерживали художника, кое-что ему удавалось продавать. По рассказам очевидцев, он носил в кармане все свои деньги, иногда это было двадцать тысяч марок, он пояснял, что у него постоянно есть ощущение, что потолок обвалится и ему нужно будет убежать. Иногда у него совсем не было денег. Но содержать свою семью, а у него было два ребенка, и оплачивать многочисленные квартиры и мастерские он был в состоянии. Дитер Рот сильно пил.

Он был крайне неглупым человеком, мыслил и выражался на редкость радикально. Он находился в курсе современной философии, что не удивительно: он был любимцем интеллектуальных кругов Австрии, Швейцарии и Германии.

Многое из того, что Дитер Рот делал, похоже на манию, он не мог остановиться. Для него очень типично было постоянное переделывание и доделывание, достраивание одного и того же, наращивание вариантов и вариаций. Он не раздумывал, хорошо это выглядит или плохо; по его словам, он преодолел эту стадию: выбор «хорошо или плохо» для него не существовал. Он просто делал и делал, строил картину современного мира в виде воняющей и расползающейся китайской стены. И никаких романтических иллюзий по поводу нашей цивилизации и искусства не испытывал.

Загадочная, героическая фигура.

По сравнению с тем, что нагородил этот человек, панк и индастриал кажутся романтическим детским

садом. В любом случае, неплохо иметь перед глазами фигуру Дитера Рота, раздумывая о неформальном искусстве и контркультуре, о том, что было в головах у продвинутых людей в 60-х и 70-х, и о том, что стояло за панком и индастриалом.

## **Поп-арт**

Роберт Раушенберг — ученик и соратник Джона Кейджа. Пресловутый опус «4'33"» Кейджа — это реакция на одну из выходов Раушенберга: юноша закрасил холст просто белой краской. Раушенберг ваял на первый взгляд хаотичные, а на самом деле конструктивно устроенные коллажи из подручного малохудожественного хлама: картонных коробок, стульев, обломков манекенов. Очень скоро элементами его коллажей стали всевозможные картинки: увеличенные и нанесенные на холст фотографии из газет и журналов, рисунки из комиксов. При этом первоначально издевательская флюксус-идея плавно переросла в ура-патриотическую. Джаспер Джонс осваивал американский флаг и мишени. Энди Уорхол изобразил много чего — банки с томатным супом, мятые долларовые банкноты, ящики со стиральным порошком, портреты Мэрилин Монро и Мао Цзедуна. Роберт Лихтенштейн писал огромные картины, выглядевшие как стоп-кадры из комиксов.

Из сегодняшней перспективы поп-арт выглядит как визуальный аналог семплирования и ремикса. Самое первое знаменитое «техно» — это серия портретов Мэрилин Монро, которую трафаретным способом (шелкография — это гибрид трафарета и фотопечати) изготовил Энди Уорхол. Кстати, идею серии Уорхол позаимствовал у Матисса: Матисс часто рисовал портреты или обнаженных женщин большими сериями,

варьируя одну и ту же ситуацию, часто упрощая ее до нескольких линий.

Поп-арт был мэйнстримизацией и коммерциализацией неодадаизма, то есть флюксуса. Поп-арт привел к буйному оживлению художественного рынка: в живопись вернулось изображение!

Но ситуация была куда более сложной и коварной. Поп-арт эксплуатировал технологию и образы массмедиа и рекламы. Он подавал в качестве современной высокой культуры массовую культуру 50-х годов.

Поп-арт был радикальным шагом в сторону отождествления искусства и наиболее поверхностных и преходящих аспектов городской жизни. Искусство стало плоским, тиражируемым, продажным, бессодержательным, ярким, вездесущим и неуловимо-необязательным.

Поп-арт делал акцент на том, что у современного произведения искусства нет оригинала, а есть одни лишь копии. Это одна из характерных идей флюксус-эпохи. Понять, что такое копии без оригинала, можно, если взглянуть на автомобили, сходящие с конвейера. Все такие автомобили похожи друг на друга, поэтому их вполне можно назвать копиями. Но копиями чего? Репродукция без оригинала — это парадоксальная вещь. Представьте себе, что «Джоконда» Леонардо да Винчи существует лишь в виде репродукций в альбомах по искусству, а оригинала нет и никогда не было.

Теоретическая база такого взгляда на вещи была сформулирована еще в 20-е годы в трудах Вальтера Беньямина, отметившего, что у современного произведения искусства нет ауры, нет животрепещущей уникальности, а есть лишь холодная и трезвая поверхность, изготовленная машиной на конвейере.



Поп-артист не продуцирует новые образы, он (якобы) отказывается от авторства, он комбинирует знаки и символы, уже живущие в средствах массовой коммуникации, в массовом сознании.

## **Концептуализм**

Последним достижением высокой мысли модернистского искусства стал так называемый концептуализм. Страшное слово; услышав его, сложно удержаться и не встать на вытыжку.

Концептуализм вовсе и не интересуется разнообразными концепциями и идеями, которые кому-то приходят в голову. Идеи концептуализма — это искусствоведческие догмы, характерные для американского теоретизирования середины 60-х, они связаны с философией языка, с представлением о том, как функционируют знаки, как с их помощью рождаются смыслы. Теория искусства тянулась за современной философией.

Одна из основных идей была такова: смысл и единственное содержание искусства — это определение понятия «искусство», проведение границы между искусством и неискусством. Но где кончается искусство и начинается неискусство? Как можно лишить художественный объект атрибута «художественный»? Можно ли представить себе «чистый объект»: объект, лишенный какой бы то ни было эстетической и смысловой нагрузки? Можно ли исключить абсолютно все атрибуты «художественности»: авторский замысел, форму, композицию, цвет, традиционность, стиль? Понятное дело, мы находимся в сфере абсолютного минимума «художественности», в сфере молчания «художественности», то есть в сфере минимализма.

История модернизма последних ста лет была переинтерпретирована с формалистической точки зрения как борьба за последовательное избавление от того или иного атрибута «художественности», как борьба за очищение чистого искусства от чуждых ему условностей. В результате получилась отличная, наглядная история модернизма, которая увенчивалась прощением с идеями «автономного произведения искусства» (то есть самоценного, самостоятельно функционирующего, определяющего свои собственные законы, свою форму, свое содержание) и «художника — непризнанного гения».

Доналд Джадд, посвятив жизнь изготовлению небольших металлических ящиков, был уверен, что «в них ничего нет», то есть что он достиг абсолютного дна, избавился от формы, содержания, контекста, истории искусств, присутствия автора. Концептуалист Джозеф Кошут написал знаменитую статью, в которой указал, что, во-первых, такого сорта минимализм — наследник конструктивизма, а во-вторых, ряд одинаковых металлических коробок соответствует монотонной и однообразной городской застройке. Так, нелюбимые советским народом пятиэтажные черемушки, понастроенные Хрущевым, вполне отвечают духу эпохи минимализма.

Сол Ле Витт придумал много «идей», в которых и заключалось искусство. Эти идеи любопытным образом связаны с музыкой и импровизацией. Речь идет о рисунках на стене. Одна из «идей» требует, чтобы от пола до потолка были проведены тонкие, более или менее прямые линии, которые не должны пересекаться. Они не обязаны быть строго параллельными. Эта «идея» — эквивалент музыкальной партитуры, исполнители рисунка (его вовсе не обязательно должен рисовать сам художник) могут слегка варьировать те или иные детали, скажем расстояние между линиями,

но на общий вид это вряд ли повлияет. Процесс создания такого рисунка является неплохой иллюстрацией того, в чем состоит фокус минималистической импровизации.

Многие идеи, сегодня ассоциируемые с поп-артом и концептуализмом, — это на самом деле типичные флюксус-идеи. Поиск минимума художественности — это флюксус; идея, что идея важнее ее реализации, — тоже флюксус.

Концептуализм — это флюксус, который одели, обули и вытащили из грязи, дали ему теоретическое обоснование, стали преподавать в университетах. Трудно избавиться от ощущения, что известная история авангардизма была тенденциозно скорректирована. Поп-арт вовсе не был радикальной сменой абстрактного экспрессионизма. Радикальной сменой был флюксус, который продолжал оголтелые жесты экспрессионистов в куда более широком мультимедийном и социальном контексте. Флюксусу не дали стать передним краем искусства; я думаю, что флюксус просто задавили, оставили маргинальным явлением, выходкой фриков и клоунов. Официально победили поп-арт и концептуализм, то есть искусство больших галерей, больших искусствоведов и арт-журналов, искусство художников — выпускников университетов. Победила узкая тусовка галеристов и критиков. Через десять лет, к середине 70-х, она выдохлась — и авангард исчез, пошло искусство постмодернизма, фактически искусство новых яппи и миддл-класса, морок и заговор.

Я конспирологически подозреваю, что пропавший авангард — это флюксус, международный стиль, анархическое и веселое искусство эпохи психодела, которое не взяли в серьезную историю искусства. И потому широкая публика о нем толком и не знает.

То, что стало называться контемпорари артом, — это не продолжение концептуализма (вопреки желаниям концептуалистов, теоретиков и историков), а возрождение флюксуса, который выплыл сразу после объявленного конца авангарда в виде панка, постпанка и близких к ним художников.

## [14.4] Минимализм

Пианист ДЖОН ТИЛБЕРИ (John Tilbury, один из первых исполнителей Кейджа и Фелдмана в Великобритании): «Что такое минималистическая музыка? Ну, возьми фразу и просто повтори ее. Это может быть интересно, а может и не быть. Это зависит от того, что ты ищешь. Тебя может интересовать то обстоятельство, что каждое повторение слегка отличается от предыдущего. Этот аспект важен для таких композиторов, как Терри Райли и Стив Райх. Это так называемая *Pattern Music*».

*Почему минимализм был музыкой 60-х, что было такого привлекательного в этой музыке для той эпохи?*

«Я думаю, что идея пришла с Востока: весь мир в песчинке. Одна идея может быть источником всего... но мы ведь говорим о музыке?.., источником музыки, которая сложна и богата. Хорошим примером может служить седьмой параграф сочинения Корнелиса Кардью „Great Learning“, где средства крайне просты, а результат в высшей степени сложен и запутан.

Я не думаю, что повторение ради повторения так уж и интересно. Но для 60-х была характерна негативная реакция на усложненность, на избыточные ноты, на перенасыщенность музыки нотами, на штокхаузеновское требование постоянных изменений. Против всего этого и было направлено желание взять достаточный минимум материала и работать, повторяя его или варьируя.

Но исток, по-моему, все-таки в восточной идее мантры: ты понимаешь что-то или же добиваешься какого-то воздействия путем повторения.

Минимализм — это сомнительный термин. Иногда имеют в виду минимум использованных средств, порой

— минимальное воздействие. А это вещи противоположные. Что касается меня, то я сторонник минимальных средств, которые имеют максимальные последствия. Последствия, которые оказываются в высшей степени богатыми и насыщенными».

В конце 50-х американский композитор Ла Монте Янг (La Monte Young) уже начал сочинять музыку, в которой почти ничего не происходило, его ансамбль бесконечно тянул и повторял один и тот же аккорд. В начале 60-х схожими опытами занялся Терри Райли (Terry Riley), Стив Райх (Steve Reich) стал третьим, а Филип Гласс (Philip Glass) — четвертым композитором-минималистом.

Минималистическая музыка собрана из не очень сложных пассажей, которые, непрерывно повторяясь, смещаются относительно друг друга, отчего возникает постоянно изменяющийся муаровый узор, лишенный очевидного центра тяжести. Эту музыку можно слушать с любого места и любой инструмент считать солирующим.

Муаровость возникает от постепенного накопления мельчайших сдвигов. Все использованные элементы могут быть геометричными и угловатыми, а общий эффект получается мягкий, плавный и органичный.

В любом месте минималистической музыки можно моментально распознать повторяющуюся мелодически-ритмическую фигуру, такие фигуры называют пэттернами (pattern, загогулина или пятно характерной формы). Но вот уследить, что происходит с этой музыкой на всем ее протяжении, невозможно. Вблизи, под микроскопом, она устроена очень просто, а чуть отодвинешься назад — она расплывается как в тумане. Очень многим такая музыка кажется физически невыносимой. Для сторонников минимализма была очевидна ее родственность звучанию струнного

инструмента тампура, который является традиционным сопровождающим инструментом в северо-индийской классической музыке. Тампура издает низкий дребезжащий гул на одной ноте.

В 60-х употреблялось выражение *Pattern Music*, а *Minimal Musk* вошло в употребление в 70-х.

Само слово «минимализм» взялось из художественного жаргона, термином *Minimal Art* называли продукцию таких художников, как Сол Ле Витт и Доналд Джадд. Геометризм вовсе не был причудливой выходкой, геометризм доминировал в дизайне 50—60-х, это был послевоенный интернациональный стиль, фактически возвращение к довоенному конструктивизму

### **Стив Райх**

Стив Райх изучал европейскую музыку XX столетия, но особенного энтузиазма по ее поводу испытывать так и не научился. Райх любит напоминать, что он более пятидесяти раз присутствовал на концертах Джона Колтрейна, пылким поклонником которого был, а Колтрейн в свою очередь был поклонником индийского ситариста Рави Шанкара.

В своих интервью Райх часто говорил о том, что американским композиторам чуждо характерное для европейцев противопоставление музыки высокой, серьезной, теоретически подкованной, элитарной и музыки популярной, примитивной, народной. Европейский авангард казался ему мертвым и чересчур далеким от современной американской действительности делом, а современный джаз, наоборот, очень близким и живым.

В 1965-м Райх записал на магнитофон пламенное выступление уличного проповедника, который вел речь

о конце света и всемирном потопе. Кусок пленки со словами «It's gonna rain» («Пойдет дождь») Стив склеил в кольцо. Второй магнитофон крутил точно такую же пленку. Музыкант долго пытался добиться синхронности двух магнитофонов, но уже после нескольких циклов между двумя пленками набегал едва заметный сдвиг — из-за того, что скорости магнитофонов слегка отличались. Внезапно Стив понял, что это и есть его музыка. Музыка сама себя строила, возникали интересные акустические моменты, которые были крайне неустойчивыми и нежизнеспособными — они исчезали столь же неожиданно, как и появлялись.

Перед композитором встал вопрос: можно ли подобного рода эффект сочинить, а потом исполнить с живыми музыкантами? Как быстро выяснилось, вполне можно. Райх писал пьесы, в которых несколько одинаковых музыкальных инструментов, скажем два фортепиано или четыре органа, с очень близкой, но все-таки разной скоростью воспроизводят один и тот же короткий пассаж. Наблюдаемый эффект вполне можно назвать муаровым, впрочем, Райх предпочитал более техническое выражение *phase shift* («фазовый сдвиг»).

В 1966-м композитор создал ансамбль Steve Reich and Musicians. Райх и его коллеги жили в своем изолированном от окружающей жизни мире, принимали наркотики, слушали музыку и репетировали. Их музыка никого не интересовала. «Были периоды, — вспоминал композитор, — когда мы не выступали целый год просто потому, что у меня не было денег, чтобы взять напрокат два фортепиано».

В 1970-м Стиву Райху попала в руки книга о традиционной западноафриканской музыке для ударных инструментов. Он настолько впечатлился, что тут же поехал в Гану, где поступил в местный университет. Этого ему показалось мало, и он пожил в одном из племен и поучился мастерству барабанного



боя. Результатом его самоотверженных усилий стала пьеса «Drumming» (1971), образец минималистического саунда.

Нельзя сказать, что музыка Стива Райха находила восторженный прием. Как раз наоборот. В Европе ее исполнение вызывало шумные протесты.

Швейцарский композитор Ханс Ойген Фришкнехт: «Мир, который нам предлагают, — это мир принуждения. Бесконечные повторения демонстрируют нам общество, в котором существуют лишь приказ и подчинение. Так мог бы звучать тоталитаризм, образец которого мы находим у Джорджа Оруэлла. Жертвой террора бесконечного повторения современный человек становится, когда нанимается рабочим на конвейер. Общество принуждения, из которого нет спасения, — это армейская казарма».

Особенно возмущали еврея Стива Райха обвинения в фашизме, которые он слышал от своих немецких критиков. Более трезвые критики писали, что эта музыка требует от слушателя предельной концентрации. Главный эффект состоит в том, что иногда неожиданные скачкообразные изменения все-таки происходят, и слушатель воспринимает их необычайно сильно и ярко. Аналогичного эффекта, когда легкий сдвиг одной ноты воспринимается как изменение всей картины, никакими другими средствами не достигнешь. Но внимательное вслушивание в такого рода звуки может привести к состоянию транса, когда концентрация уже неотделима от медитации. А вот тут уже возможны серьезные эстетические возражения, главным образом связанные с тем, что исчезает дистанция между произведением искусства и зрителем. Можно сказать, что американский минимализм — это психоделика в рамках околоакадемического авангарда.

В 1973-м внимание Стива Райха привлекла музыка с острова Бали. Музыка гамелана, индонезийского

оркестра ударных инструментов, устроена крайне причудливо для уха, воспитанного в западноевропейской школе.

Стив Райх: «Один музыкант стучит все 64 ноты цикла, другой — в два раза реже, то есть 32, третий еще в два раза реже. У каждого свой ударный инструмент. И есть музыкант, который сидит перед огромным гонгом, а в гонг полагается бить один раз в конце цикла из 64 нот. Функция этого музыканта — как правило, это седой старик — и состоит в этом тяжелом „бу-у-ум“. Я вообще не собирался воспроизводить звучание гамелана, я хотел понять, как эта музыка устроена внутри себя, как можно вообще по-другому организовать музыку, не так, как это предусматривает западноевропейская классическая традиция».

Результатом увлечения индонезийской музыкой явился опус «Music for 18 Musicians» (1976), предположительно самое известное произведение Стива Райха. Удивительно в нем то, что оно еще не вполне нью-эйдж.

### ***Терри Райли***

Цифровой фотоснимок во многих отношениях отличается от старого, аналогового. Цифровое изображение куда более яркое, контрастное и резко очерченное. Но одновременно оно и куда менее атмосферное, менее пространственное: у него нет воздуха и нет глубины.

Любопытным образом то же самое можно сказать и о нашем сегодняшнем восприятии истории музыки. Компакт-диск (носитель цифровой записи) приблизил к нам каждый элемент музыкальной панорамы и музыкальной истории: музыка европейского барокко, музыка японских психоделических рок-групп, музыка

туарегов или латиноамериканский джаз уравнились в правах. Все эти музыки выглядят одинаково и даже имеют одинаковую длину: час CD — это стандартный порционный кусок. Вся она стерео, вся она неплохо звучит, всю ее можно найти в интернете.

Чего же нет? Какой аналоговой атмосферы сегодня нет, какого такого пространства? «Аналоговый» значит «непрерывный», а пространство компакт-дисков состоит из отдельных точек. Этих точек-компакт-дисков много, и становится все больше, но между ними ничего нет. Если нет компакт-диска, нет и музыки, не о чем говорить, появится диск — послушаем. Общей картины новый диск в любом случае не меняет. А раньше, еще совсем недавно, у каждого музыкального события была длинная предыстория, между отдельными музыкальными событиями зияли большие расстояния, которые надо было заполнять своей жизнью. Отдельные музыкальные произведения были окружены аурой, они были надолго. Тот, кто чувствовал, что в воздухе что-то носится, искал, и при этом сам не знал, что именно он ищет.

То, что опус Терри Райли «In C» («В тоне „до“») появился в 1964-м, вовсе не значит, что вот он появился, музыкальные критики поскребли затылки, журналы его отрецензировали, меломаны поспешно приобрели, и таким образом провернулось колесо музыкальной истории. Ничего подобного. Тогдашняя эпоха с современной точки зрения напоминает пустыню, причем ночную пустыню — вокруг ничего не происходит, а когда где-то что-то произойдет, то никто этого не заметит или заметит через много-много лет. Опус «In C» в 1964-м был сочинен и повлиял на кое-каких композиторов, но в качестве идеи, а на грампластинке вышел лишь в 1968-м. Заметить «In C» Терри Райли в конце 60-х — это было очень неплохо в смысле осведомленности в новых тенденциях.

Когда представишь себе эту ситуацию, то слово «революция» кажется не очень адекватным: что же это за революция, обнаружить которую может только археолог? Не очень понятен нам и смысл этой революции: такого сорта музыки сегодня известно много, не говоря уже о том, что маниакальные петли звука, кажется, сами собой бесконечной аморфной массой ползут из каждого персонального компьютера. Было много «такой музыки» и в докомпьютерную эпоху — в Центральной Африке или Индонезии.

Но одно дело, что такая музыка где-то существовала, и совсем другое — кто имел возможность до нее дотянуться. Нам сегодня сложно оценить, как и кем в 60-х в разных местах, в Европе и США, в разных городах, в разных богемных тусовках, воспринимались свободный джаз, индийские раги, поэзия битников, живопись Джексона Поллока и музыка Карлхайнца Штокхаузена.

Сериализм, то есть тот фундамент, на котором покоился европейский авангард, давил своей теоретической сложностью, серьезностью и неисполняемостью. Американский минимализм маниакальной изменчивости европейской музыки противопоставил маниакальную же статичность. В «In C» Терри Райли все ноты имеют одинаковую длительность — одну восьмую; это значит, что музыка проворно, но монотонно пульсирует. Каждый исполнитель должен самостоятельно двигаться по общему для всех списку из 53 несложных ритмических пассажей, так называемых модулей. Каждый из модулей обыгрывает одну и ту же ноту «до». Получается огромный холм дергающегося звука, который меняется незаметным для глаза образом.

Эффект это классическое произведение минимализма производило потрясающий, для многих —

в том числе и для вполне серьезных (то есть ориентированных на сериализм) композиторов — это было настоящим освобождением. Элегантный замысел, казалось, не предполагал никакой предшествующей традиции, при этом результат был монументален и гипнотичен. Такая музыка напоминала и тогдашнюю абстрактную живопись с ее культом огромных масс сырого цвета и заботой о плоской поверхности картины, а также огромные земляные валы и ямы лэнд-арта (Land Art). Опус «In C» был в каком-то смысле художественно-хулиганским жестом в духе хеппенингов Fluxus.

Существует масса записей «In C», одна из самых интересных сделана монреальским оркестром L'Infonie. Оригинальная грампластинка называлась «Mantra» (1969). Оркестр состоял из самых разных музыкантов, игравших в обычной жизни как классическую музыку, так и рок, джаз и все прочее: ударные и гитары соседствовали со скрипками, виолончелями и духовыми. Профессионалы играли вместе с дилетантами. Руководитель оркестра Вальтер Будро пишет, что не был в состоянии контролировать, кто что на самом деле играл. Кроме того, музыканты поняли партитуру не совсем правильно и играли триоли там, где их в виду не имелось. Сочинение исполнили не до конца, оркестру пришлось остановиться, когда закончилась пленка; на нее влезло всего полчаса звука. Кроме того, запись в монреальском подвале была очень далека от идеальной, многих инструментов не слышно, зато слышно много шумов и искажений.

Возможно благодаря всему этому, то есть из-за некоторой неслаженности и анархичности, а может быть, из-за ударных и гитар, музыка записалась просто фантастическая, это сумасшедшее психоделическое кантри. Этот эффект получился сам собой, музыканты никакого психо-фолка в виду, конечно, не имели.

В 60-х Терри Райли записал много музыки, он играл на саксофоне и органе, при помощи дилэй-эффекта сдвигая друг относительно друга слои одних и тех же звуков и безжалостно этим эффектом злоупотребляя. Его однообразные саксофонные пассажи напоминают то ли фри-джазовые, то ли этнические. Музыка невкусная, некласная, незаводная (и тем она отличается от, скажем, Tangerine Dream). Она тупо ходит по одному и тому же кругу, в ней нет скрытой поп-музыки, нет куплетов и проигрышей, нет дизайна, она похожа на молитвы безумного ума. Идея состояла в том, что композитор и исполнитель сливаются в одном человеке-импровизаторе, который комбинирует элементарные аудиокирпичи, сдвигает их относительно друг друга, меняет местами и тем самым запускает огромный циклический процесс, который, кажется, идет сам собой. Некоторые перфомансы Райли длились по шесть часов. Их фрагменты были в первый раз опубликованы только во второй половине 90-х, сам Райли их и выпустил под именем Popru Nogoood. Один из компакт-дисков архивной серии сопровождает стихотворение композитора, точнее, набор слов. Упоминаются волны, экстаз, снова волны, безумие, мир, будда, козерог, аллах, космические циклы, бог всяческих циклов... хочется про себя сказать «ой!» и вежливо отвести взгляд.

Минимализм был интегральным проектом, завершавшим всю предыдущую музыку и начинавшим новый отсчет, новое отношение — и не к музыке вовсе, но к человеку и его месту в мире. Как всяком) контркультурному проекту ему был свойственен глобализм поставленной окончательной точки.

А потом с Терри Райли что-то случилось. А может, случилось не именно с ним, а с западной цивилизацией в целом. Минимализм стал концепцией, конструктивной

схемой. Конечно, о мировоззрении по-прежнему говорили немало, но ничего опасного в виду не имелось. Тянущийся и петляющий на одном месте гудящий саунд благодаря усилиям Tangerine Dream и аналоговым секвенсорам стал мейнстримом. Интерес к буддизму и индийской мистике тоже перестал быть причудой асоциальных одиночек. Райли оказался в непосредственной близости от нью-эйджа.

В 70-х композитор изучал индийское пение. Он охотно объяснял, чем именно его восхищает индийская музыка. Взаимные отношения тонов в ней предполагают грандиозную палитру красок, утраченную в западной музыке. В используемых в индийской традиционной музыке интервалах очень много выразительных средств, новых чувств и новых красок. Только чтобы научиться все это слышать, нужно много лет учиться. Но если проникнуться системой индийской музыки, научиться слышать оттенки тонов и крошечные, но такие важные сдвиги, легкие затуманивания и прояснения звуков, тогда по сравнению с этим пиршеством красок западная музыка покажется серой.

В этом объяснении Райли обращает на себя внимание постоянное упоминание цвета, который начинает восприниматься тем, у кого ухо настроено на систему интервалов индийской музыки. Такое красочное слышание в результате переориентации внимания и привыкания становится само собой разумеющимся делом. Понятно, что акцент тут стоит не на композиции, не на форме музыкального произведения, но на красоте того или иного интервала, то есть расстояния между высотой отдельных нот, на аудиоточке. А форма целого каждый раз одна и та же: многослойный поток, идущий по кругу.

В 60-х годах многие исходили из того, что мир стоит на пороге радикальных изменений, революция вот-вот

произойдет, она уже происходит. Но в 70-х так явственно видевшийся порог новой жизни отодвинулся далеко-далеко. Терри Райли, как и многие другие, перестал быть бунтарем, визионером и пророком. Он превратился в композитора, сочиняющего музыку в определенном стиле, в деятеля культуры, работающего внутри определенной системы закономерностей и условностей.



## [14.5] Импровизационная музыка

Что такое импровизационная музыка и откуда она такая взялась? — спросил я в 2000 году ФЕЛИКСА КЛОПОТЕКА. Феликс живет в Кёльне, он журналист, организатор концертов, совладелец лейбла GROB и большой любитель и знаток импровизационной музыки, которую еще принято фамиллярно называть импров (improv). Феликс важно и строго улыбается:

«Вообще говоря, вся музыка импровизационная. Любая инициатива исполнителя может быть названа импровизацией. За пределами западноевропейской культуры, в Индии, в Африке, в странах ислама, мы находим только импровизационную музыку. Да и в рамках европейской музыкальной традиции импровизация — это вполне естественный способ сочинения музыки. Бах, Бетховен сочиняли свою музыку, именно сидя за клавишами и импровизируя, то есть пробуя и отмечая различные варианты развития музыкального материала. В произведениях классической музыки часто была предусмотрена импровизация для солиста, скажем скрипача или пианиста. Когда ты поступаешь в консерваторию, тебя могут попросить исполнить свободную фантазию — это и есть импровизация».

*Постой-постой, морщу я лоб, как я понимаю, западноевропейская музыкальная традиция — это традиция музыки, зафиксированной в нотах, музыки бумажной. Нотный лист похож на программу для компьютера: исполнитель должен играть, что написано, стремясь точно восстановить авторский замысел, а вовсе не потворствовать своей прихоти.*

«Именно так! И именно поэтому в 50-х годах некоторые композиторы начали работать с принципом

неопределенности, случайности. Я имею в виду американцев Эрла Брауна (Earl Brown) и Кристиана Вольфа (Christian Wolf). Джон Кейдж, конечно, тоже приложил руку. Их тактика состояла в том, что музыка зафиксирована, но на заведомо непонятном исполнителю языке, скажем в виде горизонтальных линий и полос, а нотного стана вообще нет. Озвучить подобного рода рисунок можно по-разному. Тот, кто соглашался „исполнять“ такого рода партитуру, приступал к совершенно иному роду деятельности. Это был подлинно революционный подход».

*Но ведь импровизация сама по себе вовсе не была такой уж неведомой вещью, особенно в США. Я имею в виду джаз.*

«Джаз, действительно, связан с идеей импровизации, но джазовая импровизация опирается на фиксированную последовательность аккордов пьесы. Развитие модального джаза означало рост непредсказуемости. Но настоящая свободная импровизация появилась лишь в начале 60-х в свободном джазе, когда музыка стала пониматься как неконтролируемый поток энергии. Тут должно приходиться на ум имя тенор-саксофониста Элберта Эйлера».

*Да, но фри-джаз вроде бы не то же самое, что импровизационная музыка?*

«Это совершенно разные миры, практически не имевшие точек соприкосновения. Предпринимались попытки их объединить, но, вообще говоря, свободный джаз видел себя исключительно в традиции именно джаза, а импровизационная музыка подчеркивала, что она к джазу не имеет никакого отношения. Она являлась реакцией на новый послевоенный авангард, на новый академизм, на полную пафоса и чванливости музыку Штокхаузена — великого композитора. Новое поколение было поколением, так сказать, маленьких

композиторов. В Европе практически одновременно возникли два коллектива: в 1964-м Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza в Италии и в 1965-м в Великобритании АММ.

Ансамбль Nuova Consonanza состоял из профессиональных сочинителей музыки, которые перестали писать ноты и перешли к свободной импровизации: они сидели в огромном зале, внимательно слушали друг друга и безо всякого плана извлекали звуки различной окраски, применяя вполне традиционные инструменты, хотя и не вполне традиционным образом.

Музыка, зафиксированная в нотах, казалась мертвой и механической. Кроме того, многих раздражали тоталитарные манеры Штокхаузена и чудовищная сложность его нотного текста. Примерно того же самого результата можно было добиться куда более простым и, главное, более интуитивным, более человеческим путем».

*А что такое АММ?*

«Это англичане, они выступали вместе с Pink Floyd, на их концерты приходили Пит Тауншенд и Мик Джаггер, они никому не нравились, но каждый должен был их знать. АММ — это традиция художественного салона, в котором музицируют изящно одетые господа. Это очень английская музыка: приличие, осторожность, церемонность. Вот ты спрашиваешь: почему это не джаз?

Джазмен куда-то стремится, он чего-то хочет, для него смысл его деятельности состоит в том, чтобы попасть из пункта А в пункт Z. Джаз постоянно движется вперед, давит. Импровизационные коллективы типа АММ делали статичную музыку, музыку как повод для медитации».

*Если я не ошибаюсь, музыканты из АММ придерживались радикальных политических взглядов?*

«О да! Они были настоящими маоистами и поклонниками албанского лидера Энвера Ходжи. Один раз перед началом своего выступления они включили прямую трансляцию Радио Тираны на английском языке и начали играть параллельно с голосом диктора. Потом они взялись и за настоящие песни для рабочих».

*Постой, постой, отказывается понимать мой ум, ты только что сказал: салонная музыка, медитация. Какие тут могут быть песни для маршей и забастовок?*

«Ты знаешь, медитация вовсе не так уж и несовместима с пролетарской революцией, ансамбль импровизирующих музыкантов рассматривался как своего рода агитбригада, как коммуна, как коллектив, в котором все равны, как модель жизни, в которой каждый вносит что-то от себя и смотрит за тем, что делают другие. Иными словами, как ячейка социалистического общества. А с другой стороны, буддизм предполагает отказ от своего Я, подчинение себя служению идее, причем не какой-то идее, а идее освобождения. Я упомянул, что свободная импровизация — это путь к освобождению? В конце 60-х расстояние между буддизмом и маоизмом сократилось до нуля».

*И одновременно импровизация стала достоянием хиппующих масс.*

«Да, можно сказать, что импровизационная музыка стала достоянием психоделического андеграунда. При этом произошло существенное упрощение музыки: от хиппи-энтузиастов не требовалось уметь играть на каком-то музыкальном инструменте, и, несмотря на все разговоры о медитативности и погружении в музыку, импровизации хиппи-групп устроены грубо и нечутко. Немаловажную роль играли и наркотики. Как я подозреваю, рок-музыканты не столько импровизировали, сколько создавали атмосферу

ритмичного хаоса. Впрочем, на студийных записях все это звучит достаточно миролюбиво».

*И, как несложно догадаться, в 70-х всей этой истории наступил конец?*

«Да, — грустно соглашается Феликс. — Рок потерял ту притягательную силу, которую имел, импровизационная музыка, недолго посуществовав в виде хиппи-мэйнстрима, резко утратила свою популярность. Kraftwerk начинали именно как импровизаторы, Брайан Ино входил в состав целого импровизирующего оркестра The Scratch Orchestra, созданного не без участия АММ. К середине 70-х активность такого сорта резко пошла на убыль. Хотя музыканты, исполнявшие именно импровизационную музыку, естественно, не вымерли. Скажем, вот один из самых знаменитых импровизаторов современности — английский гитарист Дерек Бэйли (Derek Bailey). Он очень продуктивен. Он представитель неидиоматической импровизации, то есть импровизации без предварительной темы, без идеи, без установки.

Он говорит: у меня есть инструмент и есть пальцы, посмотрим, что я могу с этим сделать. Мелодия, ритм, гармония — это все помехи, привнесенные культурой. Я хочу не музыку играть, я хочу играть на гитаре. Импровизация становится исследованием: исследованием возможностей инструмента и возможностей данного момента, данной ситуации. Акцент с музыки для музыки переносится на музыку для именно этого момента».

*Феликс, ты знаешь, подаю я голос протеста, у меня вызывает большие сомнения тезис музыки для именно этого момента, для «здесь и теперь». Импровизационную музыку критикуют именно за то, что она всегда одинакова, что она несколько не свободна, что она полна штампов, что музыканты играют, не*

*слушая друг друга, и играют в любой ситуации одно и то же. Вот, скажем, Петер Бретцман (Peter Bretzman). Предположим, что сегодня он играет в Гамбурге, завтра в Милане, а потом в Гонолулу. Эти места, несомненно, друг от друга сильно отличаются, неужели настолько большое отличие будет и в том, что он выдудит из своего саксофона?*

«Ты затронул очень важную тему. Следует отметить, что практически весь идеологический комплекс, стоявший за импровизационной музыкой, утопичен. Все, что касается внутренней свободы, которой ты достигаешь путем импровизации... или музыки для момента... или естественной музыки, которая сама собой струится... Это все клише, импровизационная музыка, как и любая другая, — искусственный продукт. У нее есть свои принципы, свои приемы, свои стереотипы. В любом случае, это дело, требующее изобретательности и виртуозности. Я думаю, корректнее говорить о том, что существуют музыканты, которые делают свою музыку, Дерек Бэйли делает музыку Дерек Бэйли, Петер Бретцман — музыку Петера Бретцмана и так далее в том же духе. В разговоры о спонтанности, неповторимости, уникальности я не верю. Ну и что? Мне интересна сама музыка.

Я как-то находился от Петера Бретцмана на расстоянии в полтора метра. Это удар, это вспышка, это импульс энергии. Бретцман играет очень интенсивно, всем телом, зубами. Это телесная интенсивность, которую ты не можешь игнорировать, она тут же передается тебе. Драм-н-бэйссу до этого далеко.

Не надо искать ответа на вопрос „Что такое импровизационная музыка?“, а найдя, пытаться выяснить, имеет ли она право на существование. Первая грампластинка, которую я купил, воспринималась мной как откровение, но когда их у

меня стало двести штук... Разумеется, нет такого закона природы, что любая импровизация звучит заведомо интереснее и богаче, чем сочиненная и разученная музыка или музыка, отредактированная, доработанная и смикшированная в студийных условиях. Разговоры о кардинальной разнице между композицией и импровизацией надоели, на эту тему просто нечего сказать, приходится повторять одно и то же: импровизация — это открытая форма, музыка — это поток, импровизация — это истинная творческая свобода (*каждый раз, произнося слово «свобода», Феликс скептически улыбается*). Существует классический анекдот, содержащий ответ на вопрос: что такое импровизационная музыка? До сих пор лучшего ответа так и не придумано. В конце 60-х в Риме на улице встретились два американских музыканта-импровизатора — Фредерик Ржевски (Frederic Rzewski) и Стив Лэйси (Steve Lacy). Ржевски хватает Лэйси за пиджак и говорит: „Вот, не сходя с места, объясни мне за тридцать секунд, чем отличается импровизационная музыка от всей прочей?“ Лэйси ответил: „Для ответа на этот вопрос у импровизатора есть только тридцать секунд, а у обычного композитора — вся жизнь“».

## **АММ**

АММ устраивали тянущиеся много часов концерты тянущегося и дребезжащего звука. Хотя применялись вполне обычные инструменты: ударные, гитара, саксофон, фортепиано, но использовались они необычным образом, в любом случае, опознать происхождение того или иного звука непросто. Можно было бы музыку АММ назвать импровизационным акустическим нойзом, но слово «нойз» предполагает хаос, погром, разбой, а музыка АММ чутка, осторожна и

хрупка. Она буквально сделана вручную, прекрасно слышно, что это кустарное музыкальное производство.

Кроме того, шум — дело, как правило, быстрое и простое, а музыка АММ многослойна, но малоподвижна, она вибрирует на одном месте, подолгу зависая в одном состоянии и удерживая напряжение.

Альбом «АММMusic» (1966) до сих пор не потерял ни своей оголтелости, ни своего, что куда более важно, шарма кустарности авангардизма.

Барабанщик ЭДДИ ПРЕВОСТ (Eddie Prevost) оказался невысокого роста подвижным пожилым джентльменом с седой щетиной на голове и на подбородке. На носу небольшие круглые очки. Он был дружелюбен и ироничен.

*Почему вы начали играть такую странную музыку? Как вы дошли до такой жизни?*

«Очень просто. Проще не бывает. Молодой человек, играющий джаз как единственную альтернативную музыку (ведь это было задолго до рок-революции!), постепенно открывал для себя все больше и больше интересных вещей в свободном джазе. Мы назвали себя АММ в 1965-м, но пробовали двигаться в этом направлении несколькими годами раньше. Мы не знали, чего именно мы хотим, но думали в сходном направлении. Нас было трое: саксофонист Лу Джеар (Loue Gear), гитарист Кит Роу (Keith Rowe) и я. Потом присоединились другие люди, в том числе пианист Корнелис Кардью (Cornelius Cardew)».

*Между джазом и свободной импровизацией большое расстояние. Как вы его преодолели?*

«Я думаю, что мы просто буквально поняли то, что говорили фриджазисты: тебе позволено не подчиняться. Мы все время спрашивали себя: почему мы вообще делаем это? Почему мы делаем это именно так? Ты знаешь, вокруг нас — много систем, они вложены



друг в друга, они структурированы. Даже свободный джаз очень систематичен, он лишь производит впечатление хаотичного. Огромное количество фэнов джаза ненавидят свободный джаз, но на самом деле он жестко организован. И мы не хотели придерживаться даже модели свободного джаза.

В конце 1964-го мы еще играли свободный джаз. Летом 1965-го мы уже делали нечто абсолютно на фри-джаз не похожее, мы совершенно оторвались от джаза. Огромное изменение произошло всего за шесть месяцев. Мы встречались два раза в неделю, играли и разговаривали. Мы были невероятно взбудоражены».

*Чем был плох джаз? Чего вам в джазе не хватало?*

«Джаз был вовсе не плох, наоборот, джаз был очень хорош, но нам было очевидно, что джаз, даже свободный джаз, линейен: ты слышишь изломанные экспрессивные линии солирующих инструментов, ты буквально видишь их. Мы двигались к музыке, которая была слоеной, которая развивалась слоями саунда.

Эван Паркер (Evan Parker), он тогда играл в The Spontaneous Music Ensemble, мы знали друг о друге, но в музыкальном отношении мы не имели друг к другу отношения, сказал, что они играли „атомарно“, то есть точечным звуком. А АММ — слоеным. Но это было не более чем общее ощущение, мы вовсе не реализовывали никакую концепцию. Фраза „мы понимаем музыку как двигающиеся относительно друг друга слои саунда“ не говорит тебе, что и как ты играешь, да и мы сами осознали эту слоеность лишь значительно позже.

Мы выращивали музыку, медленно нащупывали следующий шаг.

Было много всего разного, мы играли и короткими энергичными вспышками, но тенденция была все-таки в затягивании звуков. Наше желание играть очень долгие

звуки, желание медленно раскрывать форму стало нашей отличительной особенностью».

*Это имело отношение к азиатской музыке?*

«Мы думали, что имело. Мы интересовались китайской философией и культурой, я изучал китайскую каллиграфию и пытался говорить по-китайски, мои коллеги тоже. Японская придворная музыка гагаку произвела на нас сногсшибающее впечатление. Мы видели выступление японского гагаку-ансамбля во время его первого визита в Европу. Это был невероятно важный пункт в нашем понимании музыки: момент тишины, покоя и пустоты в музыке. Мы сами дошли до чего-то подобного совершенно независимо».

*А Джон Кейдж? АММ даже называли «джазом Джона Кейджа».*

«Конечно, Кейдж тоже был влиятельной фигурой. Я расскажу тебе анекдот. Мы давали интервью. Мне задали как раз этот самый вопрос, повлиял ли на нас Джон Кейдж? Журналист был так же молод, как и я, нам было за двадцать. Я не знал, кто такой Кейдж, я ответил: по-моему, это барабанщик? Юмор состоит в том, что Кейдж был действительно перкуссионистом, хотя и не барабанщиком. Но Кейдж-то тогда был совершенно неизвестен! Его записей не существовало. Единственным способом узнать в Великобритании о музыке Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, Ла Монте Янга, Кристиана Уолфа, Терри Дженнингса было посещать концерты, которые давали Корнелис Кардью и Джон Тилбери. Иными словами, не Кейдж повлиял на нас, а мы повлияли Кейджем на всех остальных».

*Хорошо, я зайду с другой стороны: какова была ваша реакция, когда вы познакомились с музыкой Кейджа?*

«О, я был в восторге: какой прекрасный новый музыкальный мир. Но это был совсем иной мир, чем наш. Кейдж не имел отношение к импровизации.

Хорошо, возможно я соглашусь с тобой, что слушателю все равно, как появилась на свет та или иная музыка. Но очень часто имеют в виду, что вся музыка такого сорта имеет отношение к Кейджу что она всем самым главным обязана Кейджу Это далеко не так! Возможно, это параллельное развитие. Конечно, интересно, почему развитие шло именно в этом направлении».

*Мне кажется, что тянувшийся минималистический саунд был подарен Кейджу. Стало считаться, что в этой области все придумал и сделал Кейдж, а все остальные — не более чем фигуры второго плана.*

«Кейдж не был богатым человеком. Он был очень великодушным, он нуждался в деньгах, на нем висел танцевальный ансамбль. Вряд ли у него был хищнический интерес кого-то задавить.

Но я согласен, что для публики важно иметь единственную значительную фигуру, которая воплощает в себе все новое и интересное, что есть в том или ином явлении. Группа людей, которые дошли до некоторого состояния, невыносима. Должен быть один-единственный гений».

*Были ли вы удовлетворены просто тем, что ваша музыка звучит действительно по-новому, или же вам хотелось и широкого признания, интервью, пластинок, концертов?*

«Мы были достаточно реалистичны, чтобы понять, что этого не будет никогда. Я родом из рабочей среды, у меня никогда не было идеи прославиться, стать поп-звездой. Я вовсе не хочу преуспеть в высокой культуре, и в массовой культуре тоже... я просто хочу быть, я хочу что-то делать. И мне очень повезло, что я жил в период от 1948-го до конца 60-х, когда молодому поколению было дано много свободы и образование. Социалистическое правительство создало необычайно вольготные условия для молодежи. После того как Черчилль ушел, к власти пришли лейбористы, они

продержались несколько лет, но они выстроили систему, которая просуществовав два десятилетия. Я получил очень хорошее образование, которое не было доступно моим родителям и стало недоступным простым ребятам сегодня, они просто не в состоянии платить за что-то подобное. А я не платил за свое образование, я был очень беден. Но я получил возможность обзавестись широким взглядом на вещи и увидеть перспективы, которые в ином случае остались бы мне недоступны».

*В каком свете вы видели США в 60-х? Джаз? Битники? Была ваше собственная музыка антиамериканской или проамериканской?*

«Однозначно проамериканской. С тех пор я изменил свою точку зрения, но в 60-х мы были четырьмя-пятью молодыми людьми, которые не имели представления о том, что происходит в мире. И это было до вьетнамской войны. Мы восхищались живописью, абстрактным экспрессионизмом, джазом, Кейджем, Фелдманом... то, что мы видели, было поверхностью, мы не видели того, что скрывается за всем этим.

Конечно, мы понимали, что джаз — это музыка протеста, культура темнокожих, тех, кого вытеснили из общества. Это вовсе не была высокая культура или авторитарная культура, культура правящего режима. Нет, за джазом стояла идея свободы. И мы спроектировали эту идею на нашу собственную жизнь.

Мы поняли, что играть в стиле нью-йоркского или чикагского темнокожего музыканта конца 50-х было глупо и, кроме всего прочего, просто невозможно, они играли недостижимо хорошо. Конечно, мы пытались им подражать. Но нашим намерением было все-таки делать свою собственную музыку».

*Чем вы зарабатывали на жизнь?*

«Ах, мы ходили на работу. Кит был графиком-дизайнером. Лу сначала был студентом и жил на грант,

потом стал работать на почте. Я тоже работал то там, то сям... любая непривилегированная работа, которую доверяют студентам. Один Кит был настоящим профессионалом, настоящим коммерческим дизайнером».

*Ну, хорошо, вот вы достигли того, чего хотели: ваша музыка странна, ни на кого не похожа и ничуть не хуже, чем у Джона Кейджа (тут Эдди громко смеется), вы на переднем крае. Но что делать дальше? Записи АММ годов 1966-1968 настолько хороши, что, мне кажется, в группе должна была возникнуть кризисная ситуация: что делать дальше?*

«И в самом деле, в конце 60-х этот вопрос перед нами встал, и каждый из нас придумал на него свой ответ. В 1972-м группа распалась. Кит Роу и Корнелис Кардью стали маоистами, и это означало конец АММ. Они пытались реализовать философию красного Китая, а я для них был не более чем оппортунистом. Группа АММ уже пользовалась определенной известностью, и они хотели использовать ее для пропаганды маоизма. Я не был маоистом. Этот конфликт был очень острым, он расколол нас. Кардью стал видеть нашу группу как инструмент политической борьбы, как оружие, как автомат Калашникова.

Но правда и то, что наше музыкальное развитие, столь быстрое в 1965-м, через два-три года резко затормозилось. Мы постоянно изменялись, мы играли все лучше, все интенсивнее и на нехватку идей или вдохновения вовсе не могли пожаловаться, но развитие стало куда более медленным.

Возможно, то молниеносное развитие, которое мы проделали в 1965-м, вовсе и не было пониманием чего-то нового. Мы ничего не поняли, мы понимаем это лишь сегодня, а тогда мы нашли нечто, мы оказались где-то.

И то, что мы делали, как мне сегодня кажется, имело отношение не столько к пластическим

искусствам, к скульптуре, к абстрактной живописи, но, скорее, к социальной ситуации людей, которые работают вместе».

*Но что в этом особенного? В симфоническом оркестре люди тоже работают вместе.*

«В симфоническом оркестре тебе говорят, что ты должен делать. Связь между людьми опосредована партитурой. Партитура находится в центре всей активности. А за этой активностью стоит культурный институт — консерватория, филармония. При этом, когда ты играешь в оркестре, ты совершенно один, ты отторгнут от музыки, ты для нее чужой. Ты не слышишь никого другого. В джазе куда сильнее социальный момент.

У нас в АММ интенсивное общение происходит не только друг с другом, но и с материалами, мы погружены в стихию материального, мы реально близки к дереву, металлу, натянутой струне, кожаной мембране, мы прикасаемся к сырым вещам. Наши инструменты — это источники саунда.

Мы не относимся к инструментам как к историческим объектам, нас не очень интересуют исторически сложившиеся практики игры, то есть достижение одних эффектов и избегание других, нас не интересует сложившийся репертуар того или иного инструмента. Кит Роу говорит, что мы группа без репертуара.

Я говорю своим ученикам сегодня: вот перед тобой инструмент, сделай с ним то, что ты никогда раньше не делал, сожми его, потри, постучи, подуй, поцарапай, отнесись к нему свежо и непредвзято. И поступай так каждый раз, когда ты к нему прикасаешься. Это самое главное.

Я не сомневаюсь, что каждый раз, когда мы играли с АММ, мы открывали новые аспекты музыки, новые возможности коммуникации друг с другом и с нашими

инструментами. Ведь самое главное — это то воздействие, которое на тебя оказывает аудитория, твои коллеги-музыканты, твои инструменты. И ты должен с этим даже не играть, а искренно и открыто обходиться. И это фундаментально иная ситуация, чем ситуация музыканта в оркестре. Это подход, в корне отличный от всей остальной музыки, но мне хотелось бы думать, что он в какой-то мере аналогичен музыке аборигенов. Не забывай: история музыки очень длинна, история записанной в нотах музыки очень коротка. Что делали люди до того? Как они обходились со своими инструментами? Если тебя не пугает такая терминология, то я думаю, что музицирование — это решение проблем в коммуникативной ситуации».

*Мне известен лозунг «в АММ-музыке возможен любой звук», вообще, все возможно. Но я уверен, что допустимо далеко не все. Более того, музыка, картина или книга приобретают свой уникальный характер именно в процессе избегания нежелательного. Потому вопрос: что было в АММ недопустимо?*

«Мы определенно были против опусов, то есть произведений с замкнутой структурой, вообще против произведений. Для нас произведение — это отказ от нашей свободы. Даже „открытая партитура“ (open score) в смысле Джона Кейджа — то есть, скажем, линии на прозрачной бумаге, которые определяют не звучание музыки, но скорее влияют на твои действия, на алгоритм твоего поведения — нетерпима. Ведь в результате получится опус Джона Кейджа, но с твоими идеями.

Мы никогда бы не стали опираться на упорядоченную временную сетку, играть на счет, на раз-два-три-четыре.

Ссылки на чужую музыку должны быть сделаны очень хорошо, или же их не должно быть вовсе. Нам позже сказали, что наши слои саунда напоминают

гудение певцов с Тибета, но мы тибетской музыки не имели в виду, мы обратили на это внимание много позже. Мы вполне сознательно избегали всякого сходства с чем бы то ни было.

Сегодня ты живешь в мире, где все в одинаковой мере доступно. Но раньше... откуда ты мог слышать Кейджа? Он не звучал по радио, не было записей, я не сомневаюсь, что если бы мы в середине 60-х услышали пение тибетских монахов, мы бы начали сознательно от него отдаляться.

Та же самая история с пресловутыми „моментами тишины“, длинными паузами в нашей музыке. Как только люди начали о них говорить, мы стали их применять по-другому. Мы стали очень осторожно использовать эту идею тишины, куда более чутко и непредсказуемо с ней обходиться».

*Мне кажется, весь список того, что было нежелательно в АММ-музыке, можно сократить так: вы всеми силами избегали повторения.*

*Возможно, у вас был какой-то невроз, направленный против повторения.*

*Вы не хотели повторять никакой опыт никакого композитора Вы не хотели повторять никакую музыкальную структуру. Вы не хотели повторять внутри своей музыки никакой пэттерн, даже разбиение времени на повторяющиеся порции одинаковой длины было крайне нежелательно. Вы избегали всякого сходства с известными стилями и образцами саунда. Даже собственные находки и открытия, такие как длинные пустоты в середине ваших выступлений, вы не хотели повторять. Не хотели вы повторять и ваши собственные сочинения, их у вас и не было.*

«По-моему, твое заключение слишком негативно. Мы хотели зафиксировать момент, в котором находились. Эти все избегания и отказы, которые ты перечислил, служили исключительно тому, чтобы открыться в



настоящий момент, чтобы удалить все препятствия. То, что ты делаешь сейчас, не должно программироваться тем, что от тебя ожидают или что ты или кто-то другой делал раньше. Конечно, в полной мере это невозможно.

Но если ты можешь сфокусироваться именно на настоящем моменте, на его полноте и всеобъемлющности, то у тебя получится нечто ценное. Мы вовсе не отрицали, не отвергали что-то. Мы замешали, мы на место одного ставили другое.

Вот панк — это тотальное отрицание. Панк говорит: я не буду делать того и этого, я буду делать все неправильно, так, что это никому не понравится. Любопытно, что даже этот подход стал методом, стилем, манерой.

Наш подход был скорее отрицанием отрицания. Мы хотели преодолеть отрицание, которое всегда имеет место при исполнении музыки. Конечно, наша позиция была идеалистической».

*Возможно, вы отрицательно относились к объективированной музыке? Потому что мы можем спросить: в каком пространстве существует страница партитуры? Она существует в пространстве культуры. Вот передо мной пример какого-то стиля, скажем кресло или стол стиля ампир или китайская синефигурная ваза, но я-то сам не китаец, не француз XIX века, этот стиль ко мне не имеет отношения, он есть нечто мне навязанное. Я воспринимаю его не как нечто единственно возможное и разумное, но как сумму условностей. Я должен верить истории искусств, верить музею, верить книге, что этот стиль вообще существовал и имел такой или этакый смысл, что «в рамках этого стиля» вот это и то было не идиотизмом и китчем, что, как мне, неучу, очень кажется, а было вполне оправданно. Но даже если этот стиль объективно существовал, для меня он все равно остается пауком с Марса. И потому, когда я пытаюсь*

*быть честным и вообще собой — с моей кровью, телом, волосами, наивностью и неумелостью, — я должен признаться, что, кроме моих рук, ушей, случайного стола передо мной и каких-то не очень развитых способностей, у меня вообще ничего нет.*

*Я могу попытаться сымитировать что-то в надежде «стать лучше» и «начать на что-то походить», но мне-то это не надо, если я не хочу никому ничего доказать в сфере этой самой объективированной культуры.*

*«Именно так я сам это и понимаю».*

*Хм... тогда давайте поговорим о чем-нибудь еще. Были ли вы буддистом?*

*«Нет, я читал много о буддизме, и до сих пор эти книги стоят у меня на полке, но в 60-х я был поклонником Гурджиева. И каббалы. Я был молод. Но я должен сказать, что в начале 60-х интересоваться буддизмом, Конфуцием, каббалой было очень странным занятием».*

*Почему контркультура 60-х стала ориентироваться на сонграйтеров, на написание песен, а не на свободный джаз, не на авангард?*

*«Я не думаю, что рок-н-ролл вообще имел отношение к контркультуре. Дети хотели веселиться. Новое поколение хотело песен о любви, хотело прыгать на вечеринках. Стихи The Beatles вовсе не радикальны. Единственная рок-группа, которая меня зацепила, была The Who. Почему? Я был единственный в АММ из пролетарской среды, The Who выражали ощущение жизни молодого пролетария, агрессивное неприятие жизни. Самое главное было в стихах, в тексте, музыка не играла там такой уж важной роли.*

*Я не очень интересуюсь роком. И не очень им интересовался, а что помнил, то уже давно забыл. Потому что, когда я был подростком, не было никакой музыки для подростков. Единственное, что меня будоражило, это джаз. Когда мне исполнилось*

восемнадцать, рок-н-ролл вошел в моду, но я думал: что это за чушь по сравнению с тем, что я слушаю! Мне надо было выбирать между The Beatles и Джоном Колтрейном. По-моему, здесь нечего обсуждать.

Однако для моих сверстников и тем более для следующего поколения джаз уже стал непонятным и далеким».

*Конец 60-х, длинные волосы, хиппи, студенческие бунты. Какое отношение АММ имели к этому?*

«Мы играли на так называемых „посиделках“, *sittings*. Студенты приходили на наши концерты. Музыка стала восприниматься как часть новой ситуации, как часть радикализовавшейся молодежной культуры, которая в свою очередь отражает настроения молодежи. Очень скоро стало ясно, что под „радикальной молодежной культурой“ имеется в виду поп-музыка. А мы к ней не имели никакого отношения».

*Разве Pink Floyd уже в 1967-м были поп-феноменом?*

«Разумеется, уже тогда это был поп для рабочего класса. Очевидным образом. Конечно, это были „новые времена“. Все писали свои собственные песни вместо того, чтобы ждать, пока появится продюсер и принесет с собой чужие песни. У тебя появилось право написать и спеть свою собственную песню, это называлось „делать свою музыку“. Имелось в виду: подложить фолк-блюз-схему под собственный текст».

*То есть можно сказать, что в отличие от АММ новый психоделический рок-андеграунд ориентировался на песни, на слова, но не на саунд?*

«Да, конечно. Это была музыка поэтов. Все вертелось вокруг стихов и их декламации, которая и называлась песнями. В смысле саунда все звучали одинаково, это был модный трансатлантический саунд, все старались звучать как американцы. Даже ребята из Ливерпуля и Манчестера, которые приезжали в Лондон, говорили с таким характерным южноамериканским

блюз-акцентом, что их здесь никто не понимал, это было просто смешно.

Радикальная молодежная культура, да-да».

*Была ли какая-то реакция Pink Floyd на АММ? Ведь вы же играли вместе?*

«Да, несколько раз в клубе UFO. Но это ничего не значит. Реальная связь такова, что один из менеджеров Pink Floyd был до того продюсером нашей первой грампластинки. Но выступаем ли мы перед Pink Floyd или перед Cream, или Cream просто играют неподалеку или на следующий день — не имело значения, кто с кем выступает, все было перемешано, и ничего было не решено, ничего не определилось. Только много позже, когда Pink Floyd стали коммерчески успешной группой, пошла речь об истоках того или иного саунда, того или иного подхода к музыке».

*Были ли Pink Floyd или вообще психоделические рок-группы вдохновлены АММ?*

«Возможно, что да. Но даже в этом случае крайне поверхностно. Возможно, они использовали некоторые элементы саунда, некоторые эффекты. На наши посиделки приходил кто-то из The Beatles, из многих других групп. Но в конце 60-х уже находились в обиходе пластинки с „конкретной музыкой“ и со Штокхаузеном, это не было секретом.

Проблема не в том, что они что-то использовали, что, вообще говоря, витало в воздухе, но в том, что они использовали это крайне поверхностно. Они декорировали свои песни странными звуками. Они мыслили примерно так: как будет звучать наш новый сингл? Не вклеить ли нам смех девочки или странный звук ж-ж-ж-ж перед первым аккордом песни? Это было чисто декоративное отношение к музыке. Если бы это было по-другому, они бы прекратили сочинять свои песни».

*Была ли жизнь в 60-х такой зажигательной, полной драйва, упоения, экстаза, какой она кажется сегодня? Или это все обман?*

«Обман. Было довольно тоскливо. Миф о зажигательных 60-х появился значительно позже. Возможно, год-полтора что-то шевелилось, стало казаться, что вот сейчас что-то обязательно произойдет. Это было, скорее, ожидание события. А через некоторое время стали говорить, что вот это и было событием, и было революцией. На самом деле, в 60-х никаких особенных изменений или происшествий не было. И ничего особенного не происходило. Просто появилось много молодежи и много денег. Было такое общее настроение, что вот сейчас мы устроим пати».

*Постойте, я правильно понял, что у молодежи в конце 60-х появились деньги?*

«Горы денег. Исчезла безработица, у каждого была работа. А это означает, что зарплаты стали расти. Если есть одна работа и десять желающих, то зарплата падает, если десять работ и один желающий, то зарплата растет. Самое же главное вот в чем: британский рок-н-ролл обязан абсолютно всем пособию по безработице и художественным школам (art schools). Ты не мог, конечно, ездить на роллс-ройсе, но ты мог делать все, что тебе заблагорассудится, государство безо всяких вопросов давало тебе деньги, 20 фунтов в неделю. И если ты не мог стать музыкантом, ты шел в худшколу и получал грант на три года. От тебя вообще ничего не требовалось. Хочешь — намазывай краску на холст, хочешь — играй на гитаре. Куча народу, скажем Мик Джаггер, все они были зачислены в худшколу. Следующему поколению уже пришлось работать. Но поколение британского рок-н-ролла провело годы ничего не делая, только веселясь, посещая вечеринки и играя музыку — месяц за месяцем, год за годом».

*Странно, вы получали деньги от государства и были антигосударственно настроены. Государство оплачивало контркультуру.*

«Да, это похоже на извращение. Но нам не было стыдно, мы не видели противоречия. Повторю в который раз: мы были молоды, мы во многом не отдавали себе отчета».

### ***Победа Джона Кейджа***

Невозможно отделаться от мысли, что минимализм и импровизационная музыка отражали изменение в представлении об устройстве мира и человека.

Иррациональному гулу бытия соответствует не головоломная структура музыки, а просто ее звучание. Не нужна музыка, моделирующая сложность и гармонию мироздания. Можно непосредственно дать слушателю слиться с этой иррациональной гармонией в чувственном опыте.

Капитуляция европейских авангардистов перед алеаторикой, сонорикой, открытой формой, случайностью и импровизационными: эффектами переживалась как ни с чем не сравнимое облегчение и освобождение.

Электронные приборы — генераторы, фильтры и модуляторы — можно соединять по науке, а можно наобум, иногда случайное соединение звучит в сто раз интереснее правильного. Стало ясно, что выдумок может быть много разных, никакой системе они не подчиняются. Композиторы-авангардисты вслед за Кейджем перешли к представлению о музыке-как-процессе и музыке-как-звучании. Графические партитуры получили большое распространение. Желанной стала не универсальная система на сто лет вперед, а креативная идея для одного опуса. Поскольку

внутренняя логика сериалистической музыки на слух не распознавалась, разница между логичной музыкой и нелогичной, волюнтаристской стала исчезать. Появились опусы, звучащие как настоящий авангард, но, с точки зрения узкого круга Штокхаузена, это была не более чем декоративная музыка, имитирующая типичные акустические эффекты авангарда, то есть приставляющая друг к другу клише авангарда безо всякого смысла.

Это интересный момент: музыка, звучавшая как вполне авангардная, стала все чаще оказываться имитацией, злоупотреблением внешними эффектами, набором статичных картинок. Но кто мог сказать, настоящий ли это авангард или декоративный? Штокхаузен и десять человек из его непосредственного окружения. Но они были заинтересованными лицами, их интересовал собственный приоритет. И собственный авторитет. Любопытно тут не только наличие ненастоящего авангарда, но и то, что музыка, сделанная из пристыкованных друг к другу кубиков, нам уже встречалась в творчестве Эрика Сати. Сати делал музыку-как-предмет-окружающей-обстановки из Сен-Санса, авангардисты делали то же самое из Штокхаузена.

Штокхаузен и Кейдж воспринимались как антиподы; то, что Штокхаузен вместе со своими соратниками фактически пошел путем Кейджа, означало всемирно-историческое поражение европейского авангарда, отказ от высоких претензий 50-х, сдачу принципиальных позиций. После сериализма никаких формальных новшеств, обязательных для всей западной музыкальной культуры, больше не появилось: возникла ситуация, в которой каждый композитор волен разрабатывать собственные методы и модели, но они вовсе не обязательны для всех остальных.

Штокхаузен, однако, от своих тоталитарных претензий светоча и перманентного обновителя западноевропейской музыки не отказался. Он по-прежнему настаивал, что линейное развитие продолжается, он сам находится на его переднем крае, а все остальные пользуются его открытиями.

В 60-х Штокхаузен двигался в сторону импровизационной музыки. Схемами, которые были совсем не похожи на ноты, он стал записывать поведение музыкантов. К концу десятилетия композитор, заметно ушедший в эзотерику и полагавший, что он теперь сочиняет музыку для всех времен и народов, перешел к — как он ее называл — «интуитивной музыке». В проекте «Aus den Sieben Tagen» музыканты получали вместо нот стихи такого примерно сорта: «Жди, пока внутри тебя не настанет абсолютный покой. Когда ты его достигнешь, начинай играть. Когда ты начнешь опять думать, прекращай играть». Или же им предлагалось играть с закрытыми глазами и воспринимать указания дирижера посредством телепатии. Музыканты, разумеется, имели огромный опыт исполнения музыки Штокхаузена и импровизировали в его стиле или же исполняли пассажи из его старых сочинений.

Именно серия импровизационных опусов Штокхаузена середины и конца 60-х очень понравилась продвинутой, психоделически настроенной молодежи. The Beatles взяли Штокхаузена на обложку альбома «Сержант Пеппер». Штокхаузен порвал с левоориентированным интеллектуальным авангардом и ударился в мистику буддистского толка. Впрочем, кумиром хиппи он оставался недолго.

В 70-х композитор вернулся к более определенно зафиксированным партитурам, хотя возвышенная духовно-космическая идея продолжала доминировать. Сказать иначе, Штокхаузен сполз в нью-эйдж.



Впрочем, скорее всего, никакой трансформации и не было. Из писем двадцатилетнего студента Карлхайнца Штокхаузена, — а он в них излагал свои идеи, чтобы грядущим поколениям неповадно было, — видно, что юноша был одержим антропософским зудом, мыслил не иначе, чем вселенскими категориями, алкал космическую деву, спираль мира и гармонию Вселенной, то есть по самые уши находился в неоспиритуализме и прото-нью-эйдже. И его страсть к тоталитаристскому гиперконтролю — это одна из характернейших черт неоспиритуализма с его комбинацией сектантского догматизма и всекосмических претензий.

Вот еще довольно безобидная цитата из зрелого Штокхаузена: «Вся музыка, которую я когда-либо писал, была духовной музыкой в том смысле, что мне с самого начала было ясно: звуки — это материализовавшийся в звуковые волны дух. То, каким образом звуки организованы ритмически, как меняется их интенсивность и окраска, — не что иное, как пульсация духа. Композитор, который записывает эти звуки посредством нот и затем во время репетиций пытается откорректировать звучание, занимается духовной работой: он реализует не свои мысли и представления, а вибрации Вселенной, которые ему удалось услышать в момент откровения. Эти вибрации он пытается „перевести“ на человеческий язык — язык нот, голосов и инструментов».

### ***Спектрализм***

В конце 60-х американка Полина Оливерос записывала звуки синтезатора на магнитофонные пленки, склеенные в кольца. Звучат ее тогдашние композиции очень по-разному, но конструктивная идея

медленного дыхания все время одна и та же. Через несколько лет Оливерос сочла именно аккордеон самым подходящим инструментом для реализации этой затеи.

Мы имеем тут дело, как кажется, с одной из генеральных линий музыки второй половины XX века.

В сочинении Мортон Фелдмана, посвященном Сэмюэлу Беккету, повторяются одни и те же фигуры, слегка видоизменяясь и сдвигаясь друг относительно друга, музыка заметным образом дышит, хотя аккордеона тут нет и в помине.

Если надо быстро вывести деревенского баяниста на передний край музыкальной мысли, то нет лучшего пути, как дать ему послушать «For Samuel Beckett».

Чему тут можно внимать? Ну, хотя бы тому, как различные инструменты буквально слипаются в единый звук, в звук одного большого инструмента. А иногда мы вдруг начинаем слышать внутри этого суперзвука отдельные выскакивающие нити, которые после одного-двух повторений цикла снова исчезают в слегка изменившемся суперзвуке.

Идея слияния звуков разных инструментов в нечто более крупное характерна для такого течения французской современной музыки, как спектрализм, он появился в начале 70-х, а в начале 80-х стал международным явлением. В некоторых особенно продвинутых консерваториях его до сих пор преподносят как передний край музыкальной мысли.

В общих чертах идея состоит вот в чем: любой звук можно представить в виде суммы синусоидальных колебаний, так работает аддитивный синтезатор. Близкий к синусоиде звук выдают разные свистелки вроде флейты. Но использовать хочется, понятное дело, звуки всех инструментов симфонического оркестра. Таким образом, процедура работы выглядит так: берут какой-то сложный звук и подвергают его спектральному анализу на компьютере. Спектр — это картинка,

показывающая, какие частоты звучат с какой громкостью в каждый момент времени. Потом можно взять спектры реальных инструментов — скрипок, валторн и так далее — и, складывая их, приблизиться к исходному спектру. Получается нотный текст, который оркестр может сыграть и воспроизвести ресинтезированный исходный звук. Спектрализм — это ресинтез с реальными инструментами.

Композитор Жерар Гризе (Gerard Grisey) свой первый спектральный опус написал, разлагая спектр духового инструмента — тромбона, тянущего одну ноту. Многие спектралистские опусы именно что дышат или гудят, нарастая и опадая большими холмами.

Искушение слить все инструменты в единый вибрирующий звук знакомо композиторам с самого момента возникновения музыки для инструментального ансамбля. Принципы обычной инструментовки, то есть музыки XIX века, предполагают раскладку звуков аккорда на разные инструменты, но каждый аккорд — это несколько ярких точек, идущих по вертикали на спектральной диаграмме. Так что учение о гармонии — это первые шаги в спектрализм. Арнольд Шенберг предложил так называемую «мелодию тембров», *Klangfarbenmelodie*. Когда одну и ту же ноту последовательно играют несколько инструментов, тогда меняющийся тембр как бы напевает нам мелодию. Это тоже вполне спектралистский ход. Карлхайнц Штокхаузен в своих ранних опусах пытался сочинять разнохарактерные звуки, комбинируя их спектральные составные части, а Янис Ксенакис сочинял облака звука, в которых плотно переплетаются хаотичные линии отдельных инструментов. Ксенакис переводил в звук нарисованные картинки, это были именно картинки частотного спектра. Вспоминают и Дьёрдя Лигети, и Джачинто Шелси, и Луиджи Ноно, и вообще много кого. Таким образом, получается, что

спектрализм объединил традиционную музыкальную мысль и много разных течений авангарда — сериализм, минимализм, штокхаузенизм, ксеначество, электроакустику. Спектрализм — это новое статус-кво серьезной музыки, возникшее к началу 80-х годов.

Жерар Гризе написал, так сказать, учебник спектрализма, когда каждую следующую пьесу исполняет все более крупный состав оркестра — это его цикл «Les Espaces Acoustiques». Сам он спектрализм считал устаревшим и давно преодоленным делом, не стройным методом или концепцией, а набором разных приемов. Композитор компьютер не использовал, к электронным инструментам и фонограммам относился скептически и больше всего был озабочен проблемами звука и времени. А также прозрачностью музыки: общая структура, а также ежесекундная ткань произведения должны быть ясны на слух.

Очень часто спектральная музыка звучит статично, если не сказать мертво, партии отдельных инструментов неподвижны и занудливы. Но есть и поразительно звучащие вещи.

Тем более удивительно, что музыка, спектрализму предшествовавшая, скажем Ксенакиса и Ноно, куда резче, живее и, хочется сказать, экзистенциальнее. Музыка Ксенакиса содержит яростные загогулины; вообще, наличие загогулин, то есть извивающихся, резких и контрастирующих друг с другом форм, обладающих пластическим характером и энергией, характерно для старой музыки, доспектральной, докейджевской. Когда музыка начинает пониматься как саунд и состояние, то судороги и жестикуляция титанических щупалец в ней исчезают.

Музыка Ноно состояла из ярких вспышек, всполохов, импульсов, за которыми шли долгие паузы, это стало типичным ходом для постспектралистской музыки 80-х

и 90-х. Но импульсы Ноно были живые, причудливые и страдающие. Спектралистским же вспышкам саунда на все наплевать.

## [14.6] Шум и гул

В конце 60-х журнал *Rolling Stone* написал, что музыка Кэптн Бифхарта — это неодадаизм. В конце 70-х стали писать, что дух неодадаизма возродился в панке; скоро и музыканты, поучившиеся в худшколах, сами начали это про себя утверждать и пытаться на практике реализовать программу дадаизма, футуризма и сюрреализма. Интересующийся историей искусства индивидуум неизменно оказывался в сфере того, что называли индастриалом. Гудение, лязг, нойз, вопли, самодельные инструменты, порождающие шум и грохот, и «мы не собираемся играть музыку». Футуристы преодолевали «слишком человеческое» при помощи духа машин, индустриальные проекты машинность понимали в смысле тупо шагающего транса. Архаичный этно-транс аборигенов и дикарей казался чем-то близким к мерному стуку машин.

В середине 90-х выяснилось, что все приличные музыканты обитают в сфере индастриала, минималистических гуделок, то шумных и надсадных, то полумертвых. Быть по-настоящему творческим человеком в сфере музыки означает быть минималистом и саунд-художником. *Sound Art* звучит гордо. Это и называется «экспериментальным подходом», это единственная возможность противостоять поп-музыке. Продвинутые слушатели солидарны с нойзом, конкретной музыкой, минимализмом, импровизационной музыкой, с дилетантской музыкой, с разнообразными попытками делать немусыку. Эти музыки/немусыки — далекое эхо флюкса.

Иными словами, вирус минимализма съел всех.

Давно произошло объединение импровизационного подхода, минималистического наращивания музыки повторяющимися петлями и навязчивого внимания к звуку-самому-по-себе. Игра на оттенках, на переливах, на эффекте обволакивания и погружения. Бесцельное блуждание, искусственное поддержание недоговоренности, несформулированности, принципиально антиструктурный, антикомпозиционный, антикомпозиторский подход.

Музыку, ориентированную на саунд, можно представить себе графически в виде медленно всплывающих горбов: звук тихо появляется, нарастает, долго держится, уходит. И композиция в целом подчиняется тому же самому принципу: медленное и тихое вступление, постепенное нагнетание напряжения, долгое балансирование на одном уровне, а потом рассасывание, исчезновение, распыление. Возникает разряженная атмосфера, которая через некоторое время опять начинает сгущаться. В минималистической импровизации все происходит медленно, такая импровизация похожа на битву морских звезд на дне моря. По телевизору как-то показывали, как морские звезды кого-то ели: в реальном времени они лежат как неподвижные блины, но при ускоренной съемке картина резко меняется. Морские звезды начинают бойко наползать друг на друга, отгонять друг друга, замахиваться друг на друга лучами, уворачиваться, иными словами, действовать осмысленно и стратегически. Но стоит камере опять затормозиться — звезды замирают в совершенно бесцельных и бессмысленно-декоративных положениях.

Минималистически устроенная музыка не обладает ни концом, ни началом: граница между художественным произведением и его отсутствием неопределенна. Точно так же отсутствует граница шума леса или водопада. Более того, шум леса, шелест

волн прибоя или треск костра внутри себя устроены минималистично. И производимый ими эффект вполне минималистичен — их можно не замечать, а можно долго-долго им внимать. Языки пламени костра или медленно движущаяся вода — типичные примеры натурального минимализма или, если хотите, натуральной импровизации.

Конечно, не каждая «современно звучащая» музыка — это гудел-ка, встречаются раздерганные и раздрызганные текстуры с многочисленными вкраплениями и включениями посторонних элементов, но идея, как правило, остается той же самой: чередование уплотнений и разряжений музыки как единого звука.

И проблема состоит вовсе не в том, имеют ли такого рода акустические конгломераты право на существование, а в том, что им не осталось альтернативы.

ТИМО РОЙБЕР (дуэт Klangwart): «Школьное, то есть консервативное, отношение к музыке исходит из того, что элементарные звуки известны и неизменны: звук фортепиано, скрипки, флейты, человеческого голоса. Музыка строится из них, как из кирпичей. Мне же было инстинктивно ясно, что нужно двигаться в другую сторону, так сказать внутрь кирпича. Это прямо противоположная перспектива: не складывать готовые звуки в огромную конструкцию, в которой каждый из них умирает, а попытаться выяснить возможности, скрывающиеся в каждом отдельном звуке».

*И как можно реально погрузиться вглубь звука?*

«Больше слушать, не делая различия между музыкальными и немusикальными тонами. Или ты имеешь в виду чисто практически?»

С помощью семплера: ты можешь вырезать небольшой фрагмент и много раз его повторить, то есть



как бы увеличить».

ЛИОН УОРКМАН (Dion Workman, проект Parmentier, лейбл Sigma Editions): «Сложный для восприятия объект вовсе не обязан иметь сложную структуру. Можно создать сложную музыку, используя на редкость примитивные исходные элементы. Многие воспринимают минималистическую музыку как нечто ужасно тоскливое и тягостное. Но я вовсе не стремлюсь замучить или усыпить слушателя. Моя музыка — результат огромного труда, ее делать очень непросто, она устроена крайне неочевидным образом, это сложная музыка. Я надеюсь, что она допускает возможность неоднозначного прочтения. Иными словами, ситуация, которую я предлагаю слушателю, вовсе не допускает однозначной интерпретации: здесь черное, а здесь зеленое, это скорее вот что: здесь — непонятно какое, а там — тоже непонятно какое, но вроде бы несколько иное, но пока не понятно, в каком именно отношении. И каждый слышит эту музыку по-другому, не так, как я. Эта музыка не производит впечатление сложной или запутанной, но ее можно активно слушать и в ней можно услышать разные вещи. Для меня это очень важно и ценно».

*Сколько времени отнимает изготовление одного трека?*

«Ах, совершенно по-разному».

*День, неделю, месяц, год?*

«Если я справился за несколько дней, за неделю, я считаю, что получилось само собой. Пара месяцев — это норма. Бывает и дольше. Бывает и так, что через несколько месяцев работы я вообще не прихожу ни к какому результату. Я постоянно использую новые процессы и новые способы изготовления музыки, результат часто оказывается для меня неожиданным. Я стремлюсь заползть в неизвестные для меня области,

поэтому вопрос „Сколько времени у тебя отнимает запись десяти минут звука?“ ставит меня в тупик. Не знаю».

*Ты можешь привести какой-нибудь пример неожиданного способа изготовления музыки?*

«Это каждый раз по-разному... ну, ладно, скажем, сейчас я записываю музыку так: три мини-диск-плеера соединены в кольцо. Выход одного подключен ко входу другого. В цепь включен и маленький микшерный пульт — самый примитивный, размером с ладошку, а также эквалайзер. В мини-диск-плеерах вставлены чистые минидиски, исходного акустического материала просто нет. Цепь самовозбуждается, то есть возникает фидбэк, я его записываю. Я двигаю ручки на пульте, звук меняется. Скажем, если у одного из плееров в цепи изменить громкость воспроизведения, то звук начинает почему-то дробиться и спотыкаться».

(Чтобы я мог представить себе, о каком именно эффекте идет речь, Дион изобразил потрескивание, хруст, хрип и свист, своего рода электронные занозы и царапины.)

*Ты работаешь очень медленно, можно предположить, что ты знаешь свою музыку очень хорошо. Поэтому вопрос: можешь ли ты ее слушать после того, как она закончена?*

«Ты затронул очень болезную для меня тему. Я не могу дистанцироваться от своей музыки. Я слишком много про нее знаю, я вижу ее слишком близко, так сказать в упор. Я делаю музыку для долгого вое — приятия, для того, чтобы люди могли активно участвовать в процессе ее слушания, но парадоксальным образом для меня самого такой возможности нет, я не могу увидеть ее со стороны, я нахожусь по другую сторону забора. Один раз, когда я сидел в каком-то кафе в Вене, произошел очень странный и показательный эпизод... это случилось

всего один раз в моей жизни. Я сижу за столиком, играет музыка, мне она кажется какой-то подозрительной и непонятной, она все время ускользает от восприятия. Я подхожу к стойке бара и спрашиваю: „Что это?“ Мне отвечают: „Дион, это же твоя музыка“ и показывают мой компакт-диск. Я вернулся за столик и не мог двинуть ни рукой, ни ногой. Ты понимаешь, я в первый и, по-видимому, в последний раз в жизни услышал свою музыку как чужую, так, как ее слышите вы. Я сидел за столиком и... Нет, дело не в том, что мне было стыдно, что я ее не узнал... вовсе нет... Я очень хорошо помнил это ощущение, когда ее слушал как чужую — я и сейчас его помню, — а тут я сижу и слышу, что да, это моя до боли знакомая и абсолютно известная музыка, я бы сказал анатомически известная... и я ее слышу как свою, а то, как я ее только что слышал, уже в прошлом. Когда музыка прозвучала, она в воздухе, ее нет, ты никогда не сможешь ее снова поймать».

### ***Шквал имен***

Бельгиец Герт-Ян Принц (Gert-Jan Prinz) записывает музыку, используя шум радиоприемников, телевизоров и ударных инструментов (альбом «Noise capture», 1998). Аналогичной деятельностью занимается и швейцарский дуэт Voice Crack. Образцово-показательный пример аналогового акустического киселя, вышедшего из берегов, — творчество британского музыкального коллектива Experimental Audio Research (E.A.R.)

Неблагостный акустический кисель — это, скажем, изделие австралийца Джона Уотермана (John Waterman) «Calcutta Gas Chamber» (1993). Уотерман, действительно, посетил в Калькутте местную фабрику смерти и записал шум газовых горелок и лопающейся

от жара человеческой кожи. Существуют и композиции, изготовленные из шума тропического леса (Francisco Lopez), треска линии высокого напряжения (Alan Lamb), бульканья лавы (Annea Lockwood) или шума города (Justin Bennett).

Необработанная в студии запись, скажем, свиста ветра в пещере или звуков шагов в длинном подземном коридоре называется *field recording* («полевая запись»). Сюда же относятся и шумы тропического леса (область, находящаяся в опасной близости от нью-эйджа), и песни пигмеев на лоне природы (относящиеся, скорее, к этно-музыке), и странные записи буквально неслышных звуков — либо морских глубин (Francisco Lopez), либо ультрадлинных радиоволн (проект Disinformation).

Музыку, которую практически не слышно, в середине 90-х попытались назвать изоляционизмом (*isolationism*). В эту категорию попали немецкие свертхтихие музыканты Томас Кенер (Thomas Köner) и Бернхард Гюнтер (Bernhard Günter). Абсолютно безынициативные звуки гнали и британские проекты Main и Lull. Им противостоит (акустически, но не идеологически) зверский грохот и надсадный рев — то, что называется гордым словом «нойз» (*noise*, «шум»).

## **Нойз**

Нойз устроен точно так же, как и эмбиент: в нем, в идеале, ничего не происходит, он не трогается с места. И в любом случае, нойз — не композиция, развивающаяся от увертюры к финалу, но человеконенавистническая атмосфера. Классикжанра — Масами Акита (Masami Akita), стоящий за проектом Merzbow. Страшная вещь. Kamikaze noise. От него не отстают Hanatarash и Masonna. Нойз — это

импровизационная музыка, наследница раннего индастриала.

Масами Акита — человек крайней интеллигентности и культуры. Технологически его нойз — дело, по-видимому, несложное. Пара контактных микрофонов, выход которых пропущен через два-три неисправных аналоговых усилителя. Плюс микшерный пульт. В сети постоянно возникает обратная связь. Впрочем, Акита использует самые разные источники звука.

Он чудовищно продуктивен, количество его записей не поддается обзору. Один из его проектов — коробка с пятьюдесятью компакт-дисками с неизданным материалом. Вот еще один знаменитый проект Merzbow: компакт-диск запаян в проигрыватель, который находится в большом мерседесе, иными словами, автомобиль является упаковкой звуконосителя. Музыка продается вместе с упаковкой, правда, боюсь, что мерседесом пользоваться не по назначению (не для прослушивания музыки) нельзя: нечеловеческий грохот врубается при повороте ключа зажигания.

Те, кому Merzbow кажется чересчур хаотичным и потому монотонным и скучным, предпочитают проект Aube Акифуми Накаджи-мы (Akirami Nakajima). Aube — зацикленный, снабженный ритмом вполне неандертальский грохот. Накаджима (в быту профессиональный художник-график и дизайнер) порождает своих акустических чудовищ из вполне мирных звуков: альбом «Cardiac Strain» (1997) сделан из деформированных звуков биения сердца, «Dazzle Reflexion» (1997) — из звуков лампочек накаливания и неоновых ламп, есть деревянный альбом, металлический, водяной, магнитный и т. п. К концу десятилетия Aube стал звучать тихо и медитативно (Aube and Zbigniew Karkowski, «Mutation», 2000).

Надо сказать, что музыка 90-х — будь то мало кому интересная электронщина или много кому интересная гитарщина — очень шумна, она использует то, что по-немецки называется *Rückkopplung*, по-английски *feedback*, а по-русски — обратная связь. Этот эффект хорошо известен: скажем, когда в микрофон просачивается звук из колонок, то усилитель начинает возбуждаться и из колонок несется дикий свист или рев. Контролировать его или тем более играть на нем столь же сложно, как и пытаться подключить к водопаду водопроводный кран. Фидбэк — мощное орудие аудиотеррора. Его применяют все, кто заботится о качестве своей музыки, от Velvet Underground до Джими Хендрикса, от Nirvana до Merzbow.

Для мастера нойза шум — это вовсе не декоративный эффект, шум — это та материя, из которой он лепит свои конструкции: можно вырезать фигурки из дерева, можно штамповать их из пластмассы, а можно вываливать цемент прямо из бетономешалки в огромные и массивные кучи. Главное — интенсивность и слепая энергия. Нойз — это, безусловно, хардкор в том смысле, что страшнее некуда.

Дроун (*drone*, «жужжание», «гудение», а также «монотонная бубнилка») — это вполне самостоятельный музыкальный термин. Науке известна масса разнообразной гудящей, звенящей и вяло пульсирующей музыкальной продукции. Существует и дроун-рок: тягучая гитарная каша — наследница спэйс-рока. В качестве вопиющего примера — альбом «Earth 2» (1993) дуэта Earth. Гитарист Дилан Карлсон был приятелем Курта Кобейна. Он был сдвинут умом на ранних Black Sabbath и растягивал в бесконечный аудиотуман один-единственный аккорд Black Sabbath. Melvins тоже занимались подобной пейзажной

живописью, но у Earth результат куда более оголтелый. И единичный — группа выпустила всего один альбом и распалась в 1996-м.

Это три трека, первый идет 15 минут, два остальных по полчаса. Барабанов нет, лишь гитара и бас. Медленный и монотонный металло-гул, постоянно возвращается один и тот же аккорд. Не влюбиться в этот гул невозможно, это один из самых впечатляющих эмбиентов, существующих в природе. После этой музыки техно-эмбиент 90-х невозможно было принимать всерьез. Эта запись очень много кого вдохновила, скажем японскую группу Boris и американскую SunO.

Между практически полной акустической смертью и интенсивным воем во всем спектральном диапазоне помещается масса всяческих звуков. Вот несколько имен: Джон Данкен (John Dulkan), Kapotte Muziek, Goem, Small Cruel Party, Поел Мелкоп (Roel Meelkop), Франс де Вард (Frans de Waard), Даниэль Менш (Daniel Menche), Лейф Эл-грен (Leif Elggren), RLW, Filament, Карл Михаэль фон Хауссвольфф (Carl Michael von Hausswolff).

Мастером изысканного минималистического воя на одной ноте является американский композитор Фил Ниблок (Phil Niblock). Для проекта «Five More String Quartets» музыканты струнного квартета играли, слушая в наушниках изготовленный на компьютере свист и стараясь попадать в унисон: свист медленно-медленно изменял высоту своего тона. Так было записано 24 дорожки. Результат — интенсивный и напряженный аккорд из трех нот: компьютерная иерихонская труба. Близок к нойзу и импров. Нойз часто делается именно в процессе импровизации. А есть импровизаторы, подвизающиеся в сфере именно нойза. Если нужно отличить их друг от друга, то нойз — это однородный статичный поток, а импров более рваный,

резкий, нервный, прихотливый. Смотреть, что делают импровизаторы, крайне любопытно, они настоящие кустари звукоизвлечения. Томас Лен (Thomas Lehn) с обезьяньей проворностью пере замыкает контакты старого аналогового синтезатора, используя массу палочек и зажимов, Игнац Шик (Ignaz Schick) и Мартин Тетро (Martin Tetrault) используют проигрыватели грампластинок, правда без грампластинок: на вращающемся диске расставлены разные предметики.

Импровизаторы кажутся людьми более изобретательными, интеллигентными и музыкальными. Музыка мастеров нойза более программна и иллюстративна, в ней много поэзии и неандертальского дизайна.

Из больших музыкантов, уже много десятилетий занимающихся так называемой электроакустической музыкой (она — прямая наследница французской «конкретной музыки»), можно отметить Иво Малеча (Ivo Malec), Франсуа Байля (Francois Bayle), Бернара Пармеджиани (Bernard Parmegiani), Даниэля Теружжи (Daniel Teruggi). Очень часто электроакустика напоминает пейзажи, выложенные из кусочков коры, листиков и перышек. Электроакустика неминималистична, поэтому на общем фоне воспринимается развесистой клюквой, мечтающей выдать себя за романтическую симфонию. Виднейший немецкий представитель конкретной музыки и «звукового пейзажа (soundscape) — это Азмус Титченс (Asmus Titchens). Он вполне минималистичен.

Подземный парижский институт IRCAM — источник высококачественно записанных, но, к сожалению, зараженных изрядным академизмом фонограмм.



## [15] Эмбиент

Эмбиент техно-эпохи — это неагрессивный, ленивый, а иногда и вполне танцевальный брейкбит. Во время бума вокруг транс эмбиент был расслабленным вариантом транс, бум вокруг драм-н-бэйсса и трип-хопа сдвинул эмбиент в брейкбит и даб. Появление минимал-техно привело и к соответствующему эмбиенту. У эмбиента исчезло собственное лицо, под эмбиентом следует понимать просто легкую полумертво-отсутствующую инструментальную музыку техно-эпохи, музыку, находящуюся в оппозиции ко всему жесткому и интенсивному.

Слухи о ненормальности и иррациональности эмбиента сильно преувеличены, скорее всего эпитет «безумный» следовало понимать просто как «хороший». Кажется, что эмбиент предполагает размягченность и обезоруженность ума, то есть умонастроение неохиппи. Эмбиент можно слушать левым задним ухом или вообще не слушать, а лишь изредка включаться и потом опять забывать про то, что рядом с тобой что-то вообще звучит. Есть шутка, что именно поэтому эмбиент и был одобрен европейской музкритикой: критик слушает музыку, когда пишет свои тексты, а эмбиент не мешает писанине, не отвлекает.

### *The Orb*

В рамках клубной культуры об эмбиенте заговорили в 1989-м с появлением проекта The Orb. Его лидер Алекс Паттерсон был знаком с идеями Брайана Ино, но главным источником своего вдохновения называл

космический и казавшийся очень экспериментальным рок таких групп, как Soft Machine, Gong и Pink Floyd.

Первый долгоиграющий альбом The Orb носил роскошное психоделическое название «A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld» («Громадный постоянно растущий пульсирующий мозг, который правит из центра сверхъестественного мира», 1989). Он был встречен на ура, критики поняли, что The Orb — это Pink Floyd сегодня, а эмбиент выполняет функцию регги десятилетней давности. Как известно, в конце 70-х измученные амфетамином панки переводили дух под регги, через десять лет поколение рейверов, измученное экстази, переводило дух под эмбиент. Алекс Паттерсон был вполне в курсе своего значения для мировой культуры и скромно уверял, что делает танцевальную музыку для тех, кто не в силах оторвать задницу от стула.

### ***Aphex Twin***

Ричард Ди Джеймс, пожалуй, самый знаменитый эксцентрик и самодур электронной поп-музыки 90-х. Британская музыкальная газета *Melody Maker* назвала его Моцартом техно, по-видимому полагая, что более скромной характеристикой вроде «гений танцевальной музыки» здесь не обойтись.

В 1992-м Aphex Twin выпустил техно-номер, изготовленный из семплированного звука диджериду — духового инструмента австралийских аборигенов. Посыпались предложения выступить и выпускать новые пластинки. Но внезапно обнаружилось несколько странных вещей: во-первых, у молодого человека очень много записанной музыки, десятки часов. Во-вторых, молодой человек не хочет эти сокровища делать

достоянием широкой общественности. А в-третьих, он свою музыку не столько записывает, сколько паяет. Юношу разочаровали возможности обычных синтезаторов и ритм-машин: «Синтезаторы изготавливаются для массового потребления, они могут только варьировать хорошо известные звуки и быстро надоедают. Однако их электроника способна на большее. Но для этого нужно разобрать ее на составные части, чтобы иметь возможность настраивать каждый из блоков в отдельности».

Ричард конструировал уйму шизофренических электронных монстров, комбинируя фрагменты электронных схем радиоприемников, телевизоров, телефонов, холодильников и фенов. Блоки усиления и обработки электрических сигналов соединялись вместе и встраивались внутрь японских синтезаторов, которые, сами себе удивляясь, начинали гудеть, звенеть, скрипеть и попискивать непривычным образом. Но Кулибин техно пошел еще дальше: он вносил изменения в электронную схему уже сильно изуродованного синтезатора непосредственно в процессе звукоизвлечения. При помощи дополнительных проводов он под напряжением замыкал различные контакты электросхемы, причем занимался этим не только в домашней студии, но и во время концертов перед тысячами танцующих рейверов. Его деятельность была, естественно, далеко не безопасна: короткое замыкание или удар током — обычное дело. Один раз после особенно сильного удара он был отправлен в больницу.

Arhex Twin, мягко говоря, эксцентричен. Однажды он выступал в Московском клубе офицеров, в мрачном и сыром подвале. После концерта его, как обычно, отвезли в больницу. Выйдя из нее, Arhex Twin решил прикинуться шизофреником и во время танцулек в Лондоне мрачным голосом заявил со сцены: «Мы все

летели в самолете, но упали и разбились. Вы все подошли, один я выжил и теперь вас съем». Композитора чуть было опять не госпитализировали.

Немного разбогатев, Aphex Twin купил себе подержанный танк. Танк стрелять не может, зато ездит — ого-го-го! Aphex Twin разъезжал на нем по окрестностям своего дачного поселка в графстве Корнуолл, пугая овец и фермеров. Правда, иногда мотор танка глох прямо посреди проселочной дороги, поэтому телеги с сеном попадали в неведомую в этих краях пробку. Крестьяне кляли Гудериана техно на чем свет стоит, а он шел пешком по полям искать буксир.

### ***Future Sound of London***

«Моя цель — делать музыку, страдающую половым бессилием», — гордо заявлял Гэри Кобейн (половина дуэта FSOL). При этом сам он половым бессилием, разумеется, не страдал, а вел динамичный образ жизни.

Гэри Кобейн: «Моя жизненная философия такова: каждый человек получает колоду карт. Вот ты родился, у тебя в руках свежая колода карт, и тебе, скажем, нравится Дэвид Боуи. Естественно, каждый подросток стремится подражать своему кумиру и полагает, что при удачном стечении обстоятельств он мог бы стать вторым Дэвидом Боуи. Тысячи людей мучаются от своей неспособности стать Дэвидами Боуи, а ведь это чистое безумие. Сильный человек должен сформировать себя, не опираясь на общеизвестный образец. Это очень сложное дело, и успех не гарантирован. Если ты всерьез пытаешься стать ни на кого не похожим, то можешь свихнуться еще быстрее, чем те, кто простодушно подражают Дэвиду Боуи...» — задумчиво цедит Гэри.

Но тут его мысль делает неожиданный прыжок: «Стать вторым Дэвидом Боуи, романтическим героем, невозможно, потому что эпоха романтизма, то есть толстых романов, в которых любили, страдали и гибли эти самые романтические герои, прошла. По телевизору идет несколько десятков программ одновременно, и никто не в состоянии досмотреть хотя бы одну из них до середины. Современный человек запирается в своей квартире и ничего не желает знать о том, что творится на улице... а там, кстати, действительно, ничего не происходит. Человек хватается за пульт дистанционного управления и случайным образом переключает телевизор с программы на программу. Что при этом происходит? Телезритель попросту семплирует, то есть вырывает из контекста и запоминает, бессвязные обрывки, фрагменты, реплики и стоп-кадры. Поэтому он и не может стать похожим на целостного и целеустремленного романтического героя прошедших эпох, который соответствовал одной, от начала до конца просмотренной, передаче. Человек с пультом дистанционного управления в руках создает свою собственную, хотя и несколько шизофреническую, телепрограмму, а заодно и свой внутренний мир. Мы, разумеется, тоже этим занимаемся. Мы не принимаем за чистую монету ту дрянь, которая на нас прет, и уж, конечно, не хаваем ее от начала до конца. Если, скажем, я поверил рекламе и купил компакт-диск за 15 фунтов, а дома обнаружил, что его невозможно слушать, то я не буду убиваться, а вырежу из него какой-нибудь кусок. Фирма грамзаписи ukrала у меня 15 фунтов, а я украду у нее несколько секунд звука, причем не в качестве романтической мести, а просто потому, что настали новые времена.

Мы вовсе не делаем фантастическую музыку компьютерно-космического будущего, как полагают наши доброжелатели. Что за чушь. Наша музыка имеет

отношение лишь к современной жизни, к текущему положению дел. А дела обстоят так, что времена сюжетов, историй и повествований давным-давно прошли. Ни наш альбом в целом, ни какая-либо из его композиций не рассказывают никакой истории — с завязкой, конфликтом, кульминацией и развязкой с моралью в конце. Последовательный и логически развивающийся сюжет больше невозможен, да и не нужен. Причинно-следственная связь между явлениями жизни отсутствует, нет ее и между последовательными частями нашей музыки. Она склеена двумя несчастными идиотами, которые, не вылезая из своих кресел, семплировали все, что само валилось на них из радиоприемника и телевизора. Нам нечего сказать об этой музыке, но результат нам нравится. Я не верю в романтические рассказы о рок-музыкантах, которые занимаются упаковкой какого-то осмысленного содержания в форму трехминутных песен. У современных композиций нет морали, нет сюжета и нет спрятанного смысла, а есть лишь саунд и составные, большей частью ворованные элементы».

Во многом Гэри, конечно, прав. Но к его музыке все эти разговоры имеют косвенное отношение. Композиции дуэта FSOL очень продуманы, логичны и с музыкальной точки зрения вполне традиционны, то есть романтичны. Бесчувственными, непредсказуемыми, непонятными и бессмысленными коллажами их никак не назовешь. Это вполне конвенциональный продукт на стыке эмбиента и драм-н-бэйсса.

### ***Бернд Фридманн***

Кёльнский музыкант Бернд Фридманн (Bernd Friedmann) тоже мыслит на темы эмбиента. Бернд скрывается за такими проектами, как Drome, Nonplace

Urban Field, Burnt Friedman and The Nu Dub Players, а также входит в состав дуэта Flanger. Немецкое слово *Drome* якобы должно ассоциироваться с огромным ангаром, контейнером, в котором много чего помещается и часто не видно углов и стен. Идея контейнера, как нового объекта, который пришел на смену и дому и шкафу, очень близка Фридманну.

Второй альбом проекта Drome назывался угрожающе — «Окончательное покорение подсознательного в интересах больших корпораций» («The Final Corporate Colonization of the Unconscious», 1993). Да, в идее эмбиент-музыки, как коварном инструменте капиталистической агрессии, что-то есть; в любом случае, это название выдает индастриал-происхождение музыканта.

Но нас сейчас интересует статья «Эмбиент», которую Бернд Фридманн написал для одной из первых немецких книг, посвященных техно, «Localizer 1.0».

«Это идиотский фотоальбом, который идиоты сделали для того, чтобы техно-идиотов стало еще больше, а их жизнь — еще идиотичнее», — так охарактеризовал Бернд идею книги. Его текст не очень серьезен, и что-нибудь понять из него сложно. В нем всплывают и сменяют друг друга различные образы, картинки, истории, имена и цитаты. Все начинается с длинного разговора о нашей планете, в воздухе которой болтается атмосфера, а в атмосфере дует ветер. Опытный читатель должен начать привыкать, что слово «атмосфера» и вообще идея открытого пространства, а еще лучше безграничного космоса, фундаментальна для эмбиента.

Исписав целую страницу ласково-космическим бредом, Бернд заявляет, что в рамках американского проекта Apollo было истрачено аж 30 миллионов долларов на разработку бортового клозета: «На самом-то деле космический корабль — это дорогостоящий

летающий сортир с видом на звезды. Рывок к звездам оказывается рывком в туалет. С другой стороны, летающий унитаз возвращает нас на землю. Станным образом, только первый альбом Брайана Ино (“Музыка для аэропортов”) имел отношение к чему-то просторному и летающему, следующий уже был связан с просторами родных полей в лугов».

Тут Бернд начинает безжалостно выдергивать перышки из хвоста Брайана Ино.

«Джон Кейдж, когда послушал эмбиент-пластинки Ино, заявил, что ему больше всего нравятся паузы между треками — там, где игла просто хрустит в бороздке, это и есть настоящий эмбиент, а Ино ничего не понял. Открой окно и уши, и то, что ты услышишь между ясно опознаваемыми звуками, это и будет эмбиент. Его не надо сочинять или записывать на пленку. Он есть всегда. Каждый звук есть музыка!»

После этого пассажа Бернд рассказывает об опытах применения непромокаемых акустических колонок для озвучивания воды в бассейне в какой-то неврологической лечебнице. Пациенты плавают под водой и воспринимают музыку всей поверхностью тела. Тут становится ясно, что для Фридманна эмбиент ассоциируется не столько с атмосферой, сколько с водными глубинами. Он цитирует знаменитую фразу Кима Кескоуна (шеф сан-францисского лейбла Silent Records): «Эмбиент-музыку изобрел океан».

Далее поднимается такая тема: эмбиент — это форма эскапизма, ухода от действительности. Эмбиент-музыканты вовсе не любители шляться по лону природы и наслаждаться звуками тишины, атмосферы или океана. Это неврастеничные типы, которые хронически сидят дома в прокуренных темных подвалах и крутят ручки электроприборов.

В конце своей статьи Бернд упоминает такие проекты, как Biosphere, Deep Space Network и SpaceTime



Continuum, замечая, что эмбиентом может быть названа любая музыка, хоть отдаленно способствующая расслаблению.

Самым главным проектом Бернда Фридманна, конечно, являлся Nonplace Urban Field, «Неместо застройки городского типа». Современный город заполнил еще недавно пустовавшие пространства, оттого возникла странная градостроительная ситуация. Бок о бок существуют жилые дома, промзоны, автомагистрали, супермаркеты, огромные автостоянки, снова ряда домов, полицейский участок, развязка автострады, огромные рекламные щиты и так далее на много десятков квадратных километров. На город в традиционном смысле это никак не похоже. Все здания — это металлические бараки, контейнеры. Каждый контейнер функционален. Между контейнерами... да, что находится между контейнерами? Иногда дороги, а чаще ничего. Не улица, не проход, не тропинка, не коридор, не лужайка, не тротуар, даже не пустырь. Между контейнерами находится пауза, нечто лишённое функции, *nonplace*, неместо.

Точно такую же ситуацию можно обнаружить в современном загородном супермаркете: вот ряды стеллажей с товарами, а что находится между стеллажами, вне стеллажей? Ничего. А в традиционном магазине товары были размещены внутри пространства, встроены в интерьер, который существует и имеет смысл и сам по себе, независимо от своей начинки. Кейдж, привлекая внимание к пропускам, пустотам и паузам, на самом деле неявно использовал тот факт, что эти пропуски, пустоты и паузы находятся внутри традиционного интерьера, придающего всему смысл и значение. Но в том-то все и дело, что в современную постиндустриальную эпоху паузы и зазоры тоже стали постиндустриальными, это другие паузы и пустоты. Они

по-прежнему существуют, но никакого кейджевского дзен-буддизма из них не выудишь.

Тем не менее это «неместо индустриальной застройки» во многих отношениях продолжает оставаться интересным. Если сравнить строго функциональные контейнеры с положением в поп-музыке, то окажется, что контейнеры — это стили, лейблы, музыкальные журналы. Все они как-то связаны друг с другом. Но между ними есть много мест, не охваченных функционированием шоу-бизнеса, академического искусства, андеграунда. Этой музыки как бы не существует, никто не заметит, если она вдруг исчезнет. Фридманн полагает, что он как раз и находится в этой зоне (хотя для всех прочих его место вполне очевидно — эмбиент-контейнер).

Не согласен Фридманн и с такой мыслью Кейджа, что каждый звук — интересная и достойная внимания музыка, он полагает, что музыка, даже если она производит впечатление случайных шумов из-за стены, должна быть в любом случае создана, выстроена.

В 1996 году Фридманн выпустил альбом «Erholungsgebiete» («Зоны отдыха»). А на нем ничего нет. Точнее говоря, это одна бесконечно затянутая акустическая пауза. Композитор говорит: «Мне хотелось записать музыку, которая вообще не воспринимается как творение рук человеческих. Для неискушенных ушей это просто случайные бессистемные звуки. Тем не менее все они выстроены и организованы. Конечно, это не жесткая структура, скорее это биологическая, открытая структура, но в любом случае впечатление случайности и необязательности обманчиво. Это не звук окружающей среды, окружающая среда так не звучит. Тут Кейдж ошибался. В современном мире не осталось несинтетических звуков. Я готов слушать бурчание, скажем, холодильника, но только такого холодильника,

в разработке мотора которого принимал участие саунд-дизайнер».

## **Иллбиент**

В середине 90-х интенсивно зажужжало, загудело, а также монотонно забубнило в Нью-Йорке. Там появился *illbient* («больной эмбиент»). Иллбиент агрессивно прожорлив и всеяден. Он может быть оглушающе громким или едва слышным, ритмичным или, наоборот, плыть, не зная берегов. В этом потоке может встретиться буквально любая музыка — от *black metal* до албанского фольклора, от китайских партийных гимнов до любительского джаз-оркестра из американской глубинки. Очень часто все это звучит параллельно и вступает в непредсказуемые сочетания. Поэтому нельзя завести две минуты звука и сказать: вот типичный иллбиент. По крайней мере, так уверяет пропаганда.

Иллбиент — это диджейская, хотя и не очень танцевальная музыка.

Безусловный лидер иллбиент-тусовки — DJ Spooky That Subliminal Kid («Диджей Привидение, этот малыш, воздействующий на подсознательном уровне»).

Окончив университет, DJ Spooky, юный темнокожий философ, лингвист, журналист и художник-концептуалист, обнаружил, что музыкальная жизнь в Нью-Йорке находится в состоянии хронического кризиса. Музыканты, полагающие, что делают экспериментальную музыку, на самом деле вот уже более двадцати лет воспроизводят тот же самый саунд на тех же самых музыкальных инструментах — своего рода гибрид панк-рока, арт-рока и свободного джаза. Диджей же воспринимаются в качестве обслуживающего персонала на дискотеках.

Надо сказать, что эта самая «смесь панка и свободного джаза» возникла в Нью-Йорке в конце 70-х, в качестве импровизационной музыки постпанк-времен. Тут должны приходить на ум такие фигуры, как саксофонист Джон Зорн (John Zorn), гитаристы Арто Линдси (Arto Lindsay) и Юджин Чедбурн (Eugene Chadbourne), басист Билл Ласуэлл (Bill Laswell), виолончелист Том Кора (Tom Cora). В 90-х центром активности стал лейбл Tzadik и клуб Knitting Factory. Их музыка, несмотря на ее истоки в свободной импровизации, производила впечатление сочиненной или, как минимум, тщательно продуманной. И, как правило, полной рок- и джаз-клише.

DJ Spooky имел в виду возврат к временам свободной импровизации 60-х, к ощущению музыки как акустического потока. Правда, сегодня импровизировать полагалось, заводя грампластинки. DJ Spooky начал идеологическую войну, выдвинув тезис, что диджейская музыка — это нынешнее состояние концептуального искусства. Привлечь к себе внимание ему удалось.

В 1994-м его шоу объединяли показ мод, демонстрацию экспериментальных видеофильмов, которые проектировались на стены, и, разумеется, музыку. Фокус состоял в том, что в художественной галерее одновременно играют пять или шесть диджеев, спрятанных от публики. Везде, даже в закоулках, на лестницах, в переходах, установлены колонки. Зритель слоняется по помещению и попадает то в поле действия тяжелого металла, то в джангл-зону, то в синтезаторный гул. Перемещаясь, каждый слышит свой собственный уникальный микс. Эту выдумку DJ Spooky назвал акустической скульптурой, а себя, соответственно, скульптором. Понятное дело, компакт-диск этот эффект воспроизвести не в состоянии.

DJ Spooky одобряет идею незаметной музыки, которая просто присутствует вокруг тебя как воздух, как деревья: «Никто не рассматривает пристально каждое дерево. Сад принципиально отличается от концерта и от выставочного зала, в саду никто ничего не предъявляет на твой суд. Сад просто есть вокруг тебя, человек приходит в сад и предается собственным мыслям».

Но идея нейтральной музыкальной атмосферы хорошо известна, о каком таком новом слове тут можно говорить? DJ Spooky настаивал, что европейцы от Эрика Сати до Брайана Ино под эмбиентом понимают спокойную, благозвучную и умиротворенную музыку. А на нью-йоркских улицах царят совсем иные звуки: шум машин и вой сирен скорой помощи, полицейских патрулей и пожарных команд. Этот непрекращающийся, нестерпимый вой, грохот и лязг стал нормой, горожанин уже не воспринимает шум в качестве загрязнения окружающей среды, поэтому и незаметные музыкальные обои начинают выть и грохотать. Нет чистых и пустых пространств, нет огромных окон, сквозь которые видно голубое небо, то есть всего того, что имел в виду Брайан Ино. Эмбиент превратился в иллбиент.

«Random shit in random order (Случайным образом выбранное дерьмо в случайном порядке). Что-то очень быстрое и шумное в течение одной секунды, потом что-то очень медленное и выразительное. Всем известный эмбиент-трек сплавить с драм-н-бэйссом Алекса Риса (Alex Reese), потом запустить эстраду гавайских островов. Вот тебе и будет иллбиент».

В Европе толковали иллбиент как попытку Нью-Йорка отнять у Лондона инициативу в роли законодателя современной музыкальной моды. Попытка не удалась, за последующие два-три года произошло

много отрезвляющих событий. Не самое главное, но самое приятное — битва диджеев в 1997-м, которая якобы символизировала встречу двух культур. На битве присутствовал весь бомонд нью-йоркского андеграунда, возглавляемый Beastie Boys и Sonic Youth. США представлял DJ Spooky, а Старый Свет — Алек Эмпайер. Алек Эм-пайер со своим лютым цифровым хардкором, разумеется, победил.

DJ Spooky и его соратники не смогли создать андеграунд с собственными клубами, журналами, радиостанциями, фирмами грамзаписи, дистрибьюторскими фирмами, критиками и, главное, публикой. Бума так и не возникло. Ни американские, ни европейские гастроли иллбиент-диджеев популярности этой музыки не прибавили. Долго ожидавшийся альбом DJ Spooky «Riddim Warfare» (1998) почему-то оказался заполненным навороченным хип-хопом. Его появление сопровождалось в США такого рода восторженными рецензиями (самому мне никогда в жизни не сочинить ничего подобного, а может быть, кому-то такого рода комментариев, наоборот, покажется убедительным): «Снова вернулся правящий интеллектуал хип-хопа, он пишет картину фрагментами наших воспоминаний, чтобы создать звуковую аналогию взбешенного городского будущего, заряженную грувом научную фантастику в саунде».

DJ Spooky: «Нью-Йорк очень боится открыть дверь чему-то новому. Кажется, что концертные агенты, организаторы мероприятий и клубный истеблишмент обеспокоены исключительно сбережением своего провинциального своеобразия и очарования. Это очень странно: весь мир смотрит на Нью-Йорк, а Нью-Йорк пытается избавиться от всего остального мира, не хочет видеть, что творится вокруг. Здесь повсеместно сплошной контроль и чудовищное ретро». Теперь становится понятным шаг, который предпринял DJ

Spoony: если нельзя быть на переднем крае электронной музыки, то, может быть, получится встать в авангард хип-хопа?

## [16] Минимал-техно

Идея минимал-техно проста: акустическое пространство трека должно быть как можно менее заполненным, но при этом сохранять интенсивность и напор.

Минимал-техно настаивает на минимуме необходимых средств для обеспечения механического фанка, то есть настойчивого топтания на одном месте. К *Minimal Music* оно отношения не имеет.

В 1993-м в финском городе Турку был основан лейбл Sahko, занявшийся выпуском электрических и угрюмо пустынных звуков. Звездой Sahko был дуэт Panasonic. В 1994-м живущий в Детройте Роберт Худ (Robert Hood) выпустил альбом «Minimal Nation», который произвел огромное впечатление на европейских техно-интеллектуалов. Вскоре возникло два центра нового техно — берлинский и кёльнский.

### *Pan Sonic*

Pan Sonic — это передний край минимал-техно, ни мелодий, ни музыкальных инструментов, ни изощренных ритмических структур тут нет. Ритм плюс саунд. Под «ритмом» надо понимать равномерное буханье, барабанов и тарелок нет. Под «саундом» надо понимать нойз. Под «нойзом» надо понимать жужжание, похрустывание, гудение, треск, шорох, звон.

Pan Sonic звучат аналогово, то есть глубоко, сочно, мясисто. Много баса. Нет никакого грува, то есть бас не извивается. Pan Sonic — это неспешная музыка. Она очень просто устроена, никакого «экспериментализма», то есть нервотрепки по непонятному для слушателей



поводу, в ней нет. Музыка увесиста, но не загадочна, точнее, не более загадочна, чем выставка плохо отшлифованных каменных, известковых или бетонных глыб.

Pan Sonic применяют целую гору самодельных аппаратов. Один прибор — угловатый металлический ящик, на передней панели которого находятся пять рядов черных ручек, никаких надписей под ручками нет. Приборы ведут себя непредсказуемо, то есть одни и те же положения ручек могут приводить к совсем другому акустическому результату. Приборы восприимчивы к теплу, в том числе и собственному: когда такой музыкальный инструмент работает долго, его звучание меняется.

Pan Sonic надо слушать на очень большой громкости.

После огромного количества выпущенных альбомов (плюс сольные альбомы участников дуэта Мики и Илпо, плюс их параллельные проекты, плюс ремиксы) саунд Pan Sonic стал торговой маркой, в определенной мере даже штампом. Возьми удар баса, снабди его эхом, поцарапай для «индустриального» эффекта и воспроизводи в медленном цикле минут десять — и каждый скажет, что это типичный Pan Sonic.

Но будет ли это действительно Pan Sonic? Иными словами: сколько места в той минималистической пустыне, куда заполз этот проект? Насколько велико в ней пространство для маневра? Есть там что искать? Могут ли еще чем-то отличаться друг от друга треки, альбомы, проекты, которые довели музыку до состояния обглоданного и высушенного позвоночника?

Ответ таков: Лао-цзы был прав. В песчинке заключается целый мир. Один скрип не похож на другой, жужжание жужжанию рознь, у мастера примитивизм может быть глубоким и устрашающим, у его эпигонов — бессильной подделкой. Тут уместно

вспомнить африканские маски, вырезанные из одного куска дерева. Можно ли сказать, что они устроены просто? Да. Легко ли такую маску повторить или сделать новую в таком же стиле? Нет.

С сегодняшней точки зрения Pan Sonic звучат далеко не экстремально. Их нойз кажется не таким уж и шумным, на нервы он точно не действует. И в любом случае, их заявление: «Мы используем то, что другие считают помехами и дефектами звукозаписи» — давным-давно устарело. Ритмичная музыка, собранная из отходов и обрезков дигитального коллажирования, стала нормой (речь о явлении, известном под названиями *clicks'n'cuts*, *microwave*, *glitch*). И даже в этой новой ситуации, хотя Pan Sonic и воспринимаются уже в качестве старой школы, своего очарования они вовсе не утратили. Ясно, что Pan Sonic не занимаются аудиотерроризмом и не продвигают антигуманную концепцию, наплевав на аудиторию. Нет-нет, они очарованы звуком, они его дегустируют, они им упиваются, они его селектируют, они повышают его градус, они выводят его, как выводят и улучшают породу арабских скакунов.

## **Köln**

Кёльн славен своей минимал-тусовкой. Ее лидер — Вольфганг Фогт (проекты Mike Ink, Studio 1, Gas, лейблы Kompakt, Profan).

Под псевдонимом M:1:5 он выпустил альбом «MaBstab 1:5» (1997). Это угрюмая молотилка, довольно хитро выжатая из ритм-машины: и бас-синтезатора. В ней очень мало что происходит, каждый трек фактически состоит из одного-единственного цикла. Весь смысл этой музыки в том, что на основной бит наложены звуки в размере 5/4, звуки эти — запущенные

в обратную сторону удары в барабан. Музыка в целом иногда сбивается с ритма и в ней проскакивают лишние удары. Слушая на очень большой громкости эту необычайно энергичную и интенсивную музыку, трудно отделаться от впечатления, будто у тебя раз в тридцать секунд ломается позвоночник.

Известная острота по поводу кёльнского минимал-техно: «Сто пластинок — один хруст».

Конструктивная идея музыки, выпускаемой лейблами Kompakt и Profan, крайне проста: несколько семплов медленно ползает друг за другом в маленьком темном ящике, затянутом какой-то полупрозрачной липкой паутиной.

Это отличный пример музыки, совершенно лишенной чего бы то ни было иррационального. Абсолютная материальность, конкретность и осязаемость. Простота и доходчивость, сравнимые разве что с первомайским плакатом. Шизофреника к тумблерам, ручкам и движкам не подпустили.

Минимал-техно моментально сформировало свой собственный стандарт.

Эдэм Батлер (Vert): «Если посмотреть на то, что определяет большинство жанров электронной музыки, ты встретишь невероятно жесткий набор правил. Скажем, что определяет минимал-техно? У тебя практически нет пространства для маневра, если ты чуть-чуть передвинешь бас-барабан в другое место — это уже не будет минимал-техно».

Иными словами, несмотря на все разговоры о фанке и о самоограничениях, на практике должна опознаваться вполне определенная картина саунда; если бит не попадает в нее, то пусть музыка будет какой угодно обглоданной — капризные уши откажутся признавать в ней минимал-техно.

## ***Berlin***

Берлинский лейбл Chain Reaction — еще один всемирно известный центр минимал-жизни. Собственно, это целый конгломерат из лейблов: Basic Channel, Chain Reaction, Main Street, Burial Mix, Rhythm & Sound. За всеми ними, а также за магазином Hardwax стоят Мориц фон Освальд и Марк Эрнестус. Они тесно связаны с детройтской тусовкой UR. В их собственной музыке много даб-баса. Еще Мориц и Марк известны тем, что патологически упорно отказываются фотографироваться и давать интервью.

Компакт-диски, выпускаемые лейблом Basic Channel, были упакованы в изящные металлические коробки. Вот, скажем, альбом *Biokinetics*» (1996) дуэта Porter Ricks. Его саунд напоминает деревянную разбитую телегу, которая неспешно претя по шпалам: многослойная и очень качественная музыка, ни мухами, ни мелодиями не засиженная.

Грампластинки лейбла Rhythm & Sound, толстые и тяжелые, упакованы в конверт из обычного серого оберточного картона. Глубокий бас, пунктиром обозначенный ритм, синтезаторный аккорд, масса эхо. Ритм довольно прост, это все-таки регги-техно, но он не просто достойный, он прямо-таки аристократический. Сдержанная романтическая меланхолия.

Значительность и благородство этой музыки невозможно переоценить; без преувеличения можно сказать, что это одна из вершин техно 90-х годов, что это будет вызывать трепет и через много лет. Эта музыка оправдывает существование на белом свете семплеров, синтезаторов, секвенсоров, ритм-машин и фильтров: похоже, что весь этот хлам был придуман только для того, чтобы на свет появились эти черные звуки.

## [17] Почему?

### *LoFi*

*Откуда вы все-таки берете свои звуки?*

ВИНСЕНТ (группа DAT Politics): «Откуда хочешь. Если не лень, возьми микрофон, выйди на улицу, запиши что-нибудь».

*Ну а вам, конечно, лень.*

«Точно. Поэтому мы используем готовые семплированные звуки: с бесплатных компакт-дисков или закачиваем их из интернета».

*Но ведь это самые избитые, банальные и тысячу раз использованные звуки?*

«Ты совершенно прав, наше музыкальное производство очень дешево. Мы не используем ничего дорогого, сложного или уникального. Это и необходимость, и принцип. Нам нравится работать на примитивном уровне. Ограниченность нашей базы данных, в которой мы храним наши звуки, заставляет нас шевелить мозгами. На наш компьютер мы больше не можем установить никаких новых программ — нет места. И это хорошо».

*Почему все звучит так грубо и плохо? Дело ведь не в нехватке времени Ты вполне можешь перейти из разряда LoFi в HiFi.*

ДЖО ЦИММЕРМАН (Schlammpeitziger): «Я занимаюсь очень мелкой работой: все аранжировать, записать на магнитофон, обработать, переписать, что-то добавить, опять переписать... ты не должен думать, что все это само собой берется, что первое, что получилось, и есть

окончательный результат. Нет-нет, иногда я работаю месяц над одной вещью».

*Насколько важен для тебя твой хваленый Casio-синтезатор, этот дешевый Casio-саунд?*

«Совершенно неважен. Важен принцип: тебе не нужна тысяча евро, чтобы делать пристойную музыку. *HiFi*— это то, что прекрасно сочетается со всем остальным: с радио, клубом, журналом, это своего рода аудиоконформизм. Но сейчас на моих приборах уже есть эффекты, которые называются *LoFi*. Ты можешь себе представить? Предполагается, что я буду использовать на дорогом приборе эффект, имитирующий паршивый звук. Как будто нет другого способа записать дрянной саунд! Это абсурд!»

*Джо, я послушал твой компакт-диск в хорошей стереостудии и должен сказать, что он звучит плохо, как сквозь подушку. Звуки часто слипаются, начисто отсутствуют высокие частоты. Почему? Куда они делись? Откуда эта тупость и вата? Должен я ее воспринимать как хорошую музыку, которая просто плохо записана? Или, может быть, ты не слышишь, что она плохо записана? Я знаю одного профессора московской консерватории, такой бодрый белобородый дед, он ведет класс инструментовки... так он слышит в симфоническом оркестре тончайшие изменения тембра, но дома у него — катастрофически плохо записанные кассеты. Для меня на них одна вата и одни искажения, а он их слушает и кивает головой: скрипачи хорошо играют, говорит.*

Джо одобрительно смеется: «Мне нравится твой профессор. Это похоже на меня. Может быть, я и не подозреваю, как звучит моя музыка на самом деле, в мастеринг-студии звукотехники просто шалют, услышав мои записи. Но то, что они считают за приличную запись, меня просто убивает. Это дрянь, это стандарт. Я к этому никогда не буду иметь отношения».

*Твой саунд — это результат целенаправленных усилий или он получается сам собой из-за низкокачественной технологии?*

«Я честно пытаюсь получить максимум качества. Но я до сих пор работаю с восьмидорожечным магнитофоном: это факт, что у него не такой широкий диапазон, как у компьютера. Для меня огромным шагом был переход с четырех дорожек на восемь, я бы посмотрел, как ты бы отреагировал на мои четырехдорожечные записи! У меня до сих пор нет компьютера, я не имею понятия, что я с ним делал бы. Но ты знаешь, я предпочитаю прогрызаться вперед очень медленно и осторожно. Я работаю без микшерного пульта... вот видишь, у тебя тоже глаза выпучились. Да, я могу работать и без микшерного пульта.

Я не буду гнаться за Hi-Fi-эффектом. Для меня это не важно. Ты прав, наверное, я многого просто не слышу, не замечаю. Я получил массу писем после моего интервью в журнале *Keyboards*: „Эй, признайся, ты все-таки мечтаешь о классной студии!“. Они просто не поняли, о чем идет речь. Изготовление музыки доставляет радость, умение вслепую обходиться с приборами развязывает тебе руки, иметь возможность немедленно реализовать свой замысел — это счастье. А тараканьи бега, кто запишет бас качественнее и звонче, кто при помощи эффектов лучше вытянет плоский вокал... они сами бегают наперегонки и возмущаются, что кому-то на них наплевать.

*Ты думаешь, я покупаю и слушаю пластинки, ориентируясь на качество записи? Кто вообще покупает музыку, ориентируясь на качество записи? Перепродюсированная музыка ужасна. Разве это секрет.*

Ты полагаешь, что мне есть куда, так сказать, совершенствоваться? Предположим. Но куда именно? В

сторону качественного звука? Проблема-то в том, что современные синтезаторы не только стоят страшных денег, они и звучат кошмарно. Они мне совсем не нравятся! Они все звучат одинаково. Вся современная электронная поп-музыка звучит одинаково. Можно ли упрекать того, кто хочет от этого воздержаться?»

*Я не хочу действовать тебе на нервы, но еще один формальный вопрос: тебе приходилось работать в профессиональной студии?*

«Конечно».

*Ну и как?*

«Катастрофа. Ты ничего не можешь сделать, и что бы ты ни делал, все звучит одинаково. Я не испытываю никакой потребности полировать и вычищать свою музыку, делая вид, что у меня приличная студия. У меня есть другие заботы. В музыке есть много чего другого, что требует моего внимания».

*Почему ты так быстро работаешь? Ты быстро добиваешься удовлетворяющего тебя результата?*

ЙЕНС МАССЕЛЬ (Senking): «Да. Когда я вижу, что трек завершен, мне не интересно переделывать мелочи. Треки вообще живут недолго. Их можно рассматривать как документ, как моментальный снимок. Они живут полгода. Я слушаю свои старые записи и вижу — тогда для меня были важны и интересны вот эти звуки, через полгода важность этой музыки блекнет, отходит на второй план, мне уже интересны другие звуки. Мои треки вовсе не сделаны на века, они недолгоживущи.

Особенно это заметно на сборниках, где мои треки выпадают именно из-за своей недовершенности, приблизительности. Во время мастеринга мне каждый раз говорят: „Бас должен быть плотнее и ударять сильнее, а вот эти звуки хорошо бы подчеркнуть“. Ах, мне это не так важно. Мне важно, что понятна



композиция в целом, понятно, какие звуки употреблены... и все, больше ничего не надо.

Конечно, можно было бы дольше работать над отдельными звуками... но что значит: дольше работать? Когда ты используешь много семплированных акустических инструментов, то применение того или иного эффекта заметно меняет узнаваемый тембр, скажем, электрооргана, и поэтому может иметь смысл. Но если я к своим чисто электронным звукам применяю какие-нибудь эффекты, то я получаю опять чисто электронный звук, он мне опять нравится. Когда я нахожусь внутри своей музыки, интенсивно ею занимаюсь, то я не вижу ее со стороны. Ну, хорошо, вот четыре варианта одного и того же звука, как я могу решить, какой из них лучше? Я не знаю, я не хочу это решать, композиция трека от этого не зависит. Мелкое изменение деталей вовсе не повышает качества музыки.

Я знаю, что многие музыканты слушают отдельно дорожку с басом: не-е-ет, бас должен быть здесь другим! вот в этом месте он будет дрожать, а теперь мы добавим дисторшен, потом сделаем погромче, лотом послушаем все вместе... нет, не хорошо, уменьшим-ка искажение... а теперь не слышен бас-барабан, навесим-ка на барабан фильтр... теперь послушаем все через другие колонки, а теперь через вот эти... нет-нет, баса все-таки чересчур много, но в этих колонках стало слышно какое-то эхо, откуда оно взялось? И этому нет конца. Если бы я занимался чем-то подобным, я бы очень быстро перестал понимать, что лучше, а что хуже, и чего я хочу добиться. Для танцпола важно, чтобы бас удовлетворял определенному стандарту, тут понятно, к чему надо стремиться, но в той музыке, которую делаю я, это не имеет никакого значения».

ДЖИМИ ТЕНОР (Jimi Tenor): «Нужно все делать как можно лучше, а денег вкладывать как можно меньше. Абсолютный ноль инвестиций в продукт своего творчества. Если воспользоваться профессиональной студией, то качество записи от этого не улучшится. В современной студии ты не сможешь применить и половину установленных приборов, а если и сможешь, то обязательно с дикими ошибками. Но тебя одного никто туда не пустит. Там обязательно будет сидеть звукоинженер, которому ты никогда не сумеешь объяснить, как должна звучать твоя музыка и в какой последовательности ее нужно записывать. Поэтому результат будет тем же самым — никуда не годным».

На тему низкокачественной аппаратуры существует масса анекдотов. Как-то Джими Тенор купил старую советскую электронную ударную установку, в недрах которой обнаружил настоящий семплер. Семплер даже запоминал звуки и очень грубо их воспроизводил. Правда, его память функционировала только на батарейках, которых хватало на 48 часов, после чего он забывал все запихнутые в него звуки. «Этот ужасный прибор был монофоническим, поэтому мои старые записи фактически моно», — признается музыкант.

### ***Песня и трек***

*Чем отличается песня от трека?*

ЙЕНС МАССЕЛЬ: «Трек устроен куда проще, главное в треке — то, что он идет и идет и не кончается. Все, что в нем есть, может в принципе повторяться от его начала до его конца. Все мелодическое развитие идет в рамках одной гармонии, гармоническая структура трека не меняется. А песня состоит из разных частей: скажем, в одной из частей — в бридже — применяется новая гармоническая схема, а потом сразу следует рефрен, и

возвращается старая гармония! Это так красиво, мне этого очень не хватает, я думаю, как бы мне вернуться к вполне обычным песням. Другое дело, что сочинить и аранжировать песню куда сложнее, чем трек, мне не хватает композиторского умения, но удовольствие работа над песней приносит необычайное. Песня предполагает другое отношение к делу. У тебя в голове должен быть образ того, что ты хочешь. Песню можно сочинить, и не прикасаясь к инструментам. Конечно, ты пробуешь на гитаре отдельные пассажи, но песня как целое хранится у тебя в голове. С электронной музыкой — по-другому. Ты начинаешь работать над треком, не имея никакой предварительной идеи. Зацикливаешь один звук, другой, что-то добавляешь, трек растет у тебя на глазах, ты во многом случайно натыкаешься на новый звук, он встает на место, это дает работе новый поворот. Так, от изменения буквально одного-двух звуков трек может начать звучать совсем по-другому: ты работаешь, не имея никакого представления о конечном результате.

Ну и конечно, песню можно сыграть неточно, повторения одного и того же пассажа на реальном инструменте никогда не бывают буквальными, музыкальный инструмент всегда звучит органичнее по сравнению с секвенсором, который холодно и жестко ставит все на свое место».

## **Поп**

ШТЕФАН ШНАЙДЕР (То Rococo Rot, Mapstation): «Нет, я определенно не хочу заниматься музыкой как мастеровой, который что-то кропотливо вытюкивает. Ни в коем случае! „Экспериментальный“ — это ругательство. Я стремлюсь делать поп и делаю поп».

*Что именно ты имеешь в виду под поп-музыкой?*

«Поп-музыка имеет определенные социальные параметры. Это музыка, слушание которой не предполагает никаких предварительных знаний: тебе не нужно что-то читать, чтобы понять, что там такое звучит и как к этому следует относиться. Поп предполагает прямую связь и непосредственную реакцию. Кроме того, поп сексуален. В любом случае, поп — это определенный возраст, это определенное ощущение жизни, присущее молодости. Экспериментализм — это акцент на формальном аспекте музыки, на том, как она устроена. Мне же очевидно, что музыка — это часть общественной жизни, будничного бытия, быта. Часть того, что существует здесь и теперь. Это и есть поп».

*Почему бы тебе с твоими претензиями композитора не писать симфонии и струнные квартеты? Почему ты остаешься в рамках поп-музыки?*

ФЕЛИКС КУБИН (Felix Kubin): «Если ты не учился у знаменитого профессора, то твои симфонии будут никому не интересны, их никто не захочет исполнять. Меня много чего привлекает в поп-музыке. Скажем, то, что она в массовом порядке изготавливается и распространяется на таких вот дрянных звуконосителях, как компакт-диски. В поп-музыке есть провокация, агрессия, антиавторитарная позиция. Для поп-музыки характерна и высокая скорость изготовления: трех-четырёх дней достаточно для музыкального произведения, в сфере серьезной музыки над десятиминутным куском ты можешь провозиться два месяца».

***Бас-барабан***

ВОЛЬФГАНГ ФОГТ (лейбл Kompakt): «Ритм-машина для современного музыканта — это то же самое, что немецкий язык для Гёте».

*С конструктивной точки зрения твоя музыка — ретро. Прогрессивные шорохи, хруст и треск — это декорация, музыка-то держится на бас-ритме, на четырех четвертях. На самом-то деле это хаус, диско. Почему?*

ЯН ЕЛИНЕК (Farben, Gramm): «Почему? Потому что я считаю, что сделать перекошенную и иррационально звучащую структуру несложно, никакого подвига в этом нет, никакого самостоятельного значения у этих звуков нет, сложность в том, как их связать с минималистическим пульсированием бас-барабана. Четыре четверти, равномерное пульсирование... этот ритм очень абстрактен... он не имеет отношения ни ко мне, ни к тебе... его никто не придумал, это абсолютный минимум, который должен присутствовать в музыке. Сейчас появилась возможность заполнять треки чем попало, можно семплировать все, что угодно, нет препятствий произволу. Частный произвол кого бы то ни было в высшей степени неинтересен. Лишенные внутренней связности аудиоконструкции являются просто коллажем, лоскутным одеялом, атмосферой. Минималистический бит — это то, что сдерживает произвол, то, что принуждает к логике и связности.

Я не хочу делать музыку, которая просто заполняет собой пространство, мне интересна музыка, имеющая историю, имеющая концептуальные связи с чем-то иным. Трек, который идет семь минут, неизбежно монотонен. И пульсирование ритма делает эту монотонность сносной, терпимой».

*По-моему, именно бас-барабан, этот равномерный стук в басу и создает монотонность! Но никто не приговаривал тебя к монотонным трекам! И*

*однообразного хауса, бьющего в одну точку с упорством дятла, существует куда больше, чем причудливым образом извивающейся музыки.*

«Но здесь как раз и скрывается интерес, если хочешь, вызов, — хладнокровно реагирует на мои вопли Ян. — Стало расхожим штампом заявление, что хаус-ритм был взят на вооружение концернами звукозаписи, из него сделали инструмент производства *dance floor*-халтуры, и потому он больше неупотребим, его репутация окончательно испорчена. Но для меня это вовсе не причина отказаться от минималистической формулы пульсирующего баса. Наоборот, мне интересно делать что-то иное именно в этих рамках. Те, кто поворачиваются спиной и уходят в „конкретную музыку“, ведут себя неспортивно. Да, эта формула используется мейнстримом, концерны применяют ее для изготовления банальности, но в ней заключено гораздо больше возможностей, чем кажется мейнстриму. Этот ритм — результат развития двадцати последних лет. Этот ритм — в высшей степени абстрактная форма, самое абстрактное из того, что есть».

***Почему бас-барабан = современная электронная музыка?***

ВЕРНЕР (Mouse On Mars, Microstoria): «Чем тебе не нравится бас-барабан?»

*Мне не нравится та доминирующая и хамская позиция, которую он занимает. Дошло до того, что вся музыка воспринимается как разнообразные добавки к равномерному буханью. Если это хаус-вариант, то добавок много: есть вокал, можно танцевать; если это интеллектуальное минимал-техно, то добавок нет, а буханье все равно остается. Ну что, что в нем такого*

*разэтакого? Вот ты — музыкант, находишься на линии фронта, объясни мне, чем хороши бас-барабан и четыре четверти? Хоть ты сдохни, никуда от них не денешься. Ты обнаруживаешь в магазине новую грампластинку и можешь не открывать уши — на ней опять бум-бум-бум-бум. Почему?*

*«Я могу понять, если ты больше не выносишь барабанного стука. Но в техно барабаны ценны не сами по себе, барабаны — это элементарный фундамент музыки. Та печка, от которой танцуют...»*

*Но почему нельзя танцевать от чего-нибудь другого? Слава богу, 4/4 — не единственное из чудес света.*

*«Ты можешь предложить что-то иное?»*

*Ян, ты не хуже меня знаешь, что африканская барабанная музыка устроена принципиально по-другому, в ней нет деления на такты, часто даже нет противопоставления тембров барабанов, там главное — постоянный сдвиг ритм-слоев относительно друг друга, постоянное изменение рисунка. Нет, западноевропейским техно-продюсерам на это наплевать! Арабская музыка, эти бубны... Корейское битье в огромный барабан, похожий на лежащие на боку песочные часы, мастер вообще не занимается ковровой бомбардировкой, удары не сливаются в поток, а висят в пустоте.*

*«Это не наша традиция. Техно нужен фундамент, какая-то уверенность...»*

*Неизменность бита соответствует уверенности в неизменности картины мира? Тупое внутреннее равновесие техно соответствует тупости мироздания? Знаешь, что сказал Трики? Электронная музыка — самая плохая музыка всех времен!*

*«Трики прав. Но, честно говоря, мне очевидно, что у тебя крайне нехарактерная реакция на бас-барабан. Мне кажется, что его просто никто не воспринимает, ни*

продюсеры, ни слушатели. Воспринимают не его, а то, что с ним происходит. Он присутствует всегда и везде, поэтому просто-напросто вычитается из восприятия. Интересны нюансы, отклонения, вариации. Чтобы установить взаимопонимание, чтобы ссылки имели смысл, нужно иметь, на что ссылаться. Нужен контекст, что-то неизменное, что делает возможным и понятным следующий шаг. Чтобы идти вперед, тебе нужна дорога, которая сама по себе никуда не движется. Регулярный бас-барабан и служит такс: точкой отсчета».

## **Техно**

ЯН ВЕРНЕР: «Техно — это идеология, концепция: музыка берется из машины. Точка. У техно-продюсера не возникает сомнения, что в этом подходе что-то не так. Если его ритм-машина прет: вперед, значит, это то, что надо, это музыка, это техно. Прекрасно слышно, как Kraftwerk упиваются машинностью, повторением, тоталитарным маршем. Kraftwerk прут вперед как танк. Даже мой отец — человек, к моему большому сожалению, к музыке не очень восприимчивый — отлично слышит этот фашизм Kraftwerk, эту тупую и всепобеждающую уверенность маховика, разогнанного на всю мощь.

Это и есть пафос техно, ничего другого в техно нет.

А я к техно и Kraftwerk отношения не имею просто потому, что я вообще ни в чем не уверен и во всем сомневаюсь. Kraftwerk — это вера в прочную архитектуру, это мир, лишенный сомнений. Но ведь никаких гарантий нет, мы движемся в состоянии полной непредсказуемости.

Как я могу использовать зацикленные акустические блоки, когда я не знаю, сколько раз их нужно повторять



— два, четыре, семь, восемь? И почему вообще повторять?»

*Но как бы ни была разнообразна твоя музыка, она остается сделанной из повторяющихся элементов, она техноидна.*

ТОМАС БРИНКМАН (Thomas Brinkmann): «Разумеется. Но посмотри — вся наша жизнь состоит из повторяющихся структур. Ничего уникального, крупного и всеобъемлющего просто нет, этому и неоткуда взяться. Никто не поставит всеобъемлющего вопроса и не поймет ответа на него. Каждая проблема разлагается на составные части, которые постепенно усваиваются, перерабатываются и упорядочиваются. Это и есть секвенсирование. Это всегда повторение. Многократные повторения везде: я много раз смотрю на пол, я много раз вижу свои кроссовки, я делаю много одинаковых движений, я, наконец, выхожу из дома... но я уже много раз выходил из дома! Циклы повторений многослойны. Те процессы, которые протекают в моем сознании, это многократные повторения, все, что я делаю автоматически, а человек практически все делает автоматически, — это результат заучивания повторяющихся движений. Это относится и к движениям твоих мускулов, и к движению твоих мыслей. В твоей голове работают те же самые механизмы автоматического повторения операций».

*То есть техно — это все-таки бум-бум-бум-бум?*

«Да, это техно. Для меня и греческая архитектура — техно».

*В каком смысле?*

«Красивая поверхность, под ней — жесткая структура. Ты смотришь на колонны — они действуют как бас-барабан: удар-пауза-удар-пауза. Края жесткие, и очень четкое деление пространства: здесь стена, здесь проход. Общий эффект строится из повторения

фактически одного элемента — колонны. Портал, лестница, которая ведет внутрь, — это интродукция, вступление. Посмотри на крышу, на фриз, на капители: все дополняет движение колонн, это визуальная статика. Это простая конструкция, но очень эффективная, фундаментальная. Это сама надежность, это исполнение обещания, это предсказуемое будущее, это жесткость нашего мира. Все европейское понимание архитектуры — причем не только архитектуры, но и пространства и вообще конструкции — стоит на этих колоннах».

ТОМАС БРИНКМАН: «И тут возникает интересный вопрос, сколько килограммов весит идея? Этот вопрос возник в связи с итальянским движением *arte povera*. Итальянские концептуалисты, скажем Янис Кунелис, выставляли огромные массы сырого материала. При формулировке этого вопроса мы исходили из факта, что московский Дворец Советов так и не был построен, а при этом его влияние на всю архитектуру сталинской Москвы было поистине грандиозным. Хотя архитектурная доминанта так и осталась на бумаге, проект Дворца Советов отразился в фасадах жилых домов, в силуэтах высотных зданий, в интерьерах метрополитена. Непостроенное самое высокое здание советской столицы — пример идеи, которая так и не была реализована в материале, но, тем не менее, сильно повлияла на окружающую жизнь.

То же самое относится и к техно.

Поп-музыка продается миллионными тиражами. Если же сложить тиражи всех моих грампластинок, то я все равно не дотянусь ни до чего подобного. Если посмотреть на продукцию таких маленьких мейджоров, как, скажем, фирма Mute, которая выпускает каждый альбом тиражом 30, 40, 50 тысяч, то и до этого мне со всей моей продукцией как до Луны. Так что чисто в

количественном отношении никакого техно-потопа или техно-перепроизводства просто нет.

Но мы только что говорили, о том, что вес идеи не связан с весом, в данном случае, пластмассы. Корректно ответить на вопрос „Много или мало существует техно в мире?“ просто невозможно. Сотни техно-грампластинок — это капля в море по сравнению с масштабами обычной поп-продукции, но, с другой стороны, размеры этой капли вовсе не позволяют нам оценить „объективные“ размеры явления».

ТОМАС БРИНКМАН: «В техно очень важен момент ускорения».

*Ускорения чего?*

«Всего процесса производства, распространения и потребления музыки. Вещи потребляются в определенный отрезок времени, после чего просто исчезают. Их место занимает что-то новое. Конечно, встречаются треки, которые можно слушать и через год, и даже, может быть, через три, но в принципе все ориентировано на текущий момент. И система распределения устроена совершенно по-другому. Когда ты покупаешь компакт-диск, ты идешь в магазин, выбираешь, что тебе нравится, слушаешь CD дома раз пять-шесть, потом, может быть, один раз в автомобиле, и все. Виниловые грампластинки живут совсем другой жизнью в другом пространстве — не частном, не домашнем, но публичном. При этом публичность происходящего очень своеобразна, это не публичность MTV или радио. Винил покупают диджеи, а тем, кто пришел в клуб или на пати, совершенно все равно, кто автор музыки и музыка ли это. Часто даже качество музыки не имеет особого значения. Люди хотят веселиться. Все. Точка.

И ты как автор воспринимаешься совсем иначе.

Эта ситуация функционирует, действительно, совсем по-другому. И в ней как раз и возможно обеспечивать постоянно высокий выход продукции. Для этой продукции не нужен никакой промоушен, интервью за три месяца не согласовываются, выход музыки на полгода не откладывается. Безымянные пластинки привозятся в картонной коробке в магазин. Больше ничего.

Никто меня не принуждает принимать в этом деле участие, никто от меня ничего не требует и не подгоняет. Быть производителем техно — это своего рода политическое решение, во многих отношениях — антиобщественная позиция. Ты участвуешь в функционировании производственного цикла, который практически не воспринимается окружающим миром. И при этом прокручивается необычайно быстро».

## [18] Кошмарные разоблачения

Техно — это поле битвы умов, область активного мифотворчества. За техно стоит если и не идеология, то достаточно развитый комплекс штампов, техно-люди их охотно и некритично повторяют (говоря современным языком, семплируют).

Техно якобы принципиально отличается от рок- и поп-музыки. Более того, техно противостоит самому духу коммерциализированной поп-музыки. Постоянно подчеркивается то обстоятельство, что техно-трек — это вам не песня.

### *Поп*

Действительно, основа поп-музыки — это песня. В идеале ожидается, что потребитель не заметит, что перед ним поп-музыка, то есть коммерческий продукт или, в любом случае, определенное музыкальное явление со своими условностями и законами, а будет считать, что имеет дело с «просто песней», которую может спеть кто угодно, например он сам. Слушатель, напевающий услышанную по радио песню и полагающий, что она написана про него и для него, — это типичное явление именно для поп-музыки.

Принципиально важно, что песню поет живой человек, он хочет что-то сказать миру, как правило, раскрыть свою душу. Но от певца или певицы вовсе не требуется быть искренними, и текст песни — это китч, заведомая фальшивка.

Более полувека назад был сформулирован основной принцип поп-музыки: «It's a singer, not a song» («Все дело в певце, а не в песне»). Уже в 30-е годы во всех

цивилизованных странах был налажен конвейер по поточному производству шлягеров, а вот производить на потоке любимчиков публики тогда еще не умели.

Этот основной принцип надо понимать так: если песню поет звезда, то и мелодия окажется хорошей, и текст задушевым. Дело тут не только в том, что в поп-культуре нещадно эксплуатируется культ селебрیتی, у звезды — особая интонация, моментально узнаваемый шарм голоса. Вокруг голоса выстраивается грандиозный огород, чтобы потребитель в него влип. Имидж — это не только экстравагантный внешний вид звезды. Это и то, что звезда говорит, в каких ситуациях оказывается, как из них выпутывается и т. д. Имидж — это жизненная позиция, излагаемая в форме анекдота. Именно с этим самым анекдотично-карикатурным имиджем и идентифицируют себя поклонники, мечтающие блистать как Мадонна, хамить как Джонни Роттен, любить как Scorpions, спиваться как Том Уэйтс или страдать как Курт Кобейн.

## ***Рок***

Рок — это тоже песни, которые поет живой человек. И рок-певец делает вид, что раскрывает миру свою душу, как правило всем недовольную и бунтующую. Боль, а также радость души лучше всего выражается луженой глоткой, тремя гитарными аккордами и малоизобретательным барабанным стуком.

Рок, вообще говоря, — это разновидность поп-музыки, ведь главное для попа — самоидентификация слушателя с песней, уверенность, что песня обращается непосредственно к нему. Поп эротичен, манерен, провокационен. Он больше чем жизнь, он заманивает в себя. Он противостоит серости обыденной жизни. И

Элвис Пресли — это поп, и The Beatles, и ABBA, и Black Sabbath, и The Clash.

Поп предлагает народонаселению не столько задушевные тексты и прилипчивые мелодии, сколько систему ценностей, эрзац мировоззрения.

Поп-музыка — прежде всего, социальное явление. Собственно музыка занимает в нем довольно незначительное место: подростки живут под свою музыку, что-то чувствуют, надеются, ненавидят, делятся на своих и чужих в зависимости от стиля музыки, даже часто ее слушают, но они ее не слышат. В равной степени это относится и к гитарному скрежету, и к задушевным песням, и к звукам, извлеченным из ритм-машины и синтезатора. И то, и другое, и третье — часть молодежной культуры.

Употребляя выражение «молодежная культура», надо делать поправку на инфантилизм потребителей поп-продукции. Великовозрастные поклонники музыки 60—70-х, рок-н-ролла, хард-рока, джаз-рока, арт-рока, высокомерно ухмыляются, когда речь заходит о молодежной музыке, поскольку уверены, что техно, и вообще «все современное», — это музыка для безмозглых тинейджеров, не способных оценить настоящее качество. Но все эти бесконечные The Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Doors, Queen, Uriah Heep, Genesis, Yes, Rainbow, Led Zeppelin, Grateful Dead — и какие там еще есть «легенды и звезды» хиппи-рока? — и есть самая настоящая музыка для безмозглых тинейджеров, по уши утонувших в своей молодежной культуре. Если кто-то, как дитя малое, никак не может отлепиться душой от набившей оскомину подростковой музыки 30-летней давности, то это не дает ему повод утверждать, что именно в ней скрыты подлинные сокровища. Чуждая всякой критичности влюбленность в хиппи-музон наполняет душу великовозрастного инфантила непомерными восторгом и пафосом:

«Классический рок!» Да ведь он не менее примитивен, вторичен и убог, чем вся остальная поп-продукция! И точно так же рассчитан на самый массовый вкус.

Рок откровенно любит свои бицепсами, высокой потенцией, обнаженной мускулистой грудью, красивыми волосами, демоническими глазами и загорелыми челюстями (все это следствия повышенного содержания мужского гормона тестостерона). Рок омерзительно патетичен и театрально-мужественен. Все это относится и к Doors, и к Death: если уж петь, то не иначе, как о вечных и вневременных проблемах добра и зла, жизни и смерти, веры и предательства, о вечном проклятии, о трагедиях и катастрофах; если уж брать аккорд, то не иначе, как в до-мажоре. Если притягивать за уши какую-то иную музыку, то не иначе, как что-нибудь симфонически-струнное и надсадно-трагическое, называя этот хлам «классикой» (голливудские кинокомпозиторы тоже так поступают).

Слушая рок, его потребители приходят в восторг от того, что они сильные, жестокие, а главное, красивые мужчины, лишённые иллюзий. Все это, разумеется, не что иное, как нищиеанско-вагнерианский комплекс. Но одного взгляда на лица металло-музыкантов достаточно, чтобы увидеть: все эти нордические одинокие герои — слюняво-сопливые участники деревенской самодеятельности. Металло-рок — акустический эквивалент комиксов-страшилок. Не только внешний вид музыкантов и оформление их альбомов, но и их музыка — чистой воды клоунада.

Разговоры о том, что рок дик, — полная чушь. Металл — это исключительно строгая и чопорная музыка, помешанная на идее высокого исполнительского мастерства. Но и разговорам о технических сложностях рока и о виртуозах в кожаных штанах верить никак нельзя. Действительно,



существует гиперсложная в техническом отношении музыка, есть даже и такая, которую вообще невозможно исполнить в соответствии с нотами, это выше человеческих сил. В качестве примера могут служить некоторые произведения таких композиторов, как Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен или Янис Ксенакис. Их пьесы берутся исполнять очень немногие музыканты, а внятно это получается у единиц. Но, во-первых, это далеко не рок, а во-вторых, действительно виртуозное исполнение вообще не стремится натужно демонстрировать свою техничность, музыка звучит легко и естественно. Кроме того, неспециалист часто не в состоянии оценить, что является технически сложным, а что простым.

Рок, который не гордится своей повышенной потенцией, называется альтернативным. Его делают пугливые сутулые юноши или хамского вида девицы. Альтернативный рок — это студенческо-героиновый балаган: крестьянская война с шоу-бизнесом, восстание силезских ткачей.

Наличие мелодии в рок-песне — дело необязательное, куда важнее прилипчивый гитарный рифф. Но все это вещи второстепенные и с течением времени подвергшиеся изрядной инфляции: самое главное в роке — это громкость звука.

Впрочем, Джастин Бродрик (группа Godflesh) уверен, что и этого про рок сказать нельзя: «Рок-музыка вообще не имеет отношения ни к жестокости, ни к реальности. Рок-музыка интересуется исключительно сбережением своих старых клише и стереотипов. Заниматься роком — это то же самое, что работать на консервной фабрике: доставать селедку из одних жестяных банок и тут же закатывать ее в новые».

В любом случае, поп (и его частный случай — рок) должен «цеплять», то есть не оставлять равнодушным.

Только равнодушный человек отправится в магазин и купит звуконоситель. Звуконоситель хранят дома и дома же слушают.

## **Техно**

В техно нет гитар, но что еще важнее, нет голосов живых людей. За техно-музыкой не стоит человек. В техно нет песен и мелодий, а главное, нет песенной структуры, то есть никто не считает, сколько тактов осталось до припева. Техно вовсе не рождается на ваших глазах из чьей-то мятущейся или тихо ликующей души. Техно не льется из-под виртуозных пальцев, у техно нет потеющего исполнителя. Но делать отсюда вывод, что техно получается само собой, без затрат времени, ума и сил, — большая ошибка.

В идеале слушателю техно не должно быть известно, кто его сделал. Техно избегает фотографий с чьими-то рожами и, как следствие, отказывается от звезд: у техно-диджеев и продюсеров нет имиджа.

Отказываясь от звучащего слова, техно отказывается и от слова печатного: о техно буквально нечего сказать.

В чем смысл техно, для чего оно вообще нужно? Нести радость людям. Причем не абстрактную радость, которую кто-то когда-то почувствует, а очень конкретную: танцующим на танцполе должно быть радостно здесь и сейчас.

Техно сугубо функционально, то есть является инструментом: оно предназначено побуждать к танцам, но танцы эти непростые. Танцуя под техно, следует отключаться и впадать в экстаз.

Вестбам (Westbam): «У техно нет никакого содержания, техно ничего не хочет тебе сообщить и ничего не обещает в будущем. Техно ни к чему не

призывает и не требует никаких жертв. Техно дает сиюминутное чувство свободы. А также счастье. А также чувство, что ты не одинок. Вот и все». Надо понимать, теоретизировать на эту тему столь же глупо, как объяснять, в чем состоит прелесть водки.

Принципиально важно, что танцующие не знают ни настоящего имени диджея, ни названий пластинок. Обычным людям техно-грампластинки не нужны: потребитель потребляет техно в процессе танцев, в акте живого присутствия. Техно нельзя унести с собой домой, вы же не можете унести с собой пьяный разгул, атмосферу рок-концерта или духоподъемный момент церковной службы. Иными словами, техно — это экзистенциальное переживание.

Раз техно не продается публике в виде звуконосителей, оно функционирует вне коммерческих структур шоу-бизнеса, концерны звукозаписи, перешедшие на компакт-диски, не могут наложить на него свою лапу.

Техно — это музыка будущего, техно устремлено в будущее еще со времен Kraftwerk и Хуана Эткинса. Электронные звуки зовут в новое тысячелетие: к полетам на другие планеты, а не к крестьянской сохе. Техно быстро развивается, техно — это единственная область музыки, в которой наблюдается прогресс, все остальное находится в застое и упадке, в лучшем случае пытается поспевать за техно, используя его достижения. Таким образом, техно оплодотворяет всю современную музыку, выводит ее из кризиса.

Техно изменило не только саунд нашей цивилизации, но и ее вид. Имеются в виду высокотехнологическая компьютерная графика, а также яркий и экстравагантный стиль одежды и оформления интерьеров. Визуальный техно-стиль ликвидировал гадкую и закомплексованную эстетику 80-х.

Техно — электронная музыка, ее развитие связано с бурным развитием сверхсовременной аппаратуры, с применением высоких технологий.

Техно — это не бум-бум-бум-бум! Техно устроено сложно. Техно обладает душой, движением. Техно обращается к чувствам.

Диджей — это музыкант нового типа. Он не просто заводит грампластинки, он находится в живом контакте с танцующей толпой, он ее магнетизирует. Сами по себе техно-треки — это полуфабрикаты. Диджей, состыковывая треки и пуская их параллельно друг другу, изготавливает из этих полуфабрикатов живую музыку. Кстати, именно поэтому техно находится вне критики: музыкальные критики сами не танцуют, а судят о техно по грампластинкам, то есть по полуфабрикатам.

Вестбам: «Но нельзя же судить о качестве ресторана, заглянув в холодильник на кухне и пытаясь укусить замороженную курицу!»

DJ Spooky — видный идеолог и теоретик диджейства. Он полагает, что диджейская музыка творит будущее без прошлого. Звуки, которые попадают в семплер, вырываются из своего контекста, то есть лишаются истории, самостоятельного смысла и значения. Диджей создает новую музыкальную форму — микс. Это музыка будущего. А музыка прошлого порезана на порционные кусочки, каждый из которых лишь полуфабрикат.

DJ Spooky: «Электронная музыка — это фольклор индустриального века. Диджей продолжает традицию средневековых бардов и менестрелей с той лишь разницей, что рассказывает свои истории с помощью бита. Для сравнения можно упомянуть традицию западноафриканских гриотов, музыкантов-рассказчиков. Странствуя, они добавляют к своим

поэмам маленькие детали, а что-то, наоборот, выкидывают, то есть фактически осуществляют перманентный ремикс. В любой культуре есть хранители и распространители, которые накапливают и размножают истории и легенды своего региона. Это и африканская, и европейская традиция. В современной электронной музыке мы обнаруживаем западноафриканскую восприимчивость и европейскую технологию».

Таким образом, диджей — это современный сказитель вроде Гомера. Диджей коллекционирует грампластинки, содержащие наше культурное достояние, а потом знакомит нас, беспмятных аборигенов, с нашими же собственными легендами и мифами. В том, что диджей — просветитель, выполняющий свою культурную миссию, уверены очень многие диджей со стажем.

DJ Spooky вывел и замечательную формулу: дискотека = библиотека.

### ***Кошмарные разоблачения***

Техно — это разновидность поп-музыки.

Невозможно провести четкую границу, отделяющую техно от поп-музыки. Современная поп-музыка и техно делаются по одним и тем же рецептам на одних и тех же инструментах. Иногда даже одними и теми же людьми. Ритм-машину изобрели не для нужд техно. С начала 80-х практически вся поп-музыка записывается с помощью ритм-машин и секвенсоров. Можно считать, что техно подползло под поп-музыку, а можно считать, что, наоборот, ритм-фундамент поп-музыки выполз из-под нее, обособился и зажил своей жизнью.

С культом звезд техно вовсе не покончило. Говорить об анонимности и взаимозаменяемости диджеев просто

смешно. Первые же немецкие техно-диджеи, Свен Фэт и Вестбам, стали первыми немецкими техно-звездами. Диджей — предмет обожания и культа ничуть не в меньшей степени, чем поп- и рок-звезды. Есть и диджей первой лиги: Джефф Миллс, Карл Кокс, Пол Оукенфолд, Лоран Гарнье, Grooverider, Арман Ван Хелден — и целый легион их куда менее именитых коллег. На техно-танцуйках действует та же система хэд-лайнеров и довесков, что и на рок-концертах: громкое имя пишется крупными буквами, на него идут поклонники, которым приходится долго ждать, пока в конце вечера выступит звезда. Звезда получает за свои выступления бешеные гонорары (\$20 000 за час-два) и любовь распутных особ. И кокаина полные ноздри. Настоящий рок-н-ролльный образ жизни.

Портреты техно-звезд украшают обложки музыкальных журналов, звезды дают пространные интервью и не испытывают никакого неудобства перед идеей безликой и неразговорчивой человеко-машины.

Что техно связано с получением сиюминутного наслаждения, это несомненно. Слово «гедонизм» тут вполне уместно. Но фактом остается и то, что техно очень быстро приедается, перестает возбуждать и заводить: многие диджеи и продюсеры с десятилетним стажем сами уже не танцуют и никакого пьянящего эффекта музыки не ощущают. Может ли чувство счастья и свободы приесться? Похоже, что раскрепощающе-экстатические техно-танцы действуют лишь на новичков. Потом наступает блокировка.

## ***Мэйнстрим***

Нас уверяют, что андеграунд — это оппозиция мэйнстриму.

Мэйнстрим (главная струя, основной путь, доминирующее направление) — это музыка, которую считают приемлемой для себя подавляющее большинство потребителей. Мэйнстрим — это музыка, которую любят люди, не разбирающиеся в музыке и безразличные к ней. Людей, конечно, можно понять, у них масса других забот и интересов. Нельзя требовать, чтобы все придирчиво пестовали свой музыкальный вкус и критически следили за развитием новых тенденций, тратя на это кучу времени, сил и денег. Мэйнстрим — это среднее арифметическое современных тенденций, в нем есть все, но в безопасных дозах. Идея мэйнстрима — держаться середины и не подходить слишком близко к краю.

Существует еще одно определение мэйнстрима: это музыка, которая специально смикширована таким образом, чтобы сносно звучать даже из самого паршивого радиоприемника.

Иногда слово «мэйнстрим» употребляют и в более узком смысле: говорят о мэйнстриме металла, мэйнстриме техно, джаза и т. п.

## ***Андеграунд***

Полагать, что андеграунд дико крут — бо-о-ольшое заблуждение. Представлять себе андеграунд в виде братства равноправных индивидуумов, объединенных любовью к радикальной музыке и святой ненавистью к коммерции и мэйнстриму, просто смешно. Сегодня андеграунд в мельчайших деталях копирует большую звукозаписывающую индустрию. Есть в андеграунде и звезды, как правило имеющие контракты с гигантами звукоиндустрии, есть мафии, есть хит-парады. Дистрибьюцией продукции многих независимых лейблов занимаются крупные фирмы, без них

малотиражная музыка так и осталась бы никому не известной.

Интересный аспект проблемы: легко ли попасть в андеграунд (то есть выпустить свой компакт-диск на андеграундном лейбле или навязать андеграундному магазину или дистрибьютору компакт-диск, выпущенный на своем собственном лейбле)? Практически невозможно. Нынешний андеграунд — это элитарный клуб для своих; компакт-диски в специализированных магазинах стоят дороже, чем в обычных мейнстримовских; считать своим единомышленником какого-нибудь известного в андеграунде человека, музыканта или диджея, просто невозможно, он не видит тебя в упор, ты ему ни в каком качестве не интересен. Продолжать называть эту ситуацию «андеграундом» — странное занятие, аналогичным образом функционируют секты, закрытые клубы и преступные группировки. Разумеется, тусовки, то есть система взаимных связей и услуг, существуют, но в них отсутствует идея служения общему делу и сверхчеловеческой цели.

Никакая особая музыка, которую нигде больше не услышишь, в андеграунде не звучит. Андеграунд — не музыкальный стиль и не жизненная позиция. Андеграунд — это эффективно функционирующий способ распространения малотиражного товара, а вовсе не отсутствие коммерции как таковой.

Кстати, противопоставление коммерческой и некоммерческой музыки есть не более чем демонстрация собственной наивности. Даже самая некоммерческая музыка все равно остается конъюнктурной, то есть сделанной на потребу, удовлетворяющей спрос. Я не уверен, возможно ли в нынешних условиях делать музыку, начисто свободную от конъюнктуры (любое явление культуры предполагает некоторую аудиторию, которая способна



его оценить), но подчеркивание некоммерческой направленности какого-либо продукта выдает рыночную стратегию не очень изобретательного сорта.

Андеграундные пати именно потому и нелегальные, что их устроители не платят налогов и не покупают лицензию на продажу спиртного, то есть имеют большой доход. Андеграундные пати попросту выгоднее всех прочих.

В любом случае, на техно делаются большие деньги. Даже если рейверы не покупают пластинки, а это не так, они платят деньги за вход на танцы. В месяц рейвер тратит на входные билеты денег больше, чем «нормальный» молодой человек на компакт-диски. Если добавить сюда стоимость прохладительных напитков в клубе, техно-наркотиков и шмоток, мода на которые тоже постоянно меняется, то придется согласиться, что техно живет бурной коммерческой жизнью.

В конце 90-х расплодилось десятки дистрибьюторских фирм, которые перепродавали друг другу техно-диски. Структура коммерческих связей по своей сложности не уступает связям между большими фирмами звукозаписи.

И конечно, уже в начале 90-х техно как миленькое выпускалось на компакт-дисках. Если бы техно не мутировало в музыку на CD, которую интересно слушать дома, оно бы давно превратилось в пережиток прошлого.

### ***Музыка будущего***

Вот мы и подходим к самому интересному. Техно — музыка будущего?! Шутить извольте! Техно — музыка прошлого. Техно вовсе не растет и благоухает, а пытается выбраться из чудовищного кризиса. Какое там будущее, сохранить бы то, что есть.

А стремилось ли вообще техно в будущее?

Kraftwerk, по их собственному признанию, намеревались продолжить европейскую культурную традицию начала 30-х. Отсюда и ретропиджаки, и старинный радиоприемник на обложке грампластинки, и скоростные автотрассы, которые, как известно, начали строить еще в 30-х. Оттуда же и идеи о студии как музыкальном инструменте, музыканте-инженере и идеале машинной музыки, все это идеи футуризма.

В конце 90-х ветерана Хуана Эткинса спросили насчет расширяющейся Вселенной и жизни на других планетах. Он, не смущаясь, заявил, что полеты к звездам и прочие футуристические утопии его никогда особенно не интересовали. Дескать, всю жизнь он хотел делать традиционный фанк и вообще задушевную музыку.

По поводу прогресса в техно можно сказать, что техно с потрясающей скоростью устаревает. Музыка 80-х непоправимо устарела с приходом хардкора. Хардкор был отменен драм-н-бэйссом. Транс не надоел только тому, кто его никогда не слышал. Хуже эсида только жужжание бормашины в твоём зубе. Неизменные константы, на которые техно-продюсер всегда может опереться, — это хаус (в разных видах) и брейкбит (в разных видах).

Похоже, вместо вечной юности, обещанной техно, оно находится в состоянии вечной старости и обречено пульсировать между ретро-хаусом и ретро-брейкбитом.

Техно поспешает за прогрессом техники? Пресловутый прогресс техники — это постоянное удешевление микрочипов и, соответственно, синтезаторов и персональных компьютеров. Прогресс состоит в том, что то же самое, что раньше можно было делать только на дорогущих машинах и крайне медленно, сегодня делается на значительно более дешевых и куда более быстро.

Бернд Фридманн: «Если после двух тактов ты уже знаешь, как будет устроен весь трек, то это примитив. Поэтому мне не очень интересен драм-н-бэйсс. Когда я был подростком, мне приходилось очень сильно напрягаться, чтобы выстукивать то, что сейчас называется брейкбитом. Первые ритм-машины были к нему неспособны, нам приходилось резать пленку и ужасно мучаться. Сейчас он получается автоматически у любого. Проблема решена. Решена ли? Я не думаю, что прогресс техники способствует прогрессу или хотя бы развитию музыки. Прогресс техники способствует лишь тому, что к делу привлекаются новые полчища халтурщиков. У тебя есть возможность большого выбора, но возможность выбора вовсе не делает из человека музыканта. У современной ритм-машины брейкбит получается сам собой, а все равно все семплируют один и тот же трек Джеймса Брауна».

## ***DJ***

Наблюдается явное перепроизводство диджеев. Аббревиатура *DJ* в псевдониме уже давным-давно стала проявлением дурного вкуса. Раньше она воспринималась как свидетельство каких-то заслуг: кандидат технических наук Иванов, народный артист Петров, диджей Сидоров. Но потом этих самых диджеев развелось как собак нерезаных: куда не плюнь — везде диджей. Сегодня если в твоём псевдониме присутствуют две буквы D и J, то это вовсе не означает, что ты умеешь крутить пластинки, разбираешься в музыке или способен управлять настроением огромной толпы. Скорее всего, ты просто пытаешься набить себе цену.

Увеличение количества дисков с электронной танцевальной музыкой и снижение их качества привело

к тому, что поиск интересной музыки стал безнадежным занятием, очень мало кто из диджеев продолжает фанатично искать новую музыку, прослушивая сотни новых дисков в неделю.

Диджей — это, с одной стороны, профессия, с другой — самозванный титул. И, вообще говоря, не очень понятно, что имеется в виду под выражением «музыка, которую делают диджей». Диджей крутят на танцуйках виниловые грампластинки. Музыка, которая записана на этих пластинках, — дело рук техно-продюсеров. Это две разные профессии: если какой-нибудь индивидуум после нескольких лет успешной диджейской карьеры вдруг решит выпустить альбом с собственной музыкой (к чему его подталкивает концерн звукозаписи), у него, скорее всего, ничего не получится, ему придется прибегнуть к помощи профессионалов. Это крайне распространенное явление: огромное количество музыки, которую якобы записывают знаменитые диджеи, оказывается делом рук «инженеров», находящихся за кадром. Не свою музыку под своим именем выпускают Goldie, Вестбам, Grooverider, Свен Фэт, DJ Hell.

Если же диджеи и впрямь своими собственными руками записывают музыку, то, наверное, он ее же и заводит на своих сетах? Ничуть не бывало. А слушает ли он дома, «для души», ту музыку, которую пропагандирует на своих выступлениях? Как правило, нет. Диджеи слушают свои грампластинки лишь на работе, по долгу службы.

Рискну высказать сомнение: действительно ли техно-хаус-диджеи всем сердцем и душой преданны этому самому техно-хаусу? Исчезни он — исчезнут и диджеи? Ни в коем случае. Карл Кокс неоднократно заявлял, что конец хаус-музыки вовсе не будет означать конца его карьеры в качестве диджея: когда дает дуба

одна кобыла, пусть даже самая любимая, извозчик пересаживается на другую и продолжает возить народ.

## ***Продюсеры***

Реакционность, консерватизм и узколобость продюсеров танцевальной музыки прекрасно известны им самим. Вестбам даже разразился статьей, посвященной временам темного средневековья, то есть сегодняшнему дню: «Суеверные техно-продюсеры вцепились в безумно устаревшие грампластинки и ритм-машины, новая техника оценивается по одному критерию — насколько точно она воспроизводит старый аналоговый саунд». Издевался Вестбам и над тем, что многие техно-диджеи и продюсеры боятся компьютера и не решаются оторваться от черно-белых клавиш. На многих давит начальное музыкальное образование и гаммы, игранные в детстве.

Ищут ли музыканты новые пути? Производители электронной музыки похожи на особ, которые хотят модно одеться, но не очень понимают, в чем именно эта мода сегодня состоит. И очень переживают, не наденет ли соперница точно такое же красное платье. Отважно искать новые пути, наряжаясь перед зеркалом, можно, но всегда будет мучить опасение, не окажешься ли ты в результате пугалом огородным. А это существенно ограничивает пространство для маневра.

Иными словами, каждый музыкант просто продолжает заниматься тем же, чем занимался до сих пор, несколько корректируя саунд, если изменилась погода.

Что же касается неслыханных или новых звуков, о которых непрерывно идет разговор, то это еще одно типичное недоразумение.

Никаких «неслыханных» звуков на самом деле нет, как нет невиданных оттенков цвета. Неслыханные ранее звуки — это либо миф, либо некорректное словоупотребление. Полагать, что дело музыканта — искать не употреблявшиеся ранее звуки, столь же странно, как и считать, что дело писателя — искать не употреблявшиеся ранее слова.

Под новыми звуками в клубной музыке имеются в виду звуки, которые сегодня не употребляются в каком-то специфическом стиле, но которые могут быть употреблены без того, чтобы музыка существенно изменилась. Публика опознает новые звуки, ведь новые звуки — это ссылки на какую-то старую музыку. Новые звуки очень похожи на модные детали одежды. Когда эффект неожиданности и упоения модностью ослабевает, приходится опять искать новые звуки. Электронная музыка постоянно обновляет свои новые звуки, но со стороны оценить этот процесс практически невозможно, нужно в течение долгого времени постоянно ходить в передовой клуб и не слушать ничего другого. Тогда восприятие концентрируется на новых звуках, и появление нового звука переживается ярко. Это очень похоже на эффект, производимый минималистической музыкой.

### ***Электронная музыка***

Пора делать сенсационное заявление. Вы полагаете, что техно — электронная музыка? Должен вас разочаровать.

Что значит «электронная»? Сделанная при помощи приборов, подключенных к электророзетке? Для записи песен каких-нибудь Oasis или Металлики используется больше электроники, чем для большинства техно-треков.

Может быть, электронная потому, что звучит специфически? Типичный «электронный» звук — это результат применения резонирующего, то есть самовозбуждающегося, фильтра, когда плавно меняется частота, на которой он возбуждается, *filter sweeper*. Типичное бульканье — результат применения осциллятора низкой частоты (LFO), который модулирует (то есть толкает в бок) основной сигнал, отчего тот начинает вибрировать. Все эти эффекты были применены в первом коммерческом аналоговом синтезаторе Роберта Муга в 1964-м. И остаются до сих пор священным образцом и недостижимым идеалом в электронной поп-музыке (это и к вопросу о неудержимом прогрессе).

Собственно, сегодня, точно так же, как и в 60-х, этих несложных эффектов совершенно недостаточно, чтобы именовать результат электронной музыкой. В лучшем случае, речь может идти о двух-трех электронных звуках. Электронная музыка предполагает вмешательство на уровне микроструктуры звука, изменение его спектра. Электронная музыка озабочена различными алгоритмами генерации музыки. Существуют опыты применения гранулярного синтеза, фрактальной геометрии, теории хаоса, теории нелинейных систем и клеточных автоматов для порождения музыки — как отдельных звуков, так и больших музыкальных форм. Большинство техно-музыкантов даже не подозревают обо всем этом. Имена таких композиторов, как Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Готфрид Михаэль Кёниг, Мортон Суботник, Полина Оливерос, пользовавшихся значительным авторитетом уже в 60-х, в техно-мире просто неизвестны.

Не секрет, что современная электронная, электроакустическая, акузматическая, компьютерная музыка существует для крайне ограниченного числа

ценителей, это далеко не популярная музыка. Делают ее в университетах и в специально созданных центрах (вроде парижского IRCAM), обладающих мощными компьютерами и не менее мощным интеллектуальным потенциалом. Порой на изготовление всего одного часа звука может уйти несколько лет кропотливого труда на университетском суперкомпьютере.

Иногда специально для реализации композиторского замысла бригада программистов пишет программу, которая должна породить звук с нужными характеристиками или вести себя необычно хитрым образом, а какой при этом получится звук, заранее вообще не ясно.

Существуют лаборатории, где вот уже более двадцати лет разрабатывается постоянно усложняющийся музыкальный компьютер. Скажем, один такой уникальный компьютер, EMS, стоит в Стокгольме. Он один на всю Швецию. В конце 70-х — начале 80-х второго такого шведский бюджет не потянул.

Название «электронная музыка» техно носит по недоразумению.

## **Музыка**

«Так, может быть, и название „музыка“ техно не заслужило?» — поинтересуется ехидный читатель. В фундаментальной немецкой музыкальной энциклопедии к техно применено не слово «Musik», а «Klangbastelei» («любительская звуковая поделка»). Может быть, словарь не разбирается в музыке? Разбирается. На двух страницах мелким шрифтом подробно объяснен смысл семплирования, правдоподобно описаны стили от диско-хаус-техно до драм-н-бэйса. Упомянуты и Kraftwerk, и фанк, и электро,



и индастриал. И даже Вестбам с Love Parade в придачу. Отмечено и то, что единственная сфера, где техно-музыкант может проявить некоторую свободу, — это саунд. Упомянуто, что то же самое относится и к рок-музыке.

Что делать? Я, разумеется, не буду вставать на пролетарскую точку зрения и обиженно шипеть на консерваторских профессоров, которые, дескать, не способны отличить музыку от немусыки. Давайте попробуем понять позицию оппонента. Как мы увидим, это довольно несложно. Позвольте предложить аналогию. Как вам понравится такое вот стихотворение:

Рара рара рару рара  
Рара рура рура рара  
Руру рару рару рара  
Рара рара рару руру

Вы скажете, что это не стихотворение? А я отвечу: наверное, вы не разбираетесь в поэзии!

Оно игнорирует наличие языка, способного выражать смысл? Зато оно обладает структурой, жестким ритмом, в нем есть рифма и вполне определенная целостность.

Оно навязчиво, звуки неинтересны, ритм банален, все в целом примитивно устроено?

Ну, во-первых, не так уж примитивно (слог «ру» является то ударным, то безударным, композицию в целом можно рассматривать как борьбу «ра» с «ру»: «ра» тянет одеяло на себя, но «ру» пробирается в финал); во-вторых, есть куда более просто устроенные стихи, скажем опус классика французской поэзии Гийома Аполлинера, состоящий просто из последовательности букв алфавита; а в-третьих, если это кому-то нравится, то почему бы и нет?

Это стихотворение не игнорирует наличие языка, оно создает собственный язык. И собственную атмосферу. Ссылки на Пушкина не помогут: академическим литературоведением нас не удивишь.

Но ведь даже «В лесу родилась елочка» куда богаче и игривее!!! Эти ра-ра-ра-ру — просто раковые клетки: раковая опухоль сожрала «В лесу родилась елочка» или «Я помню чудное мгновенье»!

Ну, не надо так нервничать, если угодно, я готов усложнить пример. Вот, скажем, ужасно прогрессивное семплирование, так можно из одного старого стихотворения сделать много новых:

Рара мню чуд рару рара.

Существенно улучшить вид (но не смысл) этого стихотворения можно, применив различные шрифты, это точный эквивалент саунда:

рара **РУРУ** рара **РУРУ**

Можно обогатить эту строчку и лихим брейкбитом, а потом охардкорить, но я предоставляю это читателю в качестве увлекательного домашнего задания.

Одним словом, человек, который способен оценить прелесть «настоящего» стихотворения, на суррогат принципиально не согласен. Замшелая академическая позиция здесь ни при чем. Точно также человек, способный оценить прелесть «настоящей» музыки (Монтеверди, Бах, Мессиаан, Ксенакис), не согласится считать техно музыкой. Легким утешением для любителей ра-ра-ру-стихов может служить то обстоятельство, что поэзия находится в глубочайшем кризисе, новых Пушкиных нет, и тот, кто пытается

писать в старом стиле, добивается результата, как правило, убогого. И в мире «серьезной» музыки уже давным-давно идет кризис, смущение в умах и непрерывная переоценка ценностей. Сверхпопулярное и ужасно прогрессивное техно — это танцы на поминках по приличной музыке.

Никто, конечно, не верит, что состыковка разных треков — это сложный творческий процесс. Треки специально выпускаются в таком виде, чтобы их было легко состыковывать, один хаус-трек подходит к любому другому, как болт к гайке. Уже много лет назад победила стандартизация, и если и сравнивать диджея с поваром, то только с тем, который разогревает готовые замороженные котлеты (или куриные ноги, если Вестбам настаивает на своей аналогии). Достаточно ли это основание, чтобы называть диджеев из техно-МакДоналдса «художниками и творцами»?

Вообще говоря, вся современная культура держится на воспроизведении и размножении образцов прошлого. Тем же занимаются джазмены, металлисты, альтернативные рокеры, брит-попперы. Писатели, поэты, голливудские киносценаристы и режиссеры. Все. Техно-диджеи, определенно, принадлежат к этой тенденции, но они — вовсе не начало всех бед.

С некоторой натяжкой произведения традиционного искусства можно рассматривать как ремиксы. И древние сказки, и африканские маски, и традиционная одежда, и даже древнерусские храмы и иконы базируются на довольно точном воспроизведении одного и того же канона. При этом, правда, не стоит забывать, что воспроизведение канона сохраняло дух традиции, служило передаче из поколения в поколение духовных истин. А DJ Spooky как раз отрицает присутствие прошлого в ремиксе. Никаких истин он передавать не хочет, он пропагандирует тотальный и

бессмысленный коллаж. DJ Spooky прав, вся современная жизнь — это один сплошной коллаж из обломков старины, если хотите, ремикс XIX столетия. Но я бы не стал ликовать по этому поводу и притягивать за уши Гомера или африканских сказителей.

### ***Atom Heart***

Уве Шмидт (Atom Heart) полагает, что широко распространенная манера противопоставлять техно-трек и поп-песню говорит об ущербности музыкальной мысли и о глубоком кризисе. Не нужно делать выбора, следует просто прекратить писать песни и программировать треки. Технология и того и другого хорошо известна и к творческой деятельности никакого отношения не имеет.

Главной болезнью 90-х годов Уве называет *loop*, то есть много раз повторенный в цикле акустический кирпич. Техно-продюсеры как нечто само собой разумеющееся воспринимают процедуру построения композиций из многочисленных слоев, каждый из которых состоит из зацикленных звуков. Единственное существенное изменение, которое может произойти по ходу развития трека, — это появление или исчезновение нового слоя. Этим и ограничивается круг творческих проблем, которые приходится решать техно-музыканту.

Прогрессивно мыслящие продюсеры видят выход в уменьшении количества слоев, это путь техно-минимализма, но и он кажется Уве тупиковым, а кроме того не затрагивающим сущности проблемы. Самый главный дефект подобного подхода — это то, что музыка не меняется со временем, каждый цикл повторяется абсолютно одинаково.

Уве соглашается, что повторение — это основа музыки. Но одновременно он утверждает, что повторения не должны быть абсолютно точными, музыка должна непрерывно изменяться, расти как нечто органическое.

Какая музыка нравится Уве? Живая. Например, старый джаз или современный латиноамериканский фольклор. Побывав в Коста-Рике, Уве на какой-то свадьбе услышал игру деревенских музыкантов, которые часами напролет могли тянуть одну и ту же нехитрую мелодию. При этом они играли настолько вразнобой, казалось, не обращая внимания друг на друга, что о точном воспроизведении мелодии и ритма не могло быть и речи. Музыка находилась в постоянном движении. Вот она — настоящая органика, понял Уве, измученный немецким монотонным техно. Он уехал из Европы и поселился в Сантьяго, столице Чили.

Чем ему не нравится ситуация в Европе? «Прежде всего, наблюдается очевидный застой электронной музыки. Большая часть производимой музыки сводится к повторению одних и тех же схем. Называется ли это „хаусом“ или „драм-н-бэйссом“ — не имеет значения, принцип все равно остается одним и тем же. Что же касается Европы в целом, то я придерживаюсь мнения, что здесь очень сложно искать новые пути. Европа — исключительно плотно заселенное пространство с очень долгой культурной традицией. А это приводит к тому, что здесь можно работать в глубину, но не в ширину. Мне здесь не хватает дистанции и перспективы. В 1993—1994-м ситуация была еще совсем другой. Но потом сформировалась специфическая атмосфера, в которой делается техно, были расставлены все точки над „i“. Заниматься независимой музыкой, не замечая, что вокруг тебя происходит, стало просто невозможно. Техно-тусовка в Германии очень сильна, давно устоялись свои правила игры, своя шкала

ценностей. Но такое положение сложилось вовсе не во всех странах, максимум в пяти. Мне было очевидно, что нужно уехать туда, где нет никакого техно, вообще никакой электронной музыки.

Когда я после года отсутствия возвращаюсь в Германию, мне каждый раз кажется, что я пропустил что-то очень важное, что все изменилось и ничего не узнать. Но каждый раз я обнаруживаю, что все осталось по-прежнему.

Я готов поверить, что в таком положении дел заключается преимущество европейской музыкальной традиции. Я имею в виду ее плотность. Над одной темой работает одновременно так много народу. Очень быстро образуются ее мелкие специфические разновидности. Я готов допустить, что и через 20 лет будет существовать тусовка вокруг эсид-хауса, который будет звучать точно также, как и сегодня, но работа над ним будет продолжаться. В этих специализированных тусовках всегда будут делаться маленькие открытия, частные прыжки, но в целом сфера танцевальной поп-музыки уже сформировалась и точно такой же и останется в будущем. На протяжении многих лет идет работа над деталями. Это настоящий застой».

Отвечая на вопрос, в чем он видит смысл своей деятельности, Уве Шмидт заявил: «Спасти техно от него самого». Знаменит и его совет начинающим техно-музыкантам, впрочем, к продолжающим это тоже относится: прекратить использовать Cubase, то есть начать делать музыку, не используя MIDI-секвенсор.

## ***Muslimgauze***

Еще один знаменитый гиперпроизводитель и одновременно еще один враг механистического

подхода к изготовлению музыки — это Брин Джонс, стоявший за проектом Muslimgauze. Он использовал много ударных инструментов: как правило, это были арабские бубны и барабанчики, а также металлические гонги. Барабаны записывались вживую, потом на них накладывался синтезаторный гул и разнообразные шумы арабского происхождения. Джонс записывал с радиоприемника обрывки речи, пение муэдзина, звуки топающих ног, стрельбу из автомата узи. Он применял массу морально устаревшей и часто неисправной аналоговой аппаратуры: усилители, микшерные пульта и синтезаторы. Все это барахло часто вело себя непредсказуемо: то начинало бурчать и гудеть, то попросту отключаться, когда транзисторы нагревались.

Брин Джонс был агрессивным противником цифровой техники, и техники вообще. Он ни разу в жизни не подходил к компьютеру и в глаза не видел интернета. Не пользовался он и семплером. Вся его музыка делалась вручную, то есть переписывалась с пленки на пленку, по технологии начала 70-х. Если нужно было добиться зацикленного звука, Джонс склеивал магнитофонную пленку в кольцо. Дабоватость Muslimgauze различима невооруженным ухом.

Брин Джонс полагал, что именно семплеры виноваты в том, что вся западная музыка звучит совершенно одинаково. Он уверял, что современный музыкант может добиться своеобразного и живого саунда, лишь принципиально отказавшись от семплера, который позволяет хирургически точно вырезать, а потом модифицировать музыкальный фрагмент. Стерильная точность обработки убивает музыку.

## [19] Легко и джазовато

*На апокалипсис нельзя положиться.*

### *2Raumwohnung*

В начале 90-х термин *Easy Listening*, «легкое, непринужденное слушание», еще не был в большом ходу. *Easy Listening* — это легкомысленная и, вообще говоря, ненавидимая молодежью интернациональная эстрада 50—70-х, французский шансон, киномузыка, коктейль-джаз, музыка для баров, музыка эстрадных оркестров, музыка для тех, кому за 50, мелодии и ритмы зарубежной эстрады, массовая продукция без каких бы то ни было творческих претензий. Особенно гнусны переложения рок- и поп-номеров для больших оркестров, состоящих из дядек в одинаковых синих пиджаках, белых штанах и черных усах. Эти дядьки — настоящие мастера зажигательной, танцевальной и экзотической музыки.

*Easy Listening* находится в опасной близости от мьюзак (Muzak). Американская фирма Muzak Inc. поставила на поток изготовление и рассылку по почте кассет с музыкой для универмагов, залов ожидания, лифтов и тому подобных мест скопления беззащитного народа. Мьюзак — это музыкальное орошение клиентов, своего рода акустический одеколон. Мьюзак — это абсолютный ноль творческих претензий, самое страшное ругательство, применимое к музыке.

Но несложно заметить, что идея музыки, растворенной в воздухе, близка к идее эмбиента. Брайан Ино, изваяв во второй половине 70-х свою революционную «Музыку для аэропортов», фактически изготовил футуристический мьюзак для аэропортов.



Почему недовольная жизнью молодежь полюбила панк и гитарный хардкор? Очевидный ответ: потому что родители слушали всякую гадость вроде Джо Дассена и Мирей Матье. Примитивный гитарный рок был отличным способом досадить родителям и почувствовать, что мы — другие.

А в 90-х возникла совершенно зеркальная ситуация. Нынешние родители выросли на гитарном роке, для них социальный протест и активная жизненная позиция однозначно ассоциируются с Эриком Клэптоном, Rolling Stones и Scorpions. Потому молодежь, чтобы снова иметь возможность противопоставить себя своим родителям, полюбила расслабленную, спокойную и в большой степени поп-ориентированную музыку.

Так возникло на первый взгляд странное явление: мелодичные поп-песни, существующие на андеграундных лейблах.

Иное объяснение: для гитарной хардкор-сцены начала 90-х *Easy Listening* не был особенно чужим. Скажем, в Штутгарте некоторые хардкор-гитаристы участвовали в параллельных поп-проектах с девушками, поющими на французском языке. Ненавистью пользовались бодрые шлягеры, хит-парадная фальшь, а *Easy Listening* воспринимался как ироничная и абсолютно непопулярная музыка для отдыха: утром слушать надрывный гитарный рев невозможно, а завести что-то хочется. В конце 70-х у лондонских панков аналогичную функцию контрастного душа выполнял регги, регги — тоже довольно легкая музыка.

После краха коммерциализированного гитарного хардкора и альтернативного рока в середине 90-х *Easy Listening* обособился и зажил самостоятельной жизнью. Саундтреки старых эротических фильмов «*Vampiros Lesbos*» и «*Schulm dchen Report*», с переизданием

которых связывают подъем новой волны *Easy Listening*, вышли на штутгартском гитарном лейбле Crippled Dick Hot Wax благодаря усилиям активных участников местной хардкор-сцены.

Очень часто у тех, кто взялся за *Easy Listening*, — панк- и индастриал-корни.

Ян Вернер: «Что такое Pan Sonic? Pan Sonic — это рок. Знаешь, этот подход: резче! громче! круче! *We are shocking you*, мы вас поражаем. Меня хардкор, хардкор в широком смысле, то есть вообще всякий аудиотерроризм, больше не удивляет и не шокирует. Мне просто неинтересно. Подлым или коварным экстремизм быть не может. Если ты агрессивен, если ты в каком-то отношении хардкор, то ты весь на виду, ты прост. А на самом деле, ты злоупотребляешь каким-то несложным эффектом. При этом важен не столько конкретный эффект, сколько сам факт злоупотребления, то обстоятельство, что ты хочешь досадить слушателю. Но ведь это примитив. У меня выработалась защитная реакция против акустического экстремизма. Сложным и непонятным ты становишься, когда сохраняешь видимость чего-то незатейливого и доступного».

Курд Дука (Curd Duca): «Я никогда не понимал, почему пребывать в авангарде всегда означает быть напряженным и несчастным. Почему находиться на переднем крае всегда означает применять грубые и неприятные звуки? Это старая вера, доставшаяся нам от 80-х и от индастриала. Это вовсе не должно быть так. Я отказался от всех парадигм 80-х годов... от грузов-террора ритм-машины... от *loops*... от тяжелой атмосферы, полной ужаса и отчаяния... от искажений... от постоянных повторений... Моя цель — быть экспериментальным, но при этом не действовать на нервы, попытаться делать серьезное искусство с

такими вот качествами: успокаивающее, расслабляющее, легкое, прозрачное, нежное, мирное, теплое, мягкое, тихое, спокойное».

Майк Флауэрс (Mike Flowers): «Музыка — это чистое развлечение. Серьезной музыки в природе не существует, а если кто-то дергает за струны и уверяет, что этим на кого-то влияет, кого-то ниспровергает или, наоборот, защищает, то это он просто так развлекается. Музыкой ничего добиться нельзя: корова не будет доиться быстрее под Баха и покупатели не будут быстрее раскупать дезодоранты в супермаркете. Впрочем, был в истории человечества случай, когда удалось успешно применить поп-музыку для большого и полезного дела. Когда панамский генерал Норьега забаррикадировался от осадивших его американских десантников и выкурить его было невозможно, то американцы врубили на полную мощь Guns N'Roses, и храбрый генерал быстро сломался».

В 1995-м скандинавский коллектив The Cardigans («Душегрейки») записал старый хит Black Sabbath «Sabbath Bloody Sabbath», наведя на потускневший кусок тяжелого металла так ему недостающий средиземноморско-карибский лоск. Осенью 1995-го MTV навалилось на песенку The Cardigans «Sick & Tired» и более чем полгода не могло отклеиться от нее душой — очень музыка хорошая потому что.

Бесстыдно свингующий электроорган, джазовые гитары, нежно почесываемые барабаны, латиноамериканский ритм (мамбо, босса-нова) и необыкновенная легкость и прозрачность звука навевали сладкую ретро-грусть у тех, кто 60-е помнить никак не может. Ведь нынешние поклонники настоящего, оригинального Джеймса Бонда в те годы еще не входили в планы своих родителей.

Ну хорошо, мамы-папы, бабушки-дедушки полетали в вертолетах, поосвобождали заложниц в бикини, постреляли из смертоносных авторучек, погонялись друг за другом на фордах-ситроенах, потанцевали и пообнимались. Нам тоже хочется. Проблема только — где взять. Поскольку взять негде, то, похоже, действительно, единственное решение — построить заново и заявить, что то же самое стояло, ездило и булькало много лет назад.

Бывший панк Миллионер (группа Combustible Edison) заявил, что ему наплевать на возрождение джаза или босса-новы. Главное — стиль жизни. Миллионер провозгласил коктейль-революцию. Происходить она должна на лужайках для игры в гольф, всем революционерам надлежит одеться в строгие черные костюмы. И ради бога, никаких галстуков, мы не в офисе. Дамы — в серебристых платьях до пят. Невдалеке стоит вертолет, вокруг которого резвятся болонки. В кармане — билет до Рио-де-Жанейро.

Саундтреки к эротическим фильмам на самом-то деле сыграны скучно, холодно и без блеска. Несмотря на отличные рекламные фотографии, потрясающие названия первоисточников, вроде «Вампирши-лесбиянки» или «Она убивала в экстазе», а также на шикарное обозначение всего жанра в целом — *Sexadelic*, сама по себе музыка производит мертвое и гнетущее впечатление. Впрочем, коктейль-джаз отлично сплавился с размякшим драм-н-бэйссом, а ретро-диско — с хаусом.

Выражение «лаунжкор» (Loungecore) применяют к *Easy-Listening-техно*.

Существует самостоятельный жанр своего рода андеграундных энтертейнеров: Джими Тенор, Феликс Кубин, Gonzales, Peaches. Недалеко отползла и группа Stereo Total. Все они ориентируются на ретро-эстраду

сделанную грубыми электро-средствами. Чтобы разогнать мужжурналистскую тоску — несколько образчиков литературного творчества.

Франсуаз Кактус (певица и барабанщица Stereo Total), это будущая надпись на ее могильной плите: «Здесь лежит она, точно так же, как лежала и живая, с той, правда, разницей, что, когда она была еще живая, она энергично двигала попой».

Феликс Кубин: «Есть удивительный японский фильм, который называется „Сын...“ э-э-э... как я мог это забыть? В мире существуют всего два главных монстра, один Кинг Конг, а второй...»

«Годзилла!» — подсказывает кто-то из публики.

«Да, Годзилла! Так вот, на острове резвится сын Годзиллы и огромными камнями убивает группу японских исследователей. Ученые гибнут один за другим. При этом сын Годзиллы просто играет в футбол обломками скал. Собирается экспедиция возмездия, но победить сына Годзиллы никакими военными мерами не удастся — ни снаряды его не берут, ни бомбы. Тогда японцы решают изменить на острове климат. Они используют пульта дистанционного управления, небо завлакивается облаками, и наступает зима. Сын Годзиллы двигается все медленнее и медленнее, слова медленно и тяжело вылетают из его пасти и падают в снег, такие большие надувные баллоны, которые не стремятся вверх, как в комиксах, а тяжело падают вниз. И сам сын Годзиллы не может бежать, он скользит по льду; падают снежинки, они покрывают его, такие красивые снежинки падают на глаз сына Годзиллы. Мы видим этот глаз во весь экран, он покрыт инеем, как ветровое стекло автомобиля, и нет дворников, чтобы его очистить. Сквозь слой инея мы видим взгляд сына Годзиллы... потом он затухает. Вот этому моменту, этому взгляду я посвятил свой следующий номер».

Музыкант нажимает кнопку, звучит неспешно-задумчивый диско-бит. «Это медленная музыка, — добавляет Феликс Кубин, прежде чем отложить микрофон и опустить пальцы на клавиши, — потому что на холоде бывает только печальная музыка».

Джими Тенор не чужд киноискусству. О чем должны быть его фильмы? Открывай любой дешевый журнал для одиноких женщин или толстых мужчин — и легко найдешь массу сногшибательных историй, которые только ждут, когда по ним снимут зверский боевик.

В качестве примера такой вот сюжетик. 46-летний мужик работает на фабрике по солению огурцов. Он стоит на конвейере и запихивает огурцы в стеклянные банки. А на дворе тем временем — пятница, 16 часов. Все остальные рабочие уже ушли домой. Он загружает последнюю банку, его штанину втягивает в машину. Он пытается оттолкнуться от агрегата, опирается рукой о ленту транспортера, кисть руки соскальзывает и тоже попадает в машину. И вторая нога сжевана. Мужика крепко заклинило. Весь уикенд он должен питаться солеными огурцами. Его никто не бросается разыскивать, его жена оттягивается где-то на Тенерифе.

В следующей сцене он получает кучу денег от страховой компании. Он едет в Швейцарию на лыжный курорт. Он учится управлять искусственной ногой и искусственной рукой и кататься на горных лыжах. Теперь он стал клёвым парнем, а был придурком и неудачником. *Happy end.*

Феликс Кубин: «Да, мой новый период — это энтертейнмент, но это такое развлечение, которое не так легко потреблять. Мои многие вещи начинаются очень гармонично, но постепенно доля шума в них увеличивается, и конец не похож на начало. Это далеко не статичная ситуация. Меня часто упоминают в одной

обойме с Джи-ми Тенором, якобы я имею отношение и к моде на *Easy Listening*, но это совсем не так. *Easy Listening* просто воспроизводит клише ретро-эстрады, не ставя их под вопрос и не пытаюсь их видоизменить, исказить, переместить в иной контекст. Мне же интересно столкновение и взаимопроникновение разнородных элементов, скажем абстрактных звуков, шума и свинг-ритма. Для *Easy Listening* интересна старая эстрада сама по себе, такая, какая она есть, милая, наивная и стильная, мне же интересна ситуация искажения и агрессии... вообще странная и неадекватная ситуация, в которой музыка оказывается не тем, чем она поначалу кажется. Я проводил настоящие деструктивные опыты: играл на электрооргане в компаниях, которые мертвецки напивались, дрались, ходили по рассыпанному по полу стеклу, потом лежали без чувств в крови. Это не то, что можно вспоминать с удовольствием, но мне очевидно, что дело тут в агрессии и контрасте, а вовсе не в ностальгии. Это не музыка для коктейль-бара, мне очень жаль, что тенденция *Easy Listening* была воспринята в качестве *muzak*».

Музыка раскрывает свое настоящее лицо? Деструктивный поп? — задумываюсь я.

### **Джазоватость**

Поклонники джаза продукцию Джими Тенора за музыку не считают, и очень часто ему приходится слышать совет прекратить мучить саксофон и флейту, дескать, Колтрейна из тебя не получится. Он же ненавидит всех джазменов и полагает, что это из них не получится Колтрейнов.

Джими Тенор: «После моих выступлений ко мне подходит самая разнообразная публика говорить свое

„фи“. Каждый джазовый музыкант, привлеченный слухами о том, что я делаю какой-то новый и ужасно модный джаз, считает своим долгом заявить, что саксофонист я никуда не годный. И мне не следует прикасаться к духовым инструментам. Когда же я вежливо интересуюсь, когда можно будет послушать новую пластинку моего придирчивого критика, то оказывается, что у него пластинок и в помине нет, а деньги он зарабатывает тем, что озвучивает музыкальные вставки в телевизионных ток-шоу. Есть саксофонисты, которые непрерывно репетируют и ничем другим не занимаются. Кое-кто из них способен воспроизвести соло Колтрейна уже лучше самого автора. Для меня это звук денег. Само стремление к такого рода совершенству — проявление неуважения к идеалам Джона Колтрейна. Чтобы иметь шанс еще как-то соответствовать духу джаза, современный саксофонист, особенно белый, должен играть неумело и неграмотно. Он должен брать фальшивые ноты, чтобы попасть в тон. Сегодня нет никакой возможности играть правильные ноты».

Вот уже не первое десятилетие ведутся упорные попытки облагородить поп-музыку, подталкивая ее к огромному и непрозрачному монолиту, на котором написано слово «джаз». Чаще всего речь идет о чистой пропаганде. Когда какая-нибудь разновидность поп-музыки, до того считавшаяся примитивной, вдруг начинает претендовать на некоторую изысканность форм, на нее тут же лепится этикетка, намекающая на родство с джазом.

Джими Тенор скептически относится к возможности реального оджазивания поп-музыки: «Электронная музыка функционирует крайне индивидуалистично, все делает один человек, никакая коммуникация ему не нужна. А джаз, наоборот, строится на взаимодействии музыкантов друг с другом: каждый из них



незамедлительно реагирует на то, что в этот момент делают его партнеры. Поп-музыканты и продюсеры охотно говорят о „джазовых элементах“ или о *jazz feeling*. Но при этом имеются в виду лишь характерные звуковые эффекты, то есть джазовые пассажи, вклеенные в поп-номер, или, в лучшем случае, последовательность аккордов из джазовой пьесы. Из джаза заимствуют саунд, а не мясо».

### **Эсид-джаз**

Раз уж зашел разговор о фальшивом джазе, не кинуть ли нам взор на эсид-джаз (acid jazz)? В конце 80-х была предпринята попытка скрестить фанк, джаз и синтипоп. Эсид-джаз во многих отношениях походил на ритм-н-блюз конца 60-х: белые англичане, укурившиеся травой, но не имевшие никакого отношения к духу оригинальной черной музыки, с нечеловеческим энтузиазмом принялись ваять из нее современный психоделический поп.

Эсид-джаз появился в 1988-м в Лондоне в виде двух фирм грамзаписи — Talking Loud и Acid Jazz. Поскольку именно в тот момент в Лондоне разгорался психоз по поводу эсид-хауса, то приставка «эсид» казалась как нельзя более уместной для любой новой музыки.

Это легкая танцевальная музыка, ориентирующаяся на фанк, соул и совсем немного на джаз. В начале 90-х появилась группа Jamiroquai, которая явно передирала Стиви Уандера. Вообще же эсид-джаз — якобы независимый, честный и клёвый вариант белого фанка 80-х, скажем Simply Red. Близостью к мейнстриму 80-х годов и объясняется живучесть этого явления.

В то же время эсид-джазом называли неагрессивный хип-хоп, который, в отличие от непристойного гангстерского рэпа, всячески

демонстрировал свою культурность, для чего воровал звуки с джазовых пластинок 60-х годов.

Проект такого рода — группа US3, вклеившая в хаус-номер пару джазовых семплов. Вопреки ожиданиям, фирма Blue Note от выдумки ребят пришла в буйный восторг и предложила им контракт. Мало того, их даже пустили в бездонный архив, разрешив использовать все, что они там найдут.

Blue Note решила, что наконец поднимается долгожданная волна нового интереса к старому джазу и группа US3 выполнит функцию троянского коня, то есть продемонстрирует молодежной аудитории, какая это клёвая вещь — коммерческий хардбоп тридцатилетней давности.

Надо заметить, что к тому моменту джаз уже не менее двадцати пяти лет находился в коммерческой яме и энергетическом кризисе, поэтому срастание хип-хопа и ретро-джаза вдруг стало казаться долгожданным выходом из тупика. Более того, хип-хоп был объявлен наследником джаза, вернувшимся блудным сыном. Рэперы стали вытаскивать на свет божий всеми забытых саксофонистов, самый известный пример — альт-саксофонист Дональд Берд, который сотрудничал в широко разрекламированном проекте Jazzmatazz. В свою очередь, ведущие джазовые музыканты, как, скажем, саксофонисты Брэнфорд Марсалис или Стив Коулмен, стали выпускать альбомы с хип-хоп-элементами, то есть с рэпом и царапанием грампластинок; правда, эсид-джаз при этом уже не упоминали.

Году в 1994-м энтузиазм по поводу эсид-джаза и гибрида джаза с хип-хопом заметно спал. В лондонских клубах эсид-джаз был вытеснен драм-н-бэйссом.

***Electronic Listening***

*Easy Listening* и его многочисленные ответвления и разновидности предполагают использование ретро-саунда. А можно ли представить себе «легкое слушание», ориентированное, наоборот, футуристически? Еще как можно!

Более того, это одна из важнейших тенденций середины 90-х. Ее называли *Home Listening* («домашнее слушание»), *Electronic Listening* («электронное слушание») или *Intelligent Techno* («умное техно»).

Вопрос, как музыка доходит до конкретного потребителя и до какого именно потребителя она доходит, очень важен.

Не секрет, что «техно покидает дискотеки»: психоз вокруг безумных танцев к середине 90-х уже в значительной степени рассосался, чем же занять себя техно-продюсерам? Записывать музыку, которую можно просто слушать. Это была поистине революционная идея.

Долгоиграющие альбомы, выпущенные на компакт-дисках, — это новый рынок сбыта, новые потребители и новая обстановка, в которой музыка воспринимается. Компакт-диски люди слушают в автомобиле, дома, во время уборки, глажки белья, в перерыве футбольного матча, на сон грядущий... А это совсем другая музыка, другой темп, другие звуки, другие аранжировки. Для подавляющего большинства техно-диджеев и продюсеров темп 130 ударов в минут. (довольно быстрый) до сих пор является священной коровой, к которой не подойди.

Флагманом новой тенденции выступил британский лейбл Warp. Главная фигура «техно, которое можно слушать» — это, конечно же, Aphex Twin. *Electronic Listening* начинался как техно-эмбиент, но быстро становился все более и более разнообразным. Это «домашнее электронное слушание» явно тяготело к

тому, чтобы подражать поп-песням или, по крайней мере, звучать не беднее их.

Вполне серьезно дебатировался вопрос: какая она, музыка, которую слушают? И что в ней, собственно, слушают? Выйти из затруднения помогло такое наблюдение: до наступления техно-эпохи музыку именно слушали. Поэтому новую «музыку для слушания» можно изготовить, семплируя старую «музыку для слушания». В течение нескольких лет техно всосало в себя практически всю существовавшую раньше инструментальную и вокальную поп-музыку.

С переносом акцента с танцев на слушание произошло расставание со стандартными звуками ритм-машины: уж больно они настырные, резкие и легко узнаваемые. Звуки по-прежнему оставались ритмичными, по-прежнему кружились на одном месте, но звуки эти были вовсе не ударами барабана и не звоном тарелок.

А откуда же они брались? Из семплера.

Иными словами, новая электронная музыка стала делаться из большого количества слоев зацикленных звуков — как сыгранных на музыкальных инструментах, так и позаимствованных у окружающей природы. К «окружающей природе» тут относятся не только звуки закрывающейся двери или капель воды из крана, но и все, что можно найти на уже кем-то выпущенных звуконосителях.

## [20] Трип-хоп

В первой половине 90-х возникли две специфически британские разновидности брейкбита: взвинченный, изломанный и быстрый джангл и куда более заторможенный саунд группы Massive Attack, который журналисты поначалу называли «эмбиент-хип-хоп». Потоу сошлись на термине «трип-хоп», который прилип намертво.

Пугливый юноша Люк Вайберт (Wagon Christ, Plug) уверяет, что в 1991-м он написал на своей демо-кассете два слова «trip hop» и в виду при этом ничего не имел. Кассета попала на лондонский лейбл Mo'Wax, и близкие к нему журналисты подцепили термин. Люк вовсе не настаивает на своем приоритете, наоборот, очень стесняется, что дал жизнь этому монстру.

Под трип-хопом имеется в виду неспешный гипнотический грув в сочетании с депрессивным рэпом полузадушенным голосом и неуверенным девичьим пением. Как и в случае с джанглом, секрет успеха состоял в синтезе брейкбита с бас-партией, взятой из даб-регги. Классики жанра — Massive Attack, Portishead, Трики (Tricky). Все они, как и Люк Вайберт, разумеется, всегда отрицали, что имеют отношение к выдуманному журналистами трип-хопу.

### ***Massive Attack***

В 1990-м ядро славного бристольского хип-хоп-андеграунда объявило себя группой Massive Attack. Это были три ди-джея: Daddy G, Mushroom и 3D.

Mushroom: «Забудь всю ахинею, которую ты слышал о трип-хопе. 15 лет назад мы называли наш саунд

*lover's hip hop*. В принципе нет большой разницы между тем, что делаем мы и, скажем, Puff Daddy. Но его почему-то никто не называет трипхopperом».

Mushroom не сомневался в единстве хип-хоп-культуры и уверял, что ему невдомек то влияние, которое его группа оказала на состояние танцевальной музыки 90-х. По его мнению, он и его коллеги вовсе не следили за модными музыкальными тенденциями и не пытались быть впереди планеты всей. Дескать, у каждого в голове свой собственный гул. Джефф Барроу (Portishead) вообще зануда, завернутый на саундтреках фильмов 60-х годов. Или DJ Krust — он тоже парень себе на уме. «Музыка из Бристоля звучит чуть-чуть иначе вовсе не потому, что Бристоль ужасно музыкальный город. Как раз наоборот. Бристоль — это гнусная расистская дыра. Своеобразие Бристоля в том, что он изолирован ото всего остального мира».

Похоже, что рецепт раннего трип-хопа выглядел так: бери милую твоему сердцу музыку и топи ее, родимую, в медленном басу. Massive Attack утопили нежный соул и хип-хоп, Portishead утопили джаз и саундтреки дешевых кинодетективов тридцатилетней давности.

3D бледен, его лицо и шевелюра измяты. В жизни его привлекают две вещи — футбол и алкоголь. Марихуану он тоже курит до омертвления.

3D грустно признается, что сам он шизофреник и что то же самое можно сказать и о музыке его группы: «Шоу-бизнес позволяет тебе быть вполне легальным шизофреником».

С вашего позволения, еще одна цитата из 3D, моя любимая: «Если какая-то вещь вообще заслуживает, чтобы ее делали, то она заслуживает того, чтобы ее делали медленно».

Massive Attack, начинавшие как чисто диджейский коллектив, орудовавший двумя проигрывателями

грампластинок, пришли к живому многослойному саунду. В конце десятилетия трип-хоп стал восприниматься как живая поп-музыка, которую делают бывшие хип-хоп-диджеи.

## **Трики**

На невинный вопрос — какова его самая большая мечта в жизни? — Трики, не задумываясь, отвечает: «Одним усилием воли взрывать головы людей». Он представляет себе это очень отчетливо: внутреннее усилие, легкое жжение в затылке, свист в воздухе... и — бах! — чья-то голова разлетается, как арбуз, по которому ударили палкой. А Трики может отдышаться и пару минут передохнуть. «Очень не люблю людей, ведь господь бог насоздавал их всех, чтобы действовать мне на нервы. Играют в какие-то никому не нужные игры и непрерывно лгут». Но поскольку парапсихологическую способность отрывать головы окружающим Трики еще в себе не развил, тс он вынужден действовать проще: «Я часто смотрю на людей неподвижным и тяжелым взглядом, чтобы вызвать у них хотя бы головную боль».

Смотреть на людей с настырностью электродрели Трики научился много лет назад у своей бабушки, впрочем, тогда его звали Эдриан Тос, Отец покинул семью вскоре после рождения сына, мать умерла от передозировки наркотиков.

С детских лет Эдриан страдал астмой и панически боялся умереть от удушья. Бабушка его жалела и разрешала не ходить в школу Она была страстной любительницей фильмов ужасов, каждый день брала на прокат кассеты и всю ночь смотрела их вместе со своим внучком. А утром они отсыпались.

Уже в 14 лет Эдриан был отпетым малым. Он предводительствовал бандой трудных подростков,

которые занимались разного рода мелкой преступной деятельностью: влезали в квартиры, угоняли автомобили, торговали марихуаной, гонялись за девчонками и, естественно, дрались. Именно в это время к юноше прилипла кличка Tricky Kid, то есть «Маленький обманщик», которая через десять лет сократилась до просто Трики.

Многие хип-хоп-музыканты уверяют, что если бы не музыка, они точно оказались бы уголовниками. В случае Трики это шаблонное заявление не является преувеличением.

Бабушка накачивала внучика не только фильмами ужасов, но и безысходно трагичными песнями Билли Холидей. Старуха подолгу смотрела в глаза Трики, запрещая ему мигать или отводить взгляд: она пыталась разглядеть в его лице черты своей погибшей дочери. В результате подросток блестяще освоил неподвижно-гипнотический и вполне безумный взгляд, который ему очень помог в его и уголовной, и музыкальной карьере.

Собственно, особенно опасным хулиганом Трики не был. Маленький, худенький, тонко чувствующий и к тому же больной астмой подросток на шкаф никак не походил и в драки предпочитал не ввязываться. Он устрашал своим видом и хорошо подвешенным языком. Трики постоянно наряжался в девичье платье и красил губы в ярко-пурпурный цвет. Заявлялся он в таком виде и в школу.

В 17 лет его ненадолго посадили, поймав на попытке разменять фальшивые банкноты. Спрей против астмы у него отобрали. Когда на Трики наехали сокамерники, у него от перевозбуждения начался приступ астмы, но спрей ему так и не вернули. Он выжил каким-то чудом.

На ребят из Massive Attack принесенная Трики песня «Aftermath» не произвела ровным счетом никакого



впечатления, и они наотрез отказались включить ее в свой второй альбом «Protection». Трики казалось, что его коллеги слишком долго вылизывают каждый трек, избегают непроторенных путей и не доверяют ему принятие важных стратегических решений. Он понял, что пора начинать соло-карьеру. Сказать, что его дебютный альбом «Maxinquaye» произвел впечатление, значит ничего не сказать. Он был одновременно мелодичным и безумным, ритм неласково сбивался и дергался. В густо наполненных матерщиной текстах речь шла о страхах, ужасах и мрачных сексуальных наваждениях.

Хриплый и свистящий голос астматика Трики сравнивали с наждачной бумагой, а музыка воспринималась не иначе, как нечто потустороннее или, в лучшем случае, инопланетное. Одним словом, восторгу критиков не было предела; Именно для характеристики саунда альбома «Maxinquaye» был применен термин «трип-хоп». Трип-хоп — это брит-поп, изготовленный из хип-хопа и даба.

В отличие от Massive Attack и Portishead, Трики звучал злобно и мрачно. И в ностальгической грусти и задумчивости его заподозрить было никак нельзя.

Источники его саунда критики усматривали в панк-роке (принцип «все, что ни сделаю, будет хорошо»), в необычном количестве выкуриваемой травы (Трики курит марихуану без перерыва, чем, дескать, и объясняется его склонность к длинным и монотонным трекам, наполненным странными акустическими вкраплениями) и даже в его хронической астме. Дело не только в сухом тембре голоса Трики и в его задыхающейся интонации, а в том, что саунд в целом очень плотный и удушливый, в нем нет воздуха и света.

Трики был моментально объявлен гением и живым классиком, которому удалось убедительно продемонстрировать, что у поп-музыки есть будущее.

Трики стал законодателем музыкальной моды: его личный вкус, его личные боль и безумие вдруг оказались необычайно стильной штукой. Всем захотелось иметь такую же.

Вся история поп-музыки — это история *Love Songs*. Поп-сознание воспринимает любовь в качестве позитивной, жизнеутверждающей, освободительной силы. Любовь — это награда страдальцу, и если Scorpions поют о грязной любви, то они ее вовсе не осуждают, а радуются ей, вызывая одобрение сочувствующей публики.

Для Трики любовь — это паранойя, мрачная и безысходная болезнь. Ну и, разумеется, очень серьезное и глубоко личное дело. Видеоклипные оргии и самореклама в духе Принца, который искренне гордится своими живописными и безобидными пороками, для Трики неприемлемы. Мысль Трики медленно ходит по кругу, с настойчивостью кошки-маньячки, которая никуда особенно не направляется, но и на месте сидеть не может.

В искусствоведении время от времени всплывает термин «декаданс». Когда наступает закат цивилизации, когда общество утрачивает способность к развитию, начинается роскошное и бессмысленное благоухание. И гниение. Но раз все сколько-нибудь заметные империи уже давным-давно вымерли, критики, ничтоже сумняшеся, усматривают черты декаданса в конце каждой исторической эпохи или, еще проще, в конце столетия.

Музыка Малера и Дебюсси, поэзия русского и французского символизма, архитектура стиля модерн расцвели на стыке XIX и XX веков. Трики, конечно, не похож на Дебюсси, Бальмонта и тем более на фасад московской гостиницы «Метрополь», но что

ненавистный XX век уже проходит, он, очевидно, чувствовал.

Все прогрессивное человечество ожидало продолжения альбома «Maxinquaye», но его не последовало. Трики, увидев, что его саунд моментально разворовали и размножили, задался целью изготовить музыку, которую не только будет невозможно скопировать, но, главное, и не захочется. Он добился своего, его продукция образца 1996 года звучала на удивление сухо, мрачно и минималистично. Трики поставил в тупик большинство своих поклонников и подражателей и вместе с Мэрилином Мэнсоном стал одной из самых крупных странностей середины 90-х.

Трики заявлял, что не хочет иллюзии счастья и радости, не хочет подделок, эрзацев и протезов, он хочет того, что он называет «реальной жизнью»: имелся в виду всеобъемлющий и непобедимый ужас, в котором оказывается человек, отказывающийся лгать себе. Трики хранит спокойствие, не суетится и не ускоряет темпа, дескать, быстрая музыка — это свидетельство паники и смятения души, но одновременно он и не отводит взгляда от мрака, окружающего его и одновременно плещущегося в нем. Вообще говоря, это странная позиция для поп-музыканта. Куда больше она напоминает мировоззрение средневекового рыцаря или шамана.

### ***WordSound***

На волне разгоревшихся страстей вокруг трип-хопа в моду снова вошел даб. Опять стали выпускаться даб-альбомы и переиздаваться старые записи 70-х годов. Даб стал постоянной темой в музыкальных журналах. Выяснилось, что басоемкие разновидности музыки очень многим обязаны даб-идеи, более того, вся новая

музыка 90-х при ближайшем рассмотрении оказалась неодабом.

Самый крупный поставщик неодаба 90-х — это нью-йоркский лейбл WordSound, продвигавший медленный и угрожающий брейкбит, часто с ближневосточным колоритом.

По общему признанию, альбомы, выходящие на лейбле WordSound, звучат мрачно, это тяжелая и угрожающая музыка. Я бы не стал настаивать на подобной оценке, ведь у каждого свои представления о том, что такое мрачный звук. В любом случае, можно согласиться с тем, что это интенсивная музыка, чуждая всякой слюнявости. Впрочем, учитывая, что WordSound действует в атмосфере слюнявого хип-хопа, я бы подкорректировал последнее утверждение таким образом: это интенсивная музыка, даже слюнявость у нее насупленная.

Журналисты радостно соглашались, что звучание WordSound как нельзя лучше характеризует ту античеловеческую помойку, в которую превратился Нью-Йорк.

Говоря о своей музыке и своем мирозерцании, ребята из WordSound постоянно употребляют слова «ill», «illness», то есть «больной», «болезнь» (WordSound — это не то же самое, что иллби-ент, но жаргон у них общий). Такие слова, как «джаз» и «фанк», раньше были гнусной матерщиной. Теперь же и слово «больной» начинает восприниматься как позитивное. В состоянии всеобщей разрухи и тотальной катастрофы — а музыканты из WordSound уверены, что живут на обломках цивилизации — всякий трезвый человек должен признать, что он тяжело болен, только тогда у него появится шанс на выздоровление. А в нашей высокотехнологической цивилизации так называемое «здоровье» — это симптом полной капитуляции перед

материалистическим миром больших машин, больших денег и больших руин.

Ребята из творческого коллектива WordSound не только делают сногшибательную музыку, у них и в голове сногшибательные опилки. Европейские журналисты тщательно следили, чтобы по ходу интервью не всплывала никакая паранойя, но отдельные перлы все же просачивались в печать. Скажем, такой: «Человек — это промежуточная стадия развития. Переход от обезьяны к человеку мы уже осуществили, теперь перед нами стоит задача превращения из человека в инопланетянина».

WordSound вдохновляется книгой Уильяма Купера «Вот скачет конь бледный», а также так называемой «Книгой откровений». В них идет речь о всемирном заговоре. Конец света наступил, сбываются пророчества Апокалипсиса. Но конец света наступил не сам собой, так сказать стихийно, конец света — результат деятельности всемогущих, но тщательно законспирированных сил.

К чему они стремятся? К тотальному контролю. Функционирует все это дело следующим образом: не осталось свободной инициативы, абсолютно все, что в обществе происходит, заранее заказано и оплачено. Все мы — безмозглые куклы, единственный мотив нашей деятельности — погоня за деньгами, мы сами не знаем, что и зачем творим. Поэтому все, что происходит вокруг и внутри нас, — это реализация глобального плана темных сил. Противостоять этому тайному заговору невозможно, уже слишком поздно, но можно попытаться пережить конец света. Для этого надо отказаться от материалистического взгляда на вещи и встать на чисто идеалистическую позицию.

Лейбл WordSound отказывался печатать на обложках своих компакт-дисков штрих-код: дескать, в Библии прямо сказано, что в последние времена будет

идти строгий учет всех товаров и на каждом из них будет стоять особая помета. Именно поэтому многие американские универмаги отказывались заказывать компакт-диски Word Sound, ведь все кассы давным-давно автоматизированы. Продукция фирмы пользовалась куда большим спросом в Европе, но ирония заключается в том, что альбомы WordSound переиздавались в Европе с самым настоящим штрих-кодом. Да, от судьбы не уйдешь, я имею в виду, от конца света.

Знак фирмы WordSound — буквы «S» и «W». Написаны они очень хитро: «W» пересекает «S». В результате получается знак доллара, но не с двумя вертикальными черточками, а с тремя. Страшно подумать, что за этим может скрываться. Особое значение в идеологическом комплексе WordSound имеет нумерология. Просвещенные болваны полагают, что это лженаука, а для тех, кто видит сквозь стены, это путь к знанию.

В 1998-м на интернетовском сайте WordSound я нашел текст парня, выпускающего свою музыку под псевдонимом Профессор Шихаб: «Нумерология — это не только священная наука, это самый простой и естественный способ общения с инопланетянами. Последовательность чисел — это единственная возможность обменяться с ними знанием. Числа „3“ и „1“ полны смысла и значения. Весь духовный опыт человечества может быть выражен формулой „Три в Одном и Один в Трех“. Геометрическая реализация этой идеи — равносторонний треугольник. Это образ Творца, находящегося в полном покое и созерцающего самого себя. Если каждое из ребер равностороннего треугольника разбить пополам, то возникнет четыре маленьких равносторонних треугольника. Это начало творения и одновременно появление числа „четыре“, ведь четыре — это три плюс один. Этот закон содержит

секрет ключевого числа трехмерного мира — числа „семь“. Для дальнейшей информации на эту тему посмотрите на египетские пирамиды и подождите до двухтысячного года».

Я снимаю шляпу и завидую. Именно в таком стиле следует излагать свою творческую позицию и комментировать музыку.

## ***Шоу-бизнес***

И драм-н-бэйсс, и трип-хоп являлись несущими столбами грандиозного проекта обновления лица современной поп-музыки. За этим проектом можно распознать, выражаясь в ретро-стиле, оскал британского поп-музыкального империализма.

Следует отметить, что шоу-бизнес — это далеко не столь очевидная вещь, как могло бы показаться. Бизнес и шоу, хотя и тесно связаны, но, вообще говоря, не идентичны, они функционируют по собственным законам в собственных пространствах. Интернациональные концерны явно относятся к бизнесу, они могут вложить в маркетинг чего угодно непомерно большие деньги, но этим сфера их возможностей и ограничивается: либо дать большие деньги, либо их опять отнять. Собственно бизнес — вещь на редкость неизумительная и, разумеется, существующая в самых разных формах: крупных, средних и мелких. Крупный бизнес хочет вкладывать деньги в звезд, в перспективные тенденции, в то, что пользуется массовым спросом. При этом как именно возникают звезды и почему именно эти, а не другие, как появляются тенденции и моды, как возникает спрос и почему он проходит, концерны, похоже, не знают: шоу находится за пределами их понимания. Кто же контролирует шоу?

Ответ на этот вопрос вовсе не очевиден. Ясно, что никакую инстанцию, то есть никакой небоскреб с сияющими буквами на крыше, указать невозможно. Ясно и то, что шоу (в отличие от бизнеса) существует далеко не везде. Есть оно в Великобритании, есть оно и в США, а вот в остальных местах, скажем в Германии, его нет. Шоу — это ярмарка тщеславия, это результат многолетней традиции создания звезд на конвейере, традиции устройства истерик в автономно действующих средствах массовой информации. Ведь дело: не только в том, чтобы объявить кого-то звездой: нужно воспитывать массы желающих стать звездой, знающих, что это такое и зачем нужно, а с другой стороны, нужно воспитывать новые и новые поколения потребителей именно звезд — экстравагантных, капризных, блестящих и недостижимых. И дело тут далеко не только в деньгах Британская музыкальная пресса смакует историю британской поп-музыки и буквально толкает музыканта в спину: стань новым Дэвидом Боуи! И демонстрирует при этом компетентность, иронию, вкус легкость, лихость и страсть.

Эйфорию в прессе называют коротким словечком «хайп» (hype) производным от «гипертрофировать». Собственно, наличие или отсутствие этого самого шоу-бизнеса как раз и определяется тем, способны ли массмедиа подавать народу поп-культуру в восторженно-гипертрофированном виде.

На британских островах музыкально-критические вакханалии прекрасно функционируют. Весь остальной мир с британской точки зрения поделен на две части: во-первых, это обширная серая и безынициативная зона, к которой относится континентальная Европа, и, во-вторых, огромные США со своими собственными автономно функционирующими ярмарками тщеславия.

По поводу континентальной Европы британская поп-мода никаких комплексов не испытывает, а вот наличие



США с их повернутыми внутрь себя глазами сильно раздражает: шик должен быть столичным, провинциальность его убивает и превращает в трэш.

Все британские поп-музыкальные явления 90-х объединяет одно обстоятельство, а именно то, что они британские. Chemical Brothers. Massive Attack, Goldie, Aphex Twin, Oasis, Трики, Pulp, Prodigy, Radio-head, The Orb, Фэтбой Слим и многие-многие прочие выкопаны, выкормлены, избалованы и навязаны за рубежом британским шоу-бизнесом. Для них всех придуманы стили, они многократно вытащены на обложки журналов, на их выступления согнана публика, прошедшая соответствующую подготовку.

С точки зрения британских музыкальных массмедиа, новая музыка делается из старой, как минимум, стремится быть такой же классной, что и старая, настоящая. Под настоящей музыкой имеется в виду гитарный британский поп: от бит-групп 60-х (The Beatles, The Kinks) через длинноволосую психоделику (Pink Floyd) и глэм (Дэвид Боуи) до панка конца 70-х (The Clash). Даб и регги никогда не были особенно далекими, в Великобритании традиционно много выходцев с Ямайки. В конце 80-х пантеон британской музыки обогатился эсид-хаусом и брейкбитом.

Эсид-хаус = новый панк = новая психоделика — это и есть рецепт новой британской музыки. Уменьшая или увеличивая количество гитар и ускоряя или, наоборот, замедляя темп, мы получаем весь спектр: Oasis — Chemical Brothers — Goldie — Aphex Twin — Porti-shead — Oasis.

Открытие, что эсид — это психоделический рок сегодня, сделали, разумеется, не Chemical Brothers. И даже не манчестерские рейв-группы конца 80-х: Stone Roses, Blue Mondays, Inspiral Carpets. И даже не диджей Энди Уэзеролл, который уже в 1989-м изготовил немедленно расхваленные до небес хаус-ремиксы для

Happy Mondays и Primal Scream. И даже не Primal Scream со своим расхваленным до небес танцевальным рок-альбомом «Screamadelica» (1991). А исключительно британская музыкальная критика, расхвалившая Уэзеролла, Primal Scream и The Orb (The Orb тоже изготовили прогрессивный ремикс).

Иными словами, если в 1989-м еще и не было ясно, в какую именно сторону пойдет развитие, то по крайней мере было очевидно, кто его будет контролировать. Модно-музыкальный мир порезвился с эсид-джазом, эсид-хаусом, хэппи-хардкором, этно-трансом, эмбиентом, с отменившим их всех брит-попом новой волны (Elastica, Oasis, Blur, Pulp) и в 1997-м вновь сделал чудесное открытие: эсид — это психоделический рок сегодня. Для убедительности такого рода открытий немаловажно, что никто более пяти лет музиздания, как правило, не читает.

## [21] Пропасть между роком и техно

### *Prodigy*

«Этого мужика пора госпитализировать», — заявил возмущенный телезритель, позвонивший на телестанцию BBC, когда та передавала видеоклип «Firestarter». Речь шла о Кейте Флинте. Этот тип, чья истошно вопящая рожа не сходила с гляцевых журнальных обложек, действительно, производит экстравагантное впечатление. Поперек его когда-то густой шевелюры пролегла широкая просека. Лишь над ушами чудом уцелели остатки растительности. Их музыкант красил в ярко-химический цвет, чаще всего красный.

Стоящие дыбом волосы слегка напоминают рога чёрта или, если угодно, коровы. Впрочем, больше всего Кейт Флинт смахивает на партийного бонзу областного масштаба, вышедшего из сауны и бодро распушившего остатки растительности вокруг лысины.

Вокруг глаз музыканта — безобразно жирные черные тени. В носу — дырка, сквозь которую пропущено металлическое украшение с двумя шариками на концах. И уши исколоты и увешаны живописным железом, и даже язык.

Страшный человек.

В начале 1997-го выяснилось, что Prodigy, в предыдущем году выпустившие всего лишь два сингла, — музыканты года и к тому же новаторы и обновители подзавядшей альтернативной рок-музыки. В США, где группа произвела настоящий фурор, ребятам предложили контракт сразу все гиганты

звукоиндустрии. Prodigy выбрали компанию Maverick, принадлежащую небезызвестной Мадонне.

Лиэм Хаулетт, главный человек в Prodigy, признавался, что прикладывает необычайно много усилий, чтобы его продукция звучала грубо и примитивно, он полагает, что только в этом случае она будет доходчива и завоеует любовь широких масс. Не делал он секрета и из того, что вполне сознательно ориентировался на продукцию ретро-рок-групп типа Smashing Pumpkins. С точки зрения Хаулетта, техно зашло в тупик и выдохлось, танцевальная музыка в целом предназначена для беззаботных подростков. Взрослые же люди должны делать и любить что-нибудь более крепкое.

Prodigy, точно так же, как и Oasis, — это ретро-группа. Она, как и куча других реакционных команд, вполне сознательно ориентируется на ретро-рок, правда, не применяя при этом живых гитар и барабанов. Достаточное ли это основание, чтобы считаться революционерами, ваяющими музыку будущего?

## 1997

Весной 1997-го Chemical Brothers и Prodigy попали на обложки большинства музыкальных журналов, MTV беззаветно пропагандировало новый саунд. Альбом Chemical Brothers «Dig Your Own Hole» был объявлен самым значительным, влиятельным и эпохальным альбомом со времен «Revolver» The Beatles. Пресса трубила о революции в музыке, о наступлении новых времен, о появлении нового жанра *electronica*.

1997-й был с большой помпой объявлен началом новой эпохи — эпохи слияния рока и техно. Для новой музыки тут же изобрели массу названий Rockno, Post

Rave и Indie Dance, правда, ни одно из них не прижилось. Впрочем, факт преодоления границы между роком и техно радовал лишь концерны звукозаписи и критиков. Потребителям же на преодоление этой самой границы было совершенно наплевать. Поэтому подвиг Chemical Brothers был сразу же переформулирован: они сварганили техно, которое дает жару куда крепче, чем просто рок. Музыка Chemical Brothers бухает с такой чудовищной силой, что ни одной рок-группе мира за ней не угнаться: техно побило рок-н-ролл на его собственном поле.

Впрочем, на техно эта музыка совсем не похожа, и в европейских техно-кругах отношение к ней было крайне сдержанным. Сами химические братья Эд и Том свою главную заслугу видели в сращивании эсид-хауса с хип-хопом.

В США новая эра обсуждалась в таком ключе: альтернативный рок проехал, на подходе новый большой бум вокруг электронной музыки. Но тут же выяснилось, что подавляющее большинство американских журналистов и радиодиджеев не готовы к новой ситуации: они попросту не в состоянии рецензировать пластинки с новой электронной поп-музыкой. Музыкальные критики много лет подряд получали компакт-диски и грампластинки с ней, но не давали себе труда ее послушать, не говоря уже о том, чтобы задуматься над ней и потом как-то отреагировать. Эти записи попросту выбрасывались в мусорное ведро.

Американские рок-журналисты годами, а многие и десятилетиями писали о мощных гитарных риффах, об искреннем вокале, о куплетах и припевах, трактовали поэтические достоинства текстов, анализировали социальную и философскую позицию их авторов, а в целом рассказывали не столько о музыке, сколько о музыкантах. А тут — на тебе. Когда на сцене два

неподвижных сутулых парня крутят ручки синтезаторов, то оказывается, что не на что смотреть, не во что вникать, а значит, и не о чем писать.

Уход альтернативного рока означал исчезновение целого пласта хорошо разработанных тем, в чем журналисты крайне не заинтересованы. Поэтому настроение момента было таким: во-первых, подождать, не рассосется ли зараза через полгода сама собой, во-вторых, представлять дело так, будто новая электронная музыка — это разновидность старого рок-н-ролла, а в-третьих, освещать по преимуществу деятельность известных рок-коллективов, которые как-то реагируют на новые тенденции: U2, Rolling Stones, Дэвид Боуи, Nine Inch Nails.

В любом случае, американские журналы 1997-го были заполнены восторгами по поводу появления новой электронной музыки. Выглядело это редкостным идиотизмом.

Немецкая музыкальная пресса иронично комментировала британско-американскую суету вокруг Chemical Brothers. Самое остроумное объяснение внезапному изменению вкусов таково: как известно, настоящие мужчины не любят танцевать. Они стоят, прислонившись к стойке бара, пьют пиво и смотрят на отплясывающих девиц. Но в конце 80-х пиво покинуло дискотеки. В моду вошли техно-музыка и наркотик экстази, настоящим мужчинам со своими стаканами пива пришлось перебраться на рок-концерты. Так образовалась пропасть между техно и роком. Но в результате усилий Prodigy, Underworld и Chemical Brothers стало возможным в рамках одного концерта слушать музыку, безумно прыгать, глотать экстази и пить пиво. Музыка стала мощной, заводной, ухающей и очень мужественной, как раз подходящей для простых, но настоящих парней, гордящихся своей простотой, чувством здравого смысла и своей футбольной

командой. Это слияние пива с экстази и породило феномен нового электронного буханья, преодолевшего узкие стилистические рамки и рока, и техно.

## ***Rammstein***

Творчество берлинской группы Rammstein — это немецкий вклад в битву по преодолению пропасти между роком и техно и по созданию новой пролетарской культуры. Аналогию с Prodigy и Chemical Brothers можно усмотреть и в том, что Rammstein были раскручены немецким шоу-бизнесом, который, казалось, специально возник для этого случая, а потом рассосался.

Немецкие журналисты скептически относятся к практике британских музыкальных изданий, обкладывающих потребителя как зверя и буквально всучивающих ему новую группу. В Германии царят плюрализм и иронично-наплевательское отношение к поп-музыкальным страстям. Правда, именно поэтому в Германии нет настоящих звезд, героев поп-музыки.

Так вот, уникальность ситуации с группой Rammstein состояла в том, что впервые немецкие музыкальные издания предприняли тотальную психическую атаку на потребителя. Не пожалели даже двенадцатилетних девочек. Журнал для несовершеннолетних *Bravo* с маниакальной настойчивостью вешал лапшу на уши подросткам, а ребята из Rammstein надеялись, что читатели металлжурнала *Metal Hammer* не догадаются заглянуть в *Bravo*.

Музыкальные журналы самых разных направлений пытались убедить своих читателей, что участники Rammstein вовсе не фашисты, не пролетарииметаллисты, не женоненавистники, не сексуальные

извращенцы, не поджигатели и не убийцы. А если они и поют страшным голосом об издевательствах, насилии и убийствах, так то ж не пропаганда, а всего лишь провокация. Дескать, задумайтесь и больше так никогда не поступайте.

На дебютном альбоме группы присутствовала песенка от имени трупа, который настойчиво приглашал молоденькую девушку выйти за него замуж. В бессвязных текстах попадались угрозы «испачкать черной кровью твое чистое платье» и неприятные возгласы типа «человек горит!».

Надо заметить, что для андеграундного рока зверски-садистские тексты — вещь самая обычная, но хайп вокруг Rammstein был первым случаем в немецком шоу-бизнесе, когда средства массовой информации дружно пропихивали в хит-парад нечто настолько мрачное и похабное. Самые разные музыкальные и немзыкальные издания, кто с восторгом, кто с омерзением, в течение нескольких месяцев обсуждали Rammstein как серьезное, новое и оригинальное явление культуры.

Реклама, как известно, двигатель искусства, а народ слаб и склонен к панике. В сентябре 1997-го Rammstein стали немецкой поп-группой номер один.

Музыканты уверяли, что и слова-то «сексизм» не знают. Журналисты им объясняли, что имеется в виду отношение к женщине как к сексуальному объекту, созданному для удовлетворения страстей мужчины. В этом отношении показательны не только тексты песен, но и странная история возникновения группы. Создавая свой славный коллектив, все шестеро музыкантов решили разом разорвать отношения со своими подругами и объединиться в крепкое мужское братство. Дескать, уж очень бабы достали. Их ненависть к подлому и коварному, сладострастному и безмозглому



прекрасному полу якобы и определила стилистику группы.

Музыканты не знали, чем парировать, и мычали, что девушкам их песни почему-то нравятся больше, чем парням. По-видимому, этот аргумент надо было понимать в том смысле, что Rammstein — это бой-группа.

Гитарист Пауль Ландерс: «Rammstein были с самого начала запланированы как коммерческий проект. Мы с самого начала хотели в *Bravo*. Цель была — стать богатыми и знаменитыми. Мы не самые безумные в смысле текстов. Я бы сказал, что из всей существующей попсы мы самые резкие».

По общему мнению, причина феноменального успеха команды состояла в необычном сценическом шоу. Во время концертов Rammstein в прямом смысле слова играют с огнем.

Певец Тиль Линдеман гордо носит 80-килограммовое металлическое пальто, охваченное пламенем. Во время действия взрываются настоящие дымовые шашки, бьет фейерверк, со всех сторон летят искры, взлетают ракеты, а ребята потрясают огнеметами, по форме похожими на огнетушители или, скорее, на героические гениталии. К рукам и ногам музыкантов привязаны подозрительного вида цилиндрики, вдруг начинающие свистеть и плеваться пламенем. Публика беснуется и орет: «Поджигай!»

Rammstein родную Германию покорили, а поскольку, по их собственному выражению, протухать и киснуть они не хотели, им предстояло покорять Америку. Конечно, главное своеобразие группы состоит в том, что она агрессивно немецкая, но что поделаешь, американцы способны воспринимать только англоязычную музыку. Тиль Линдеман заявлял, что его группа станет третьим немецким чу-дом, добившимся

успеха за океаном; первые два — это Kraftwerk и Scorpions: «У нас очень много общего с Kraftwerk, ведь во время концерта мы, как и они, практически не двигаемся. Кстати, Kraftwerk на этом же самом основании тоже упрекали в фашизме».

Надо отметить, что успех Kraftwerk в США сильно преувеличен. Самая популярная за океаном немецкая группа — это Tangerine Dream. Но быть третьими после Tangerine Dream и Scorpions — вялая перспектива. Rammstein прились в США по вкусу, группе немало добавили популярности скандалы, возникавшие из-за протестов пожарников и разного рода антифашистских организаций: видеоклип к кавер-версии песни Dereche Mode «Stripped», изготовленный в эстетике Лени Рифеншталь, был очень далек от политкорректности. В итоге Rammstein понравились в США больше, чем Chemical Brothers. Rammstein — это евро-Kiss техно-эпохи.

Свое главное отличие от американских индастриальных групп музыканты из Rammstein видели в том, что американская музыка очень пластична и гибка. Они ее именуют «жидким металлом». Клавишник Флейк Лоренц: «А мы не способны постепенно нагнетать напряжение и делать такой многослойный саунд, как у Nine Inch Nails, нам элементарно не хватает умения. Поэтому мы долбим одно и то же без грува и безо всякой динамики. Получается тупо, но устрашающе. В Америке такой музыки нет».

Пасмурный день. Гладкая равнина. Посреди поля — огромный деревянный сарай, почерневший от дождя. Метрах в ста от сарая останавливается автомобиль. За рулем сурового вида молодой мужчина. Рядом с ним женщина. Не красотка, но с характером. Они целуются. Парень берет пистолет, вылезает из машины и направляется к сараю. Женщина остается в автомобиле.

Она смотрит ему вслед. Его белая рубаша заправлена в черные брюки. Он слегка сутулится. За его спиной спрятан пистолет. Женщина ждет. Ее мужчина пошел на встречу со своими друзьями и, по-видимому, намерен избавиться от них насильственным путем. Он входит в сарай. Внутри огромный черный зал, в противоположном конце — пять фигур в белых рубашках и белых масках. Он направляется к ним. Грохот становится громче. Кто-то орет «Du hasst, du hasst mich» («Ты ненавидишь, ты ненавидишь меня»). Парень улыбается, остальные тоже рады. Вопль не унимается: «Du hast mich, du hast mich gefragt» («Ты спросил меня»). Радость мужской встречи неподдельна, но есть в ней что-то омерзительное. Голос повторяет: «Ты меня спросил, и я тебе ничего не ответил. Хочешь ли ты быть ей верным навсегда?» — «Нет!» — орут мужики.

Женщина нервно курит на ветру. Ей кажется, что в ее любимого воткнули какой-то шприц, а потом подожгли и он, беспомощный, катается по полу, охваченный пламенем.

Наоравшись, шестеро мужчин, несмотря на весь brutальный антураж, похожие скорее на мордастых клерков, выходят из сарая и, не замечая женщины, проходят мимо, храня суровость лиц. Она смотрит им в спины и все понимает. Ее друг бросает взгляд на часы. Лимузин взрывается, стоящая рядом с ним женщина, надо понимать, тоже. В луже плавают ее заколка, розочка, еще какая-то дрянь. А настоящей мужской дружбе хоть бы хны, она крепка как никогда.

### ***Смерть рока***

Преодоление границы между роком и техно не зря было переистолковано в смысле того, что техно обогнало рок. Какой рок? Разве он еще есть в природе?

Исчезновение рока было обнаружено музжурналистами в середине 90-х, оно примерно соответствует моменту, когда Металлика постриглась и надела пластмассовые черные очки.

Последним рок-явлением, претендовавшим на аутентичность — на аутентичную злобу, аутентичную боль, аутентичный (= грубый) саунд, — был гранж. Но всем было очевидно, что Nirvana это ретро-театр, это не более чем применение хорошо известной формулы «с панк-непосредственностью воспроизвести изысканный саунд-дизайн Led Zeppelin и Black Sabbath». В случае с Nirvanой миф о боли души молодого поколения, которую можно выразить только грубыми гитарными риффами, еще функционировал. Но функционировал только в качестве мифа, раскручиваемого средствами массовой информации. Гранж-группы, пережившие Nirvanу, как, скажем, Smashing Pumpkins, имели возможность убедиться, что у молодого поколения душа уже почему-то не болит. А историй о психических травмах, о разрушенных надеждах, о надрывах, депрессии и паранойе, об одиночестве и наркотиках от музыкантов требуют средства массовой информации, позиционирующие рок на музыкальном рынке. Вокруг рока в интересах его маркетинга искусственно создается ореол грязной психореальности, и музыканты должны соответствовать имиджу «из последних сил вопящих у бездны на краю».

А без претензии на аутентичность и искренность рока быть не может. Что остается? Саунд-дизайн.

В 90-х сильно изменилось отношение к року. Конечно, разговоры о том, что «рок мертв», ведутся со второй половины 60-х, с момента, когда он, собственно, только-только появился. Если вы не понимаете, что имеется в виду под словами «рок мертв», тот же самый тезис можно сформулировать несколько по-другому: рок неизлечимо фальшив. Рок привык быть

величественным, могучим и демонстрировать широкоформатных героев. Кто эти герои сейчас? Чувствуете ли вы, что музыка говорит о самых важных вещах в жизни, о которых все остальные трусливо молчат? Вряд ли. Исчезли рок-звезды, рок-идолы, рок-легенды, исчезла даже потребность в их существовании. Некоторое время альтернативный рок пытался быть роком без рок-идолов и без пафоса, но оказалось, что это нежизнеспособная идея.

Собственно, то, что мы сегодня чувствуем, как мы относимся к року, что мы вообще называем роком, чем он нам сегодня люб или уже не очень, к ситуации конца 80-х — начала 90-х отношения не имеет. Тогда в андеграунде был релевантен определенный набор имен, скажем Pussy Galore, NoMeansNo, Melvins, Neurosis, Jesus Lizard, горы хардкора и нойз-рока, панк-фэнзины были забиты десятками, если не сотнями названий групп. И в какой-то момент, очевидно разным людям в разное время, стало ясно, что эпоха прошла, безумия больше нет, все происходящее есть самоповторение. Альтернативный рок стоял на месте, воспроизводя одну и ту же схему саунда.

Иными словами, рок закончился задолго до того, как эта тема стала казаться заслуживающей обсуждения в крупных музыкальных изданиях в середине 90-х.

## ***Построк***

Слово «построк» (Postrock) звучит вкусно и многообещающе. Рок после смерти рока. Многие хочется связать с этим словом.

То, что в середине 90-х было названо построком, проще всего было бы охарактеризовать как гибрид эмбиента и инструментального рока.

Prodigy и Chemical Brothers преодолевали пропасть между пафосным стадионным роком и бухающим эсид-хаусом. Построк — более изящный и акустически интересный вариант того же самого хода: гибрид монотонной электроники и неагрессивной инструментальной музыки.

В 1990-м британская группа Stereolab занялась минималистическим, почти инструментальным роком с большим количеством аналоговых синтезаторов. Минимализм заключался не только в небогатом стуке ударных, но и в навязчивой гитарной партии, которая состояла, как правило, из одного-единственного аккорда. Критика попробовали назвать это дело *ambient boogie* и вспомнили такие группы, как The Velvet Underground, Can и Neu!.

В 1996-м вышел альбом «Millions Now Living Will Never Die» чикагской группы Tortoise. Восторгу критиков не было предела, минимал-рок без вокала пошел на ура. Более того, продукция Tortoise якобы окончательно отменила выдохшуюся и погрязшую в бесконечных клише рок-музыку. Отныне навсегда покончено с песнями-припевами, с бесконечным пафосом, с тремя постылыми гитарными аккордами. Рок-музыка больше не нуждается в гитарах, интерес по ходу развития композиции может поддерживаться и другими, чисто музыкальными, средствами. Волшебными словами были «даб», «минимализм» и «джаз».

Даб означал не просто массу баса и медленными толчками идущий вперед грув. Под дабом имелась в виду технология, применявшаяся на Ямайке в начале 70-х: записать музыку на пленку, а потом обработать эти пленки так, как будто никаких живых музыкантов никогда в природе и не было. Чем-то подобным занимались и кельнские хиппи из группы Can, мода на которых тоже как бы сама собой подоспела.

Минимализм означал переход к новому принципу композиции. Ритмические фигуры менялись крайне медленно, музыка производила статичное впечатление, но на месте при этом не стояла. По сравнению с однослойным трехаккордовым роком в построке оказалось значительно больше музыки.

Одновременно перенос акцента с гитарных аккордов, которые можно сравнить с лопатой, кидающей глину, на движущиеся относительно друг друга легкие слои ударных инструментов означал сближение с лагерем электронной музыки. Записи Tortoise (во всяком случае, некоторые пассажи) звучали как эмбиент.

Третье волшебное слово, «джаз», применялось в том смысле, что Tortoise много импровизируют, а их саунд местами очень напоминает такое явление, как *cool jazz*, кул-джаз.

С джазом разобрались быстрее всего. Чикагские музыканты пояснили, что во время своих концертов они ничуть не импровизируют, а играют то, что разучили. И вообще импровизация их музыке не свойственна. Их музыка придумана, сочинена, выстроена. И ритмически она на джаз не похожа. Неужели музкритики могли так ошибиться? Несложно догадаться, что дело было вовсе не в саунде вибратона и не в огромном портрете Джона Колтрейна, который висел в чикагской студии Tortoise и аккуратно присутствовал на большинстве фотографий группы, а в том, что музкритикам была дорога утопия синтетической музыки, с одной стороны, укорененной в традиции, а с другой, преодолевающей разобщенность и клише отдельных музык: рока, джаза, техно, авангарда.

Tortoise были избавителями от гнусного настоящего, музыкой будущего и одновременно — сугубо ретро-явлением, чем-то хорошо знакомым и понятным.

Моментально было обнаружено, что кёльнско-дюссельдорфский дуэт Mouse On Mars тоже относится к этой же струе. Правда, Mouse On Mars называли не построком, а неокраутом, так же характеризовали и немецкие группы Kreidler, To Rococo Rot, Klangwart. Электронная группа Mouse On Mars звучала не очень электронно, процедура изготовления техно применялась к звукам вполне естественного происхождения, мы уже встречали этот ход, когда речь шла о том, что из «электронной музыки для слушания» исчезли синтетические барабаны. (Издавека глядя, единственной адекватной наследницей краут-рока в 90-х была немецкая группа Workshop. Ее альбом «Meiguiweisheng xiang», 1997, и через десять лет не растерял своей сумасбродности и оригинальности, он столь же невменяем и загадочен, как и музыка 70-х. Это один из самых интересных альбомов 90-х.)

Mouse On Mars были шагом из техно-лагеря в сторону инструментального рока.

Tortoise были шагом навстречу.

Построк интерпретировался как синтез двух подходов к изготовлению музыки — рок-импровизации и техно-секвенсирования. В последней трети 90-х группы, которые занимаются самосемплированием (то есть записывают свою живую музыку на компьютер или семплер, режут ее на части, зацикливают их, играют на этом фоне, режут записанное на части, зацикливают и так далее), стали восприниматься как нечто само собой разумеющееся. Более того, подобного рода практика вдруг оказалась единственным способом выживания музыкальных коллективов в эпоху электронной музыки.

Надо заметить, что подыгрывать магнитофону — это обычное дело в студийной практике, рок-музыка именно так всегда и записывалась. Новизна ситуации состояла в том, что сегодня таким образом новая музыка сочиняется и одновременно записывается, сочинение и



запись больше не могут быть разделены, процедура изготовления музыки состоит в самосемплировании.

Такое положение дел было названо тоже, разумеется, построком. С одним, правда, «но».

На компьютере можно изготовить причудливые аудиозаграждения из какого угодно аудиоматериала, и если мы применим в качестве исходного сырья звуки барабанов и гитар, то результат, наверное, автоматически окажется построком? Нет.

Несмотря на все усилия критиков размазать границы понятия, построк все-таки ассоциировался со вполне определенным саундом, с саундом Tortoise образца 1996-го — холодным и бесстрастным. Инструментальная музыка эпохи минимал-техно.

Найти истоки такого саунда оказалось очень легко, к электронной музыке они отношения не имели, рок самостоятельно дошел до такой жизни. Истоки Tortoise уходят в чикагский рок-андеграунд или, шире, в инди-рок 80-х. В 80-х мы обнаруживаем практически инструментальный рок крайне влиятельной группы Sonic Youth и лейбла SST. Огромное влияние на Tortoise и на многих прочих оказали два практически инструментальных альбома группы Slint, вышедшие в 1988 и 1991-м.

Можно обсуждать корни построка, откуда он такой замечательный пошел, но сам хайп вокруг него говорил о том, что огромное количество музыки уже больше не на слуху, неактуально. Забылось или не стало известно, как звучали Weather Report и Херби Хэнкок в начале 70-х, как звучали вибрафонисты Лайонел Хэмптон (Lionel Hampton) в 50-х и Бобби Хатчерсон (Bobby Hutcherson) в 60-х, забылось огромное количество в разной степени экзотической и латиноамериканской инструментальной музыки. Не в том дело, что Tortoise звучат сильно хуже на этом фоне, а в том дело, что Tortoise на этом фоне вообще не заметны. Да и сами себя Tortoise

воспринимали, скорее всего, в каком-то специфически сконструированном контексте, очевидном в чикагских околджазовых кругах: группа нащупала и реализовала специфический саунд. Размышлять при этом о многообразии открывшихся возможностей — значит заниматься самообманом.

Как это неоднократно случалось в 90-х, специфический саунд очень быстро выработал свой ресурс. Клише почему-то стали очень быстро приедаться — как в техно и роке, так и в построке. Tortoise, Trans Am, Him, Ui, Labradford, Gastr Del Sol быстро перестали восприниматься как передний край чего бы то ни было. Британское трио Add N to (X), заявившее о себе в качестве остроумной альтернативы американской минимал-наступленности, заметно банализировало свой саунд.

Что же, ничего интересного в этой сфере больше не произошло? Произошло. Австрийское трио Radian на альбоме «Radian» (1998) продемонстрировало, пожалуй, наиболее интригующий, кошмарный и интенсивный построк из имеющегося в природе. Radian — это настоящая группа: ударник, клавишник, басист. Барабаны звучат вполне натурально, бас тоже можно опознать, но все остальное — сухой высокочастотный нойз. Ни рева, ни грохота нет, нет и компромиссов. При этом Radian играют определенно рок: в нескольких треках очевиден блюзовый нойз-рифф (надеюсь, Джон Ли Хукер не переворачивается в гробу от моего излишне широкого взгляда на вещи).

### ***Bohren und Der Club of Gore***

Трудно сказать, куда следует отнести немецкую группу Bohren und Der Club of Gore. Коллектив возник в конце 80-х в городе Мюльхайм-ан-дер-Пур, играла

группа тогда гитарный хардкор, *doom*, тяжелый металл. Шеф предприятия, гитарист и клавишник Мортен Гасс, пояснял, что они были не в состоянии играть быстрее всех, поэтому решили рвануть в противоположную сторону — играть медленнее всех. Дебютный альбом «Gore Motel» (1994) был записан за день: у музыкантов не было средств оплачивать студию; опубликована грубая версия, фактически демо. Звучит бесподобно.

Свой стиль Bohren стали называть *Horror Jazz*, он якобы являлся гибридом медленного блюза Black Sabbath и манеры играть на гитаре разрывателя американских сердец Криса Айзека.

Через год вышел второй альбом «Midnight Radio». Это два диска по 70 минут каждый, треки без особых изменений тянутся по 12 минут. Предположительно, это вообще один из самых медленных альбомов, темп — 30 ударов в минуту. Каждый аккорд гитары очень долго затихает. В паузе что-то шевелится. Раздается сухой удар по барабану, опять зависает бесконечная пауза, потом снова гитарный аккорд. Музыка редкой гипнотической силы, сделанная бескомпромиссными и последовательными людьми. Она фактически пуста, но настойчива и решительна. И действительно, это ночная музыка.

Bohren und Der Club of Gore в середине 90-х были замечены только *немецкими панк-фэнзинами, которых самих уже мало кто замечал*, большая пресса группу проигнорировала. Мы имеем тут дело не столько с построком, сколько с творчеством аутсайдеров.

## [22] Новые тенденции мэйнстрима

Самый яркий взрыв в мэйнстриме конца 90-х — это биг-бит (big beat), имелся в виду брейкбит, на который наложены семплированные рок-гитары. Собственно, дело даже не в гитарах, а в ревущем широкоформатном брейкбите, который колотит слушателя дубиной по голове. Мастера жанра — Chemical Brothers, Prodigy, Underworld, и их эпигоны Apollo 440 и Propellerheads. Самый успешный из них — Фэтбой Слим.

В 1998-м была предпринята попытка превратить не очень конкретные разговоры о модных тенденциях, о ретро-брейкбите, о хип-хопе старой школы во что-то реальное, осязаемое и продаваемое.

Словно из ниоткуда появилась новая техно-мода, точнее говоря, вернулась старая: электро! Все гиганты звукозаписи тут же выпустили сборники. Но единого мнения по поводу того, почему начался бум вокруг электро, не было. Конечно, хочется уличить концерны звукозаписи в хорошо спланированной акции по одурачиванию молодежи. Но проблема в том, что концерны звукозаписи планируют свои акции очень плохо: как правило, у них ничего не получается. Единственное, что им удается, — это оседлать уже существующую тенденцию, выкинуть на рынок гору халтуры, устроить гиперинфляцию и удавить явление.

Димитрий Хегеманн (шеф берлинского техно-лейбла Tresor) пролил свет на это мутное дело. Димитрий поговорил с менеджерами крупных американских фирм грамзаписи и выяснил, что они очень рассчитывают на успех электро-моды. Дескать, в электро есть мелодия, а это для американцев очень важно. На рынок выходит новое поколение компьютерных программ для тинейджеров, и музыка, которую при их помощи можно

делать, весьма напоминает электро. В ней есть мелодия, а голос пользователь программы запишет свой и исказит его с помощью специального фильтра: на отличных певцов программы не рассчитаны, зато они позволяют собственным искаженным голосом спеть любую мелодию из трех-четырёх нот. Образец — Kraftwerk. Димитрий Хегеманн: «Никаких альтернатив американские менеджеры не видят, в техно нет рыночного потенциала, успех таких команд, как Propellerheads и Prodigy, оказался очень быстротечным. Весь бизнес поворачивается в сторону электро. Дети будут осваивать компьютер, играть в игры и заодно научатся делать и слушать электро. Так развитие и пойдет дальше».

В 1998-м на рынок была выброшена масса драм-н-бэйсса, который размяк и утоп в джазоватом саунде. Все больше и больше коллективов действовали в стиле «неуверенный девичий вокал на фоне нервного, но милого барабанного перестука». Это то, во что превратился драм-н-бэйсс в попытке завоевать любовь народных масс? Приходилось постоянно наткаться на результаты применения этого универсального рецепта: сделать более прозрачный ремикс и наложить сверху протяжный и неумелый девичий голос. Таким образом можно спасти какую угодно музыку.

Милый джазоватый эмбиент-драм-н-бэйсс — это трип-хоп для бедных, впрочем, его с тем же успехом можно называть трансом для яппи. Эту музыку стыдливо именуют *down tempo* («небыстрый темп»).

У Portishead появилась целая куча подражателей — Moloko, Gus Gus, Lamb, Morcheeba, Laika, Sneaker Pimps. Большого восторга никто из них не вызвал. Термин «трип-хоп» стали употреблять заметно реже; означало ли это, что зараза пошла на убыль? О нет. Шел процесс

изменения саунда поп-музыки, и трип-хоп играл в этом деле далеко не последнюю роль.

Очень грубо можно сказать, что белая поп-музыка начала открывать для себя грув. Проявилось это и в распространении моды на трип-хоп, и в ретро-моде на ранний хип-хоп, и вообще в моде мешать все со всем, получая синтетический стиль, в котором главную роль играет какое-нибудь грувоносное ретро.

Вместо того, чтобы употреблять термин «трип-хоп», который уже не вызывал ассоциацию ни с каким конкретным саундом, критик не ленились каждый раз перечислять: хип-хоп-грув, ретро-брейкбит, фанк, соул, *space jazz*, саундтреки к теледетективам 70-х годов. При этом имелся в виду трип-хоп, лишенный тоски, навязчивости и шизофрении. В этом, по-видимому, и состояли пресловутые «новые тенденции».

В разговорах о новых тенденциях очень часто всплывало слово «семплер». Его поминали как палочку-выручалочку или как символ нового мышления: используешь семплер — мыслишь по-новому; не нужен тебе семплер — значит, нет, не мыслишь.

Кирк Хеммит (гитарист Металлики): «Ну, уж если Rolling Stones дошли до такой жизни, что используют семплер, то, действительно, ни от чего нельзя зарекаться».

Не остались в стороне от «новых тенденций» Aphex Twin, Beastie Boys, Cibo Mato, Beck, Rolling Stones, Everything But The Girl, Мадонна, U2, Дэвид Боуи, Garbage, PJ Harvey, Asian Dub Foundation. Soul Coughing, Jon Spencer Blues Explosion и Бьорк. Все они захотели семплерного грува. И даже индастриальная Godflesh разразилась грув-альбомом «Songs of love and hate» (1996), для которого пригласила живого хип-хоп-барабанщика. И даже металло-качок Глен Данциг (Glen Danzig) не прошел мимо: его альбом «Black Acid Devil» (1996) был высмеян в металлических кругах, а, по-

моему, напрасно: индастриал очень мило ложится на медленный бас и интенсивный брейкбит. Есть подозрение, что и замогильный металл примерно в это же время превратился в компьютерный аудиодизайн.

Алек Эмпайер ваял на компьютере гибрид панка, рэпа, брейкбита, нойза и металла. Алек, наверное, убил бы меня на месте, услышь он, что я отнес его к трип-хопу, но не могу ничего с собой поделывать: продукция его лейбла DHR — хардкор именно трип-хоп-эпохи.

Важной отличительной особенностью этого нового понимания термина «трип-хоп» как источника грува являлась безумная, прямо-таки садистская процедура звукозаписи.

### ***Садистская процедура звукозаписи***

Portishead — это песня ужасов. Джефф Барроу: «Да, мы делаем все по-другому. Для каждой песни мы придумываем свою процедуру записи, но, как правило, работа над треком начинается с того, что мы семплируем несколько музыкальных осколков и немного импровизируем на музыкальных инструментах: получается двухминутный трек. Мы прогоняем результат через аналоговые усилители: чем старше и изношеннее усилитель, тем лучше он звучит».

Кассета с предварительным вариантом трека высылается певице Бет Гиббонс, и та в своей домашней студии записывает вокал. В результате получается лишь демо-версия песни.

Далее эту песню снова собирают из кусочков, но каждый использованный в демо-версии фрагмент заботливо воспроизводят на живых музыкальных инструментах. Скажем, если в демо-версии были использованы две ноты, сыгранные на какой-то

виолончели, то для окончательной записи созывается большой симфонический оркестр, который много раз играет те же самые две ноты. В процессе работы над альбомом «Portishead» (1997) набралось много тысяч подобного рода звуковых кирпичей, общей длительностью десять часов. Дальше начинается самое интересное.

Промежуточные варианты каждого трека печатались в виде виниловых грампластинок, после чего эти грампластинки подвергались старению: по ним, попросту говоря, ходили ногами. Пластинки царапали, прогоняли через проигрыватели с разными звукоснимателями, отдельные пассажи переписывали на пленку или загоняли в семплер. Если нужно, добавлялась новая партия, скажем барабанный бит, после чего снова изготавливалась виниловая грампластинка, топталась, потом из нее выдирался маленький кусочек, который загонялся в семплер. Семплер же позволяет крошечный акустического осколок повторять до тех пор, пока из него не получится самостоятельный, хотя и довольно монотонный трек. К которому опять можно что-то добавить и напечатать новую грампластинку. А ее — состарить. После нескольких повторений этого цикла результат теряет последнее сходство с первоначальным треком.

Можно сразу сказать: это уникальный случай, больше никто так себя не мучил. Portishead в четыре раза превысили бюджет, выделенный на запись альбома, группа стояла на грани распада, а ее лидер Джефф Барроу чуть не загремел с тяжелой депрессией в дурдом. Ему понадобился целый год, чтобы прийти в себя, закончить первый трек и продолжить работу над альбомом, которая шла еще целый год.

Джефф Барроу: «Конечно, мы могли взять синтезатор, нажать на кнопку „духовые“ и получить



правдоподобно звучащий аккорд. Но современные машины принуждают тебя применять стандартизованные звуки. Они не дают тебе реализовать твои идеи и, в конечном итоге, разрушают твои творческие способности. Синтезаторами пользуются лишь те, у кого мало денег. Настоящий профессионал с большим удовольствием наймет настоящий оркестр».

Но, впрочем, Джефф не очень высокого мнения о профессионалах звукозаписи: «В записи звука нет никаких законов, нет ничего, что тебе нельзя делать. Все средства допустимы, чтобы достичь такого саунда, который тебе угоден: нет никакого единого и правильного способа записывать звук гитары, барабанов или человеческого голоса. В 80-х были выработаны чудовищные правила профессиональной звукозаписи, скажем, ударную установку следовало записывать с тридцатью микрофонами. Все было пропитано омерзительным технократическим духом, никакая творческая самостоятельность не допускалась: все записывалось чисто, звонко и плотно. В результате убивались все эмоции, ошибки и тысяча других вещей, которые делают из просто музыки хорошую музыку. Это был период заблуждений и извращений».

Инди-рок, который знать ничего не желает о существовании большого шоу-бизнеса, всегда был бастионом крайнего индивидуализма. Чей взгляд на вещи отражает гитарная музыка, записанная в спальне и выпущенная на семидюймовой грампластинке, на которую влезает всего лишь четыре песни? Как это «чей»? Конечно, самого автора! С развитием независимой рок-музыки музыканты переползли из спален в гаражи и даже в студии, но ответственность за музыку по-прежнему нес один человек — лидер группы. Если в студии присутствует какой-нибудь

продюсер, то его задача состоит в том, чтобы прежде всего помочь своему подопечному излить душу.

Тем временем во всех остальных разновидностях поп-музыки уже давным-давно именно продюсеры являются движущей силой музыкального процесса. В случае с хип-хопом для каждого трека собирается целая армия продюсеров, своего рода консилиум, как у постели умирающего.

Решительный шаг в этом направлении сделала нью-йоркская рок-группа John Spencer Blues Explosion. К работе над альбомом «Acme» (1998) была привлечена целая дюжина продюсеров, то есть в четыре раза больше народу, чем находится в самой группе. Исходные версии песен записывались в шести разных студиях. После этого пленки пересылались между разными продюсерами. Многие песни, вошедшие в окончательный вариант альбома, склеены из разных ремиксов, изготовленных разными продюсерами, то есть являются самыми настоящими кентаврами. Поэтому альбом в целом — это одновременно и альбом ремиксов. Странная ситуация, если учесть, что речь идет не о техно-музыке, а о рок-н-ролле.

Garbage для «Version 2.0» в результате целого года ежедневного труда забили для каждой песни аж 127 дорожек всяким акустическим хламом. Правда, им это не помогло, трип-хоп не получился.

Все манипуляции со звуком проводились внутри компьютера. Я охотно допускаю, что звуки, которые насобирали три неутомимых продюсера (мужская половина Garbage), по отдельности были интересны. Но все вместе превратилось в самовлюбленную гитарно-синтезаторно-семплерную трясику. Тем не менее, вполне отчетливо проступают контуры простых поп-песен.

Все это похоже на знакомый до боли велосипед, который упал в муравейник. Если подойти близко —

ужасная картина: все движется и шевелится, невозможно понять, в чем смысл этого копошения. А с расстояния двух шагов становится ясно: перед нами вовсе не автомобиль будущего, а сожранный муравьями трехколесный велосипед.

Даути (лидер Soul Coughing) комментировал работу над альбомом «El Oso» (1998): «Обычно текст песни находится в напряженном противостоянии с гитарной партией, иными словами, песню сочиняют, играя на гитаре. Нашей целью было создать напряжение между текстом и тонкими нюансами бита». Для этого Даути сначала склеил на семплере ритм-треки из очень похожих друг на друга, но не одинаковых ячеек бита. Потом придумал стихи и мелодии, которые ложились на эти ритм-треки, и записал свой голос. Живой барабанщик, слушая эти же демо-треки, пытался на слух попасть в постоянно меняющийся ритм. После этого сверху был наложен голос вокалиста, в результате вокал постоянно не попадает в записанную живьем барабанную партию, которая имитирует не слышимый нам механически склеенный ритм. Напряжение между ритмом голоса и барабанным битом, вплетение голоса в брейкбит, — вещь для подавляющего большинства белых рок-групп невыносимая.

Понятно, что дело не в новой аранжировке старых песен, в идеале это должны быть другие песни, которые по-другому сочиняются, записываются и микшируются. Если процесс прошел удачно, то под эту музыку можно будет танцевать или, как минимум, шевелиться. Собственно, в этом и состояла модная тенденция: белые рок-группы захотели делать музыку, под которую можно танцевать.

Новые тенденции второй половины 90-х истолковывались и как преодоление кризиса поп-песни.

## **Дэвид Боуи**

«Когда ты очень хорошо знаешь внутреннее устройство поп-песни, она больше не может дать тебе адреналинового пинка под зад. Рок-песню можно применять лишь в ностальгических целях».

Действительно, ремесленник, познавший тычинки, пестики, хлорофилл и законы Менделя и научившийся сворачивать из разноцветной бумаги и проволоки цветы самых разных пород, уже не способен искренно переживать, увидев букет свежих роз. А радоваться, увлекаться и любить еще он как хочется.

Дэвид Боуи: «Да, когда-то ты понимаешь, что главное — это энергия. Но энергия не может существовать сама по себе, ею надо что-то наполнить. Начинаются мучительные поиски нового энергоносителя, новой арматуры, которая способна запульить в общество энергию твоего послания. Конечно, можно совсем отказаться от структуры поп-песен и объявить себя нигилистом. Но если ты не можешь реализовать новую технологию энергопередачи, то грош цена твоим} разочарованию в вялой и банальной попсе».

Боуи образца 1997-го полагал, что ему при помощи драм-н-бэйсса удалось выйти из многолетнего энергетического кризиса. Конечно, можно только порадоваться за ветерана — он нашел новую жилу и впился в нее оставшимися зубами. При этом похорошел и помолодел. Знать, где укусить, — это уже полдела, и Дэвид Боуи имел все основания для гордости: старые камбалы Мик Джаггер, Тина Тернер и прочие Джо Кокеры и Элтоны Джоны лежат неподвижно на дне и лишь глаза таращат, не подозревая, что вокруг них еще что-то движется.

Все это славно, но альбом «Earthling» (1997) производил странное впечатление: несмотря на все прогрессивные усилия автора, в альбоме осталось очень много чего консервативного и вяло-традиционного, и в первую очередь сам Дэвид Боуи. Я имею в виду его блеяние, его интонации, его мелодии, его рефрены. Он ни за что не хотел отказываться от этого хлама, хотя у него был неплохой повод, Вот если бы всем надоевший певец выпустил танцевальный альбом, начисто лишенный какого бы то ни было пения, это и был бы дух современности. А так его «Earthling» похож на самолет, почему-то уклеенный все теми же самыми лихими красотками, которые много лет назад украшали кабину грузовика, когда летчик еще был армейским шофером.

### ***Fashion Zone***

Принято считать, что в 1988-м история поп-музыки раздвоилась. В начале 90-х рейверы и не подозревали, что U2 выпустили якобы эпохальный альбом «Achtung Baby», а Nirvana — это главная группа гранжа, а «гранж» — это то, как отныне называется рок-музыка. Возник новый вид андеграунда — техно-андеграунд, это было совсем не то же самое, что известные до тех пор панк- или металл-андеграунды.

В середине 90-х ситуация полностью обновилась. В музыкальных изданиях широко освещались две конкурирующие разновидности поп-музыки: брит-поп и трип-хоп. Андеграундом были драм-н-бэйсс и жесткое техно. Стильной поп-музыкой «для не полных идиотов» стало минимал-техно.

Оверграундом (*overground*, то, что по-русски нежно называют попсой) — транс, евроданс и хэппи-хардкор, многочисленные Mr. President и Scooter.

Танцующая по уикендам под техно-транс молодежь в обычной жизни одевалась в ретро-хиппи-стиле: брюки-клеш, узкие и длинные куртки-кафтаны из замши, длинные цветные шарфы на шее, на спине неизменный рюкзак. И на каждой попе голубые джинсы.

К концу 90-х уличная мода уползла от хиппи-стиля. *Blue Jeans* носили только провинциалы, для таких фирм, как Levi's, это стало трагедией. Штаны должны быть широкими, прямоугольными, светло-кремовыми или зелеными и немного сваливающимися с бедер. И конечно, с большим количеством карманов. Вообще, узкие джинсы — это верный знак того, что ты заблудился во времени. Рубаха, заправленная в штаны, — это безвкусице. На ногах должны быть кроссовки, на теле — свитер с горизонтальной полосой на груди, сверху — трикотажная куртка с капюшоном. Все вместе — явная хип-хоп-мода, знак победившего брейкбита. Так стала одеваться практически вся молодежь, и даже студенты младших курсов — самая консервативная и отсталая часть молодого поколения, традиционный потребитель гитарного рока и леволиберальных идей.

Во время безынициативного подведения итогов 90-х годов выяснилось, что поднимали шум вокруг этих самых «новых тенденций» и навязывали их молодежи не столько концерны звукозаписи, сколько концерны, изготавливавшие прохладительные напитки и модные шмотки.

### ***Кроссовер***

Говоря о трипхопизации США, нельзя не отметить, что по ту сторону Атлантики существует высокая стена между черным хип-хопом и белым роком, и эти

противоположности отказываются сливаться в единый саунд. У Бека (Beck) ясно слышно: вот здесь цитируется альтернативный рок, вот здесь — хип-хоп, то же самое относилось и к John Spencer Blues Explosion, и к Beastie Boys.

Торстон Мур (гитарист Sonic Youth): «Для меня Beastie Boys — самая сумасбродная группа мира. Трое белых еврейских юношей в роли хип-хоп-команды, и при этом очень хорошей хип-хоп-команды». Дело в том, что хип-хоп — это не просто музыка темнокожих американцев. Хип-хоп крайне идеологизирован. Одна из отличительных особенностей хип-хопа — резкий антисемитизм. Звезды хип-хоп-тусовки, как, скажем, Public Enemy, относятся к «Протоколам Сионских мудрецов» как к истине в последней инстанции. С их точки зрения, феномен Beastie Boys — это хорошо спланированная акция по выхолащиванию подлинной афроамериканской культуры.

Повзрослевшие и впавшие в изрядные буддизм и политкорректность Beastie Boys теперь смотрят на многие вещи по-другому. Адам Яух: «Когда мы только начинали рэповать, мы были полными невеждами в области истории. Я не понимал, что джаз появился из черной культуры и потом был втянут в белый мейнстрим, то же самое произошло и с рок-н-роллом. И с хип-хопом. Когда на это обратили мое внимание, я был потрясен до глубины души».

Попытки скрестить белый саунд с черным или, как выражаются афроамериканцы, «украсть нашу музыку», предпринимаются постоянно в течение последних шестидесяти лет.

В 30-х белый джазмен Бенни Гудмен украл черный свинг. В 50-х белые рок-н-рольщики, а точнее говоря, продюсеры и менеджеры фирм грамзаписи, позаимствовали у черных ритм-н-блюз. Как видим, настолько удачно, что некоторые, Rolling Stones

например, до сих пор не могут придумать ничего лучшего. Диско — это накладывание белой лапы на черный фанк. За Boney M., Silver Convention и Ottawan стояли белые продюсеры. В 80-х приняла гигантские масштабы «белый соул», он же «белый фанк». Постарались, среди прочих, Дэвид Боуи, Джордж Майкл и Simply Red. В начале 80-х уже упомянутые Beastie Boys скрестили панк-хамство, риффы AC/DC и рэп. Red Hot Chili Peppers скрестили панк, металл и фанк. Вообще, американские гитарные хардкор-команды 80-х скрестили все, что можно: индастриал, панк, металл, фанк, хип-хоп. Эсид-джаз конца 80-х — явление того же порядка.

Слово «кроссовер» надо переводить как «результат генетически-музыкального скрещивания различных, казалось бы несовместимых, стилей в один уродливый, но жизнеспособный гибрид». Кроссовер делали белые группы, исполнявшие металлопанк, наложенный на неуклюжий фанк-бит. Надсадный крик вокалиста должен был заменить более подходящий к случаю рэп. (В среде танцевального индастриала и эпигонов Depeche Mode кроссовером называли готик-рок, обитавший между мелодичным металлом и синтипопом.)

В первой половине 90-х расплодилось масса групп такого сорта, общепризнанным образцом были Rage Against The Machine. По-видимому, мерещилась перспектива универсального синтетического стиля. Надо заметить, что альтернативный рок, как старая дева, то пытался блюсти свою невинность и трясся над полочками, рамочками и коробочками, то начинал все мешать в одну кучу, пытаясь перецеголить демократизм и бесстыдство попсы. При неумелом перекрестном опылении взаимоисключающие



компоненты, как правило, нейтрализуют и обезвреживают друг друга.

От групп первой половины 90-х осталось только одно воспоминание: ребята стригли головы наголо и носили растянутые майки, шорты до колен и диких размеров татуировки. Все они были толсты и мускулисты и имели противные бородки.

Во второй половине 90-х кроссовер был забыт, синтетическим стилем нового типа стал трип-хоп. Но это в Европе. А в США?

Неспешный барабанный брейкбит — это не очень голливудская затея. Если бит расслабляется, то гитар должно становиться до облаков — как в случае американских групп Bowery Electric или Vardo Pond. Но вообще-то американская музыка в массе своей — это бойкая музыка.

Успех Prodigy и Chemical Brothers, а также разговоры о трип-хопе были поняты в США в том смысле, что в моду снова входит кроссовер. Удивительное дело, в 1999-м как грибы после дождя появились белые группы, опять совмещающие бойкий металл с хип-хопом, то есть фанком, рэпом и верчением грампластинок. Флагманы новой тенденции — группы Kogin и Limp Bizkit. Их раскручивали в большом стиле. Участие концернов и MTV во всей этой истории многим не понравилось, поэтому тут же возникла и андеграундно-альтернативная версия того же самого дела, скажем группа Slipknot; ее тоже, разумеется, раскручивало MTV.

В США эти коллективы, несмотря на кажущуюся грубость метал — ло-хип-хопа, выполняли роль бой-групп. Потребители неокроссовера — девушки-подростки.

***История, приделанная к трип-хопу***

Оглядываясь назад на трип-хоп, приходится сделать вывод, что трип-хоп был грандиозным проектом преобразования лица и саунда поп-музыки, проектом создания универсальной и синтетической поп-формулы. Аналогия с эпохой 80-х очевидна: синтипоп — это синтезаторная поп-музыка на основе прямого бита, трип-хоп — семплерная на основе брейкбита.

Трип-хоп — это, в первую очередь, нещадно перепродюсированная музыка, многодорожечный монстр, нашпигованный звуками, как жестяная банка селедкой. Новое поколение музыкантов схватилось за новое поколение значительно подешевевших семплеров. А незнание удержу в применении семплера моментально приводит к акустическому переполнению.

Настоящую жирную, сочную и рекордно перепродюсированную кляксу в конце эпохи трип-хопного перепродюсирования поставил Трент Реснор (Nine Inch Nails). Его альбом «Fragile» (1999) переплюнул весь арт-рок, Queen и вплотную приблизился к «The Wall» Pink Floyd. После нескольких лет работы — сочинения, записи, компьютерного монтажа, каждый день по 18 часов! — осталось 4000 часов записанного студийного материала. Трент Реснор не стирает ничего, все скидывается на DAT-кассеты и архивируется, правда, найти среди этих многих тысяч кассет уже ничего нельзя. Но главное, все сохранено для вечности.

В 90-х прояснилась и новая история современной поп-музыки.

В самом начале были Ямайка, даб и Ли Скретч Перри. Перри изобрел даб якобы уже в 1968-м, а с экспериментальным регги экспериментировал уже с 1962-го. Такая ранняя датировка возникновения даба была нужна для того, чтобы к моменту появления Кул Херка в Нью-Йорке даб уже существовал и его можно было бы объявить истоком брейкбита и хип-хопа.

В обиход был введен термин «даб-технология». Даб-технология якобы предполагала склеивание магнитофонной пленки с бас-партией в кольцо, что и было истоком семплирования и техно-баса. Ямайка 60-х оказалась далекой родиной трип-хопа и техно.

Интересный вопрос: почему именно Ли Скретч Перри оказался героем и предком, а не Кинг Табби, ведь именно Кинг Табби был техником и аудиорукодельником? Ясно и это, ведь из двоих первооткрывателей даба именно Перри записывал перепродюсированный даб.

Новые тенденции продавались вместе со вновь изготовленной историей музыки. Оказалось, что и регги — это даб-технология, и брейкбит, и эмбиент, и хаус, и техно (с его идеей ремикса), и джангл, и драм-н-бэйсс, и построк, и, наконец, трип-хоп. Обеспеченный такими корнями и связями, трип-хоп не мог быть выдумкой британских журналистов. Меня так и подмывает назвать это явление трип-хоп-заговором. Было обнаружено и то обстоятельство, что история сделала полный круг. Все началось с даба, фанка, Kraftwerk и Сап, а новые тенденции и состояли в возвращении к фанк-саунду и раннему брейкбиту и в применении даб-технологии.

Несмотря на свою наглядность, вся эта конструкция более чем сомнительна. Музыканты, причисленные к построку, согласно уверяли, что не имеют отношения ни к дабу, ни к экспериментально-психоделическому року начала 70-х.

Применяли ли Перри и Табби склеенную в кольцо пленку, так и не ясно, похоже, что Табби использовал склеенные кольца для достижения эхо-эффекта, но это далеко не то же самое, что зацикленная бас-партия. Ее вообще не надо было зацикливать: музыкальная рабсила не стоила ничего, существовали ритм-группы, специализирующиеся исключительно на бас-партиях.

И не имеет это никакого особенного значения (зацикливали Табби и Перри пленку или нет) просто потому, что не было в этом никакого секрета: склеенная в кольцо пленка — широко известная штука.

Предок цифровых секвенсоров — не склеенная в кольцо пленка, а аналоговый секвенсор. Никакого отношения к дабу секвенсоры не имеют.

Техно-хаус продолжил традицию диско, а диско в свою очередь — линию поп-музыки детройтского лейбла Motown. Записи Дайаны Росс и трио The Supremes звучат как техно, изготовленное из ранних The Beatles: барабанщик явно не слышит, что поют девушки, и колотит совершенно однообразный ковровый ритм. Музыка в целом живенько ухаёт, нет ни сбивок, ни отклонений от курса, ударник не отклеивается от баса.

Что же касается пресловутой «идеи ремикса», то эта идея не имеет отношения к техно, в 80-х «идея ремикса» прекрасно обходилась без техно-хауса. Типичный ремикс 80-х — это, скажем, песня Depeche Mode, в середину которой вклеен десятиминутный стук ритм-машины. Это стандартная практика диско-эпохи: бесконечно растягивать центральный пассаж песни. Проталкивая синтипоп в дискотеки, гиганты звукоиндустрии заказывали эти самые ремиксы: для потребителей фальсифицированной латиноамериканщины изготавливали латиноамериканский ремикс, для R'n'B-рынка — соул-ремикс. Та же самая практика продолжилась и в техно-эпоху. Даб и здесь ни при чем. О дабе вспомнили лишь в 1993—1994-м.

### ***Конец трип-хопа***

В 2000-м вдруг стало заметно, что изо всего, с чем ассоциировались новые тенденции, стремительно

выходит воздух. Пресловутые новые тенденции не приносили концернам никакого дохода. В коммерческом отношении и трип-хоп, и драм-н-бэйсс были абсолютным провалом. После успеха в США искусственно зачатого кроссовера и новых гитарных групп менеджеры приняли, по-видимому, верное решение: пропасть между роком и техно преодолеть не нужно, потому что никакого техно нет. Группы, выброшенные на рынок вслед за Prodigy, оказались не интересны массовому потребителю. Их даже в Европе не слушают, не говоря уже о США. А раз техно вычеркнуто из бытия, то осталось то же самое, что существовало в начале 90-х: рок, хип-хоп и то, что болтается между ними. Иными словами, возвращается гитарный рок.

2000-й оказался годом без трип-хопа. Музыка, которая еще совсем недавно росла и побеждала как на дрожжах, вдруг просто исчезла, покинула сферу мейнстрима. После того как Chemical Brothers, Prodigy и Фэтбой Слим отвоевали плацдарм в хит-параде, а музыкальная пресса станцевала полонецкие пляски вокруг Трики, Portishead и Massive Attack, должен был быть сделан следующий шаг — однако нет, наступила пауза.

Чуть позже выяснилось, что тенденция джазоватого и легкого («легкого» в смысле *Easy Listening*) эмбиент-брейкбита все-таки выжила. Это безвредная смесь всех музык 90-х годов. Нежный брейкбит, иногда ухающий, иногда подвывающий и очень часто снабженный робким пением в стиле ретро-босса-новы, устремился в трубу нью-джаза. И как это часто оказывается с подземными трубами, труба предусмотрена большая, но течет по ней очень мало чего.

Можно усмотреть наследие трип-хопа и в американском R'n'B. Трики эмигрировал в США, будучи наслышан, что продюсер Тимбалэнд (Timbaland) сделал

из его саунда коммерческую конфетку. Тимбалэнд существенно упростил, минимизировал и отполировал трип-хоп. Получилось нечто похожее на минимал-техно, но несравненно более грувоносное. Тимбалэнд начал новую эпоху коммерческого хип-хопа и R'n'B, а Трики исчез.

## **Нью-джаз**

Важным аспектом нью-джаза (NuJazz) является сотрудничество продюсеров, использующих семплерно-секвенсорную технологию, и вполне живых музыкантов, то есть комбинация цифровой технологии с, так сказать, аналоговым исполнительским мастерством.

Тезис о том, что нью-джаз — это джаз без соло-партий, кажется очень точным, многие нью-джаз-номера наводят на мысль, что не очень ловкие и умелые джазовые музыканты из консервативного лагеря вздумали изобразить дип-хаус. И, действительно, со сцены музыка нью-джаз-коллективов звучит механически: ни грува, ни вайба, ни драйва в ней нет. А с другой стороны, не настолько механически, чтобы воспроизвести эффект настоящих техно и хауса. Вот незадача!

Похоже, нью-джаз — это не специфический стиль, а лабиринт, в котором оказалось огромное количество народа. В категорию нью-джаза попадает разнообразнейшая ретро-музыка, которую объединяет, пожалуй, лишь то, что она неизменно воспринимается как окончательно проехавшая.

В конце 90-х не было сомнений, что трип-хоп, ретро-фанк и джазоватый брейкбит — это магистральная линия развития поп-музыки. Грубо говоря, кончилась эпоха The Beatles как вечного образца для подражания,

и началась эпоха Херби Хенкока, Beastie Boys и Massive Attack, сменилась парадигма.

Но бронепоезд поп-музыки почему-то оказался маятником и неожиданно пошел вспять или просто растворился в воздухе. А его впередсмотрящие пассажиры — кто остался сидеть на рельсах, кто разбрелся по окрестным полям. Вот эту ситуацию я бы и назвал «новым джазом».

Оркестр — это интересная затея, и к тому же с богатой традицией. Очевидно, что оркестр — это коллектив индивидуумов, складывающих свои усилия. Но одновременно мы слышим оркестр как единое целое, есть даже такой штамп: «дыхание оркестра», имеется в виду, что оркестр — это единый организм. В этом парадоксе и заключен секрет притягательности оркестровой музыки. Ну и, конечно, дело еще и в объемности, насыщенности, избыточности звука оркестра. Оркестр делает большой звук, много звука. Именно оркестровая музыка вызывает ассоциации с пространством, с архитектурой.

Звук оркестра является своего рода моделью мироздания. Гармония оркестра отражает гармонию сфер. Ну, не напрямую, конечно, отражает, не в том смысле отражает, что скрипачи и тромбонисты видят третьим глазом гармонию сфер и тут же переводят ее в звук своих инструментов. Это было бы прекрасно, но это, к сожалению, не так.

Сильно упрощая дело, можно сказать, что каждая культура формирует всего один тип оркестра, один тип оркестрового саунда. И этот саунд дает слушателю возможность своими ушами убедиться, как прекрасна картина мира его цивилизации, как прекрасна гармония мироздания.

Каждый раз слушатель полагает, что воспринимает именно гармонию мироздания в целом, окунается в

стихию вселенского счастья. Но такого рода переживания возможны только в рамках той или иной культурной традиции, то есть всемирная гармония нью-йоркского джазового биг-бэнда — это совсем не то же самое, что космическая гармония западноевропейского симфонического оркестра, и уж совсем не то же самое, что гармония индонезийского гамелана. У разных цивилизаций разные представления об устройстве космоса.

Тут можно сделать маленькое замечание, что не только парадный саунд больших оркестров можно рассматривать как модель мироздания. Даже саунд гнусной и вторичной попсы тоже обладает претензией на избыточность и самодостаточность. И разумеется, на соответствие гармонии сфер и миру чувств. И анализируя этот саунд, тоже можно было бы сделать далеко идущие выводы о картине мира тех, кто его производит и потребляет.

Нью-джаз и вообще пресловутый британский клубный саунд — басовитый, лохматый и попрыгучий — зашел очень далеко в деле имитации звука живых инструментов и неуловимой, джазово окрашенной атмосферы.

На первый взгляд, все звуки исключительно акустические. Бас никакого отношения к синтетике не имеет. Тарелки зримо металлические и глуховато записанные, как и полагается на записях больших джазовых оркестров. Клавишные явно электрического происхождения, как и полагается в фанк-джазе.

Слушая эту музыку, я все чаще с ужасом понимаю, что мои любимые обзывалки — типа «хаус-трек, собранный из звуков акустических инструментов», — действительности уже не соответствуют.

В принципе, не очень понятно, за что эту музыку можно не любить. Ведь она — именно то, к чему так



стремилась клубная культура много лет. В ней есть безусловный груз, на большой громкости она заводит слушателей. Тупой и монотонной она не воспринимается. Никакого выдуманного врагами человечества минимализма в ней нет. Она звучит вполне натурально. Чтобы взлететь над полом, вам нужно легкое безумие? Пожалуйста, органные соло-партии взвизгивают вполне иррационально. Маниакальности тоже хватает.

Завтрашний день наконец наступил, забудь все, радуйся и двигай ребрами.

Патологоанатом же, у которого позвоночник не гнется и лицо не улыбается, скажет вот что. Мы имеем дело с очень странным явлением. Исполнение желаний — опасная штука. Эта музыка кажется сыгранной в живую. Но это муляж. Живой барабанщик, который колотит по тарелке, через пять минут устает, он вообще часто промахивается. Момент экстаза, когда оркестр идет в разнос, не может быть долгим, а тут — пять, семь минут — и хоть бы хны. Могли бы в таком духе и дольше.

Каждый трек нью-джаза — это момент оркестрового экстаза, высшая точка целого длинного концерта. Этот момент длится, и длится, и длится... и все никак не кончается. Я не раз злоупотреблял такого рода сравнением: современная семплерная музыка — это увеличенный под микроскопом мелкий фрагмент старой живой музыки. Я опять хочу воспользоваться этой метафорой. Раньше это самое «увеличение» предполагало просто копирование старой музыки и вклеивание выдранных из нее фрагментов на задний план банального хауса или брейкбита. Теперь мы имеем дело с убедительным новоделом — собран целый оркестр, атмосфера восстановлена крайне правдоподобно, но это по-прежнему зависание на одном-единственном убойном моменте. Музыка

извивается, как безумная басовитая каракатица, но она по-прежнему статична, она застыла в точке энергетического максимума.

Реальный биг-бэнд звучит не так, не так напористо, не так плотно, не так самоуверенно. Впрочем, очень может статься, что мастера соул-биг-бэндов, как, скажем, Квинси Джонс, имели в виду именно нечто подобное. То есть такого сорта музыка — это реализация не только мечты британской клубной культуры, но и вообще всей соул- и фанк-традиции.

И последний вопрос: почему это фиктивный оркестр? Дело не только в том, что нью-джаз — как правило, продукция одного человека. В реальном оркестре много воздуха, инструментам в нем просторно, что-то находится на переднем плане, все остальное служит фоном. Нью-джазовый оркестр собран из инструментальных партий, каждая из которых вытащена на передний план, прет вперед, прекрасно слышна и проворна. Нью-джаз — это акустический супермаркет, все его полки плотно забиты яркими коробками с вкусными и питательными товарами. В 90-х на этих полках стояли консервы, теперь — настоящие помидоры, выращенные в теплице.

## [23] Танцы от ума

### *Autechre*

Я думаю, не меня одного интересует такой вопрос: какого сорта звуки являются саундом сегодняшнего дня? Что происходит в музыке именно сегодня? Кто находится на переднем крае битвы за остросовременную музыку и в чем именно эта битва состоит?

Продукцию британского дуэта *Autechre* многие считают самым приличным, интересным и даже героическим из того, что сегодня существует.

*Autechre* — одни из наиболее видных представителей *IDM. Intelligent Dance Music* — «Неглупая Танцевальная Музыка».

Впрочем, куда там «одни из представителей»! *Autechre* — это культ, *Autechre* — это звучит гордо. «*Autechre!*» — надо отвечать на вопрос врага: какую музыку ты слушаешь? У металлистов есть Металлика, у всех прочих — *Modern Talking*, а у нас, электронно-грамотных, — *Autechre*, ледокол революции. Не какая-то легкомысленная танцевальная муха-однодневка, а серьезная электронная музыка. И главное — сложная. Магическое слово «сложная» много раз всплывает в каждом интервью с *Autechre*, в каждой рецензии. Сложная! Слож-на-я! Объясняю еще раз, для идиотов: сложная!!!

Страсти вокруг *IDM* и таких проектов, как *Autechre*, *Aphex Twin*, *Black Dog*, *Sabres Of Paradise*, за которыми стоял лейбл *Warp*, разразились в середине 90-х. К этой

же струе относились и такие немецкие проекты, как Atom Heart и Mouse On Mars.

Это электронная музыка, которую надо слушать. Даже не слушать, а внимать, следя за всеми ее изгибами, наслоениями и пересечениями, желательно сидя дома в наушниках. *IBM* — это якобы музыка не для ритмично ухающего техно-стада, а для индивидуалистов и эстетов. *IDM* — музыка с претензией на сложность. Со сложным ритмом и странными звуками. Впрочем, толчея электронных скрипов, взвизгов, щелчков и мяуканья, как правило, служит лишь флером, в музыке присутствуют и удары барабанов, и звон тарелок, и бас-линия. И всегда находится место и для напевной мелодии.

В идеале музыка должна постоянно изменяться, имелось в виду, что каждый цикл повторения должен несколько отличаться от предыдущего.

Autechre: «Мы постоянно меняем местами составные элементы, строим пазл. Эта игра идет на нескольких уровнях. В одном слое пазл наконец собирается вместе, но в другом вдруг распадается на части. Перенесение внимания на другой слой музыки расфокусирует внимание. Ты вынужден контролировать несколько параллельно развивающихся слоев, то есть перемещать фокус своего внимания внутри трека и самостоятельно определять, за чем надо следить именно в этот момент. Ты вполне способен следить за процессом трансформации, потому что он идет на той же скорости, на которой работает твой мозг. Разумеется, существуют люди, мозг которых работает на более высокой скорости, они слышат все, что происходит в нашей музыке, и им все это кажется занудливым. И есть люди, которые работают на более медленной скорости, они вообще не могут сориентироваться в том, что происходит, для них у нас

слишком много событий. А мы работаем на правильной скорости, именно на нее и настроена наша музыка».

Идея нескольких слоев берет свой исток в практике диджеев делать звук одной грампластинки тише, а другой громче. Какое-то время играют обе пластинки, это момент некоторой неопределенности. Autechre этот переходной момент между двумя треками сделали идеей своей музыки. Количество слоев возросло, и микшируют музыканты не чужие грампластинки, а собственные ритм-треки, но принцип тот же самый.

1996-й год, среди многого прочего, был интересен еще и тем, что в этот момент создавалась якобы самая сложно устроенная поп-музыка всех времен и народов — драм-н-бэйсс. *IDM* тоже был на редкость трудозатратным предприятием, настоящей резьбой по мусорному ведру.

*IDM* и драм-н-бэйсс воспринимаются как совсем разные миры, но в смысле саунда между ними было много общего, под стук техстепа сложно танцевать, зато его интересно слушать, а, с другой стороны, маниакальное усложнение и запутывание ритма в *IDM* привело к тому, что музыка стала изрядно брейкбит-ориентированной. Впрочем, и драм-н-бэйсс, и *IDM*, и трип-хоп — результат пересаживания на британскую почву американского брейкбита, это понятно и не очень интересно.

А вот в чем именно состоит хваленая сложность *IDM*, узнать не так просто. Музыкантам из Autechre, конечно, известны такие имена, как Майлс Дэвис и Карлхайнц Штокхаузен, однако их продукцию они воспринимают, как разрешение наплевать на условности и отдаться стихии тотального произвола. Иными словами: рисуй каляку-маляку, чиркай карандашом вправо-влево, и когда ты уже сам не сможешь сказать, какая линия была нарисована раньше, а какая позже, какая

необходимая, а какая лишняя, тогда твой рисунок будет, без сомнения, сложным.

К сожалению, это не преувеличение: в ДМ-кругах популярна хорошо известная истории искусств идея, что «текстура порождает рассказ» («texture could create its own narrative»).

Текстура — это способ обработки или заполнения какой-нибудь плоской поверхности. Скажем, у древесно-стружечной плиты своя текстура, а у морского берега, покрытого галькой, — своя. Любое собрание мелких, однородных объектов, не обладающее очевидной структурой, можно назвать текстурой. Трава в поле, пересечение веток деревьев на фоне неба, гора битого стекла, разводы на отшлифованном малахите, потеки краски на картине Джексона Поллока — все это примеры текстуры. Текстура — это нулевой уровень структурных отношений.

Так вот, неожиданным образом оказывается, что *IBM* — это пример ритмической текстуры. Картина Джексона Поллока или свалка старых автомобилей, превратившиеся в ритм. Камера медленно показывает нам фрагменты испачканного краской холста или свалки: отдельные элементы постоянно меняются, но общее впечатление, характер ситуации остаются теми же самыми. Это и есть «рассказ, порожденный текстурой». Нам предлагается хаотическая ритмическая конструкция, не меняющая, однако, своей плотности. Отдельные элементы гуляют, кто в лес, кто по дрова, но все в целом устроено однородно и статично. Впрочем, хаоса тут нет, в случае и *Autechre*, и большинства прочих *IDM*-проектов, однородный ритмический шаг неизменно опирается на легко опознаваемую геометричную сетку. Свою музыку *Autechre* не собирают вручную, а применяют такие макинтошевские программные среды, как *Max/Msp* и *Supercollider*. Используя их, Шон и Роб пишут свои

собственные несложные программки-секвенсоры, которые из одного и того же набора аудиодеталей порождают сколь угодно длинные и ни разу не повторяющиеся треки, буквально во много часов длиной.

## ***Squarepusher***

Бытует мнение, что Том Дженкинсон, выпускающий свою музыку под именем Squarepusher, не только тем замечателен, что делает интенсивный и могучий брейкбит. Нет, Squarepusher сформулировал язык брейкбита, он научился говорить на брейкбите.

Очень жирные звуки ритм-машины порублены в крупную крошку, перемешаны и плотно упакованы. Все вместе смазано и склеено синтезаторными взываниями. Никаких специальных программ генерации ритма Squarepusher не применяет. У него получается разнообразная и интенсивная молотилка, грохоталка, стучалка и иногда даже трещалка. Гигантская ритмическая уродина... или, лучше сказать, аритмическая. Зверюга не очень быстрая и дикая, но вполне сообразительная.

Все, казалось бы, в ней хорошо, кроме одной вещи: звуки, из которых она собрана, раздражают своим равнодушием, они рождены, чтобы бухать. Это тарелки, бас-барабан, барабаны полегче, басы, тяжеловесный и однообразный набор. Он придает музыке устойчивости. Поэтому музыка не режет, а, скорее, утрамбовывает.

По-видимому, это характерная особенность радикальной *IDM* — максимально ритмически перекошенная музыка, собранная из максимально банальных аудиоэлементов. Когда один такт становится непохожим на другой и у музыки появляется реальная возможность показать свою неочевидность и

непредсказуемость, становится видно, что Squarepusher — вовсе не композитор, а придумыватель.

В струю *IDM* попала и масса проектов, которые в смысле ритмической сложности вообще не в состоянии ничего предложить, похоже, и претензий таких не имеют, зато банальными и до смерти надоевшими звуками кормят до отвала.

### ***Autechre vs Oval***

Должен сразу признаться, что битва *Autechre* и *Oval* за мировое господство хотя и эпохальная, но во многих отношениях фиктивная.

Тем не менее, можно попытаться усмотреть разницу между этими музыками: *Autechre* обитает в сфере ритма и баса. *Oval* вообще не имеет никакой партии ударных. Ни бас, ни брейкбит для *Oval* большого значения не имеют.

*Oval* звучит мощнее, интенсивнее, напряженнее, чем *Autechre*, и сильнее втягивает в свой водоворот. *Ova!* куда более эмоциональная музыка, чем *Autechre*. Саунд *Autechre* похож на архитектурный чертеж, в котором линий много, они сложно расположены, но имеют одинаковую толщину и цвет. *Oval* строит свое вибрирующее и постоянно меняющееся пространство, колючий *Autechre* живет среди белых, чистых и бесстрастных стен.

Акустический поток *Oval* построен из звуков не очень понятного происхождения, они иногда напоминают тембры музыкальных инструментов, но чаще являются мохнатым и шершавым нойзом, похожим на пульсирующую кашу искаженного гитарного воя. Его составные компоненты имеют разный вкус, цвет, вес, вязкость.



Маркус Попп (хозяин Oval) применяет простые и вполне традиционные гармонии, иными словами, хотя мелодий нет, но практически постоянно присутствующая гуделка берет аккорды, находящиеся в дружеских отношениях с ушами слушателя. Эти аккорды сменяют друг друга тоже вполне человекообразным образом.

В конце 90-х именно Oval воспринимался в качестве переднего края современной поп-музыки.

### *Oval*

Как это сделано, кем это сделано и зачем это сделано?

Первоначально в Oval было три музыканта, но потом остался один Маркус Попп. Маркус пользовался бешеным интересом у прессы: дело, с одной стороны, в его на редкость своеобразной, моментально располагающей к себе и крайне влиятельной музыке, с другой — в том, что именно Маркус говорит. А Маркус говорит много и не очень понятно.

Его основная мысль состоит в том, что современная электронная музыка — это результат перманентного тестирования приборов 20-летней давности. Любимая фраза Маркуса: «Все, что в последние 20 лет происходило в электронной музыке, не выходит за пределы того, что предусмотрел японский инженер, построивший ритм-машину в начале 80-х».

Та же самая ситуация и с компьютерными программами. Интерфейс музыкальных программ (их внешний вид и набор их функциональных возможностей) однозначно определяет, как будет звучать результат их применения. В дизайн музыкальных программ заложено очень жесткое представление о музыке и о том, как ее надо делать. И

как внутри здания вода может течь только по канализационным трубам, так и человек, сидящий перед компьютером, может делать только то, что предусмотрено программистом. В функционирование водопровода заложены законы гидравлики и всемирного тяготения, в функционирование музыкальных программ — законы традиционной западноевропейской музыки, причем в ее крайне консервативном и школярском варианте.

Что же делать?

Маркус Попп: «Самое важное — это то, какое место ты занимаешь по отношению к техническим инстанциям и какой перспективой пытаешься овладеть, чтобы создать аудиопродукт, больше не имеющий отношения к музыке. Генеративный процесс всегда интереснее, чем самосинхронизация в той коммуникативной среде, которой является музыка. Для меня всегда было важно не давать новый *input* музыке как культурной категории».

Иными словами, куда интереснее заниматься технологиями порождения аудиоматерии, нежели перманентно подтягивать свой вкус, свою осведомленность и свою умелость, чтобы начать соответствовать тому или иному существующему в нашей культуре пониманию музыки и принципов ее устройства. Это «существующее в нашей культуре понимание принципов» уходит, как минимум, в XIX век. Для нас музыка неотделима от аккордов, партий инструментов и вообще наличия инструментов, многослойности, ритма, солирования и сопровождения... этот список длинен. Следует от всей этой «музыки» отказаться, просто перестать соучаствовать в продлении существования ее категорий и клише.

Маркус Попп: «Давно следует расстаться с идеей музыки как последовательности нот. Музыка не имеет

отношения к нотам».

Да, в теоретической части Маркус силен, но когда мы попытаемся выяснить, какой же такой новый пользовательский интерфейс он сам применяет, то есть как именно он порождает свою музыку, порвавшую с XIX веком, то тут начинаются неприятные странности и противоречия.

Дело в том, что в середине 90-х участники группы Oval начали работать над программой, генерирующей музыку. Идея состояла в том, чтобы написать программу, которая будет проигрывать засунутые в компьютер компакт-диски, но проигрывать их странным образом: выгрызать из них фрагменты, зависать на них, потом прыгать в другое место. Каждый новый компакт-диск порождал бы новый аудио-лоток.

На своих первых альбомах Oval медленно и мучительно реализовывали эту технологию вручную, то есть царапали и раскрашивали обратную сторону компакт-дисков, чтобы музыка начала прыгать и заикливаться. И компьютерная программа должна была тут помочь.

Вообще говоря, это забавная идея: проигрыватель компакт-дисков вдруг обретает самостоятельность и сумасбродность и превращается в иррациональный семплер. Долгое время эта программа, реализованная в среде Dreamweaver фирмы Macromedia, существовала в виде бета-версии, то есть дышала, но не полной грудью. Программа называлась OvalProcess. По прошествии нескольких лет эта затея, которая все никак не могла принять окончательную форму, уже перестала казаться такой уж привлекательной. В конце концов программа была доделана, но Маркус Попп пользовался ею один, хотя обещал ее обнародовать, чтобы просвещенная часть человечества изменила отношение к музыке.

В смысле же процедуры изготовления музыки он находился там же, где и все прочие — собирал поток из зацикленных аудиофрагментов. Каждый фрагмент зациклен по-своему, со своей скоростью, со своими примененными эффектами (в которых тоже нет ничего необычного), размер звучащей в данный момент части аудиофрагмента плавно меняется, отсюда и происходят неожиданные толчки и звяки, но в принципе это дело понятное и хорошо известное.

### ***Clicks'n'cuts***

Появление проекта Oval не прошло незамеченным. Быстрые щелчки заедающего проигрывателя компакт-дисков и неожиданные прыжки музыки в новое место означали новый взгляд на вещи. Щелчки по-английски называются *clicks*. Быстрый прыжок в новое место, то есть жесткий стык коллажа — это *cut*. Все вместе: *clicks and cuts*. Именно так и назывались сборники передовой музыки, которые выпускал передовой франкфуртский лейбл Mille Plateaux. *Clicks'n'cuts* с невероятной скоростью пали жертвой репероизводства.

Сборник «Clicks and Cuts 2» (2001) раскинулся на три компакт-диска, 36 проектов, все — знакомые имена. При этом сборник вовсе не изумляет ни своей теоретической частью, ни собственно музыкой. Пресловутые клики — цифровые царапины — на большинстве треков играют чисто декоративную роль, музыкальная конструкция продолжает оставаться вполне техноидной. Что имеется в виду под «ошибками», «случайностями» и «иррегулярностями», тут не очень понятно: музыка звучит хотя и хрупко, но вполне самоуверенно. Щелчки семплированы и навешаны на привычную ритмическую схему, секвенсору, собственно, все равно, какие именно семплы зацикливать.

Похоже на то, что *clicks'n'cuts* — тенденция, которую лейбл Mille Plateaux попробовал синтезировать, проще говоря, он заказал музыкантам определенный саунд. Термин был публикой замечен, уловка удалась, но не надолго.

Томас Бринкман: «На самом деле в техно ничего уже давным-давно не происходит, изменения накапливаются так медленно, вперед движутся такими мелкими шажками, что меня охватывает отчаяние. Меня вообще больше не интересует электронная музыка. Обещания быть впереди всех техно уже много лет не выполняет. Ты думаешь, *clicks'n'cuts* — это следующий шаг после минимал-техно? Нет, это просто новые звуки. Следующий шаг сделан в Нью-Йорке тамошними хип-хоп-продюсерами. Скажем, Outkast уже усвоили все уроки европейского минимал-техно, плюс высокая студийная культура соул-музыки. Европейцы, ориентирующиеся на техно, давным-давно всё проспали и ото всего отстали. Минимал-техно живет и дальше, но в таком обличье, в котором его никто здесь не узнаёт. В Европе никого не интересует то, что может быть дальше или глубже. Здесь все заняты тем, что утюжат однажды захваченную территорию.

Ты знаешь, мне неинтересно объяснять, что и как. По-моему, все прекрасно слышно. В музыке либо есть душа, либо ее нет. Анонимная музыка, сделанная непонятно кем для непонятно кого, музыка без лица, без характера — это помойка. Да, техно анонимно, да, все треки взаимозаменяемы, да, наследие Kraftwerk... я знаю все эти лозунги, все это неинтересно. По музыке должно быть ясно, какие именно были причины делать ее именно такой, а не иной, то есть вообще делать. И какие у ее автора представления о музыке и о жизни. Конечно, это все относительно, все можно оспорить и во всем усомниться, но либо душа есть, либо ее нет».

## Glitch

Я люблю манифесты, люблю, когда агрессор пишет заявление о своих намерениях, о своем видении изменившейся ситуации, когда он формулирует и обосновывает концепцию новой жизни. И дело вовсе не в маркетинге идей и не в пускаемых в оборот новых терминах. Интересно выяснение простого обстоятельства: наступили ли новые времена или нет? В чем именно они состоят? Как связаны с временами старыми? Есть что сказать внятного на эту тему или дело ограничивается лишь завиральной журналистской поэзией и всучиванием потребителю нового компакт-диска? Поэтому понятно, как я был рад, когда выудил из сети статью Кима Кэскоуна (Kim Cascone; раньше продвигал эмбиент-проект PGR и лейбл Silent, теперь выпускает музыку под собственным именем). Статья была опубликована в зимнем (2001) выпуске околоакадемического *Computer Music Journal*. Называется манифест «Эстетика аварии: „пост-дигитальные“ тенденции в современной компьютерной музыке». Эпиграф: «Дигитальная революция завершилась». Это то, чего нам так долго не хватало, сразу становится тепло на душе и спокойно в голове. Автор утверждает, что сама по себе дигитальность стала делом вполне обыденным и доступным: будь то видео, интернет, электронная коммерция или компьютерные программы обработки и генерации звука. Никакой загадки за дигитальностью самой по себе не осталось. Для новой музыки придумана уже масса названий: *glitch*, *microwave*, *DSP*, *sincore* и *microscopic music*, сам Кэскоун предлагает термин *post-digital*. Смысл новой музыки состоит не в дигитализации процедур и саунда предыдущей эпохи, не в том, чтобы заставить компьютер решать те же задачи, что

решались и раньше, но в совершенно новых способах работы. Постдигитальная эстетика сформировалась в процессе «работы над ошибками». Разного рода сбои и неполадки в функционировании электрических цепей и компьютерных программ приводят к появлению восхитительно звучащего результата. Речь идет о таких вещах, как звук короткого замыкания и зависания программы, дерганье жесткого диска на одном месте, естественный шумовой фон саунд-карты и даже жужжание компьютерных вентиляторов и стук принтеров. Но началось все со звука прыгающих компакт-дисков, который в начале 90-х стал саундом немецкого проекта Oval. Впрочем, Ким Кэскоун тут же поправляет себя: сбои, дефекты, ошибки при воспроизведении звуконосителей использовались в музыкальных целях и куда раньше. Но в сфере электронной музыки 90-х пионерами были все-таки Oval. Кроме Oval, автор упоминает и такие проекты, как Pan Sonic и Mouse On Mars. В середине 90-х дигитальным экспериментализмом занялась британская тусовка всплывают такие, по-моему, слегка притянутые за уши имена, как Aphex Twin, LTJ Bukem, Omni Trio, Wagon Christ и Goldie. В конце 90-х на горизонте появились Carsten Nicolai и венский лейбл Megc Peter Rehberg, Christian Fennesz и проект Farmers Manual. Перечисление самой интересной музыки момента завершается такими именами, как Taylor Deupree, Nobukazu Takemura, Neina, Richard Chartier, Pimmon, Autopoieses и T: un[k].

С точки зрения Кима Кэскоуна, новую ситуацию характеризуют три идеи. Во-первых, это многократно упоминавшиеся сбой, отказ, ошибка. Автор применяет жаргонное слово *glitch*. Смысл сбоя в том, что знакомый нам инструмент вдруг начинает вести себя неожиданным образом. Тут важен аспект случайности, твоей неготовности к тому, что внезапно появилось перед глазами. Но смысл сбоя и в производимом им

шуме. Шум — это вторая глобальная идея. Кэскоун усматривает исток постдигитальности в манифестах итальянских футуристов, призывавших учиться слушать самые разные шумы: и использовать их в качестве музыкального материала. Еще один немаловажный первоисточник — это фортепианный опус Джона Кейджа «4'33"». Это и есть третья главная идея: интерес к фону, к контексту, к тому, что кажется второстепенным, даже мешающим. К тому, что воспринимается как помехи или отходы производства, к тому, что отвлекает от «главного». Автор приводит любопытную аналогию: переход от портретной живописи к пейзажной. В портрете пейзаж служил фоном, пейзаж заполнял пространство вокруг головы изображенного персонажа. Исчезновение головы поставило акцент на пейзаже, внимание было перенесено на то, что незримо сопутствует главному. Аналогичным образом, и звуки электронных помех, которым отказывалось в праве называться музыкальными, нашли свое место в музыке, более того, оказалось, что в этой сфере скрывается масса интереснейших возможностей.

Ким Кэскоун полагает, что для постдигитального аудиотворчества принципиальное значение имеют применяемые инструменты. Приводится не очень длинный список компьютерных программ, с помощью которых новая музыка делается. Это Reaktor, Max/MSP, MetaSynth, Audiomulch, Crasher-X и Soundhack. В большинстве случаев музыканты вовсе не являются профессионалами в области микроструктуры звуков и цифровой обработки сигналов (DSP). как правило, они работают бессистемно и по наитию, разыскивая нужные им сведения в интернете. Без интернета, то есть огромного инструмента обмена опытом, постдигитальной музыки бы не было.



Ким Кэскоун кое о чем умолчал. На самом деле история вовсе не шла гладким гармоничным потоком, в истории был слом: речь в манифесте постдигитализма идет о новом поколении музыкантов, продолжающих дело индастриала и нойза, но продолжающих это дело в смысле *IDM*, ведь у них получается своего рода *intelligent noise*, нойз для слушания. Новое поколение, вооруженное компьютерными программами, выдало на свет божий куда более структурированный и разнообразный нойз. Но можно спросить: а что же стало с мэтрами нойза, с их музыкой?

Кэскоун фактически приклеил хорошо известную исторически-идеологическую конструкцию «от футуризма до Кейджа», которая до того обосновывала право андеграундного индастриала-нойза на существование, к списку имен молодых ребят.

### ***Industrial, R.I.P***

В начале 00-х стало заметно, что в претендующей на радикальность подхода музыке вроде бы настали новые времена. Появился новый консенсус, то есть необсуждаемое согласие людей, пишущих о музыке и интересующихся музыкой. Oval и музыканты, занимающиеся минимал-нойз-дизайном (лейблы Raster/Noton, Mego, Ritornel), стали восприниматься в качестве переднего края, в качестве того, что происходит здесь и сейчас, в качестве того, что заслуживает внимания.

Но одновременно это означало, что исчез огромный пласт музыкантов, точнее, не исчез, а потерял свою значимость и актуальность. О ком речь? О мастерах минималистической коллажной музыки, о мастерах в разной степени ритмичных и антигуманных хрипелок, гуделок и жужжалок.

Стали вчерашним днем Nurse With Wound, The Hafler Trio, John Duncan, John Waterman, White House, Cranioclast, Main и масса прочих. Дело вовсе не в том, что они редко выпускают альбомы, стало наплевать, выпускают они что-то или нет. А их старые альбомы вдруг утратили ценность.

Мне рассказывали, что в Кёльне (Кёльн был якобы столицей электронной музыки второй половины 90-х) интерес к индастриалу и культовой группе Nurse With Wound, которую полагалось знать и любить каждому молодому человеку, заботящемуся о своем музыкальном вкусе, пропал уже в начале 90-х. Появление компакт-дисков ликвидировало не только виниловые грампластинки, но и кассеты. А индастриал-андеграунд существовал в виде сети кассетных лейблов. Одновременно получила известность группа французских музыкантов, делающих «конкретную музыку», — это Пьер Анри и его последователи.

«И стало ясно, что Nurse With Wound — это дилетанты, в мире есть куда более интересная и радикальная музыка», — сказал мне Франк Доммерт, в конце 80-х продвигавший индастриальный кассетный лейбл Entenpfuhl, а сегодня — чуждый всякому индастриалу лейбл Sonig.

Все 90-е индастриал и его производные существовали на компакт-дисках и казались стоической музыкой по ту сторону поп-страстей и забот. Ее выпускали такие лейблы, как лондонский Touch и амстердамский Staalplaat.

И вот огромный пласт музыки ушел в прошлое, так и не выйдя на поверхность, так и не добившись интереса хоть сколь-нибудь заметной аудитории, став окончательно вчерашним днем. Неприхотливым и незатейливым вчерашним днем. Эта музыка обезвредилась, выдохлась, потеряла градусы, с

сегодняшней точки зрения она больше не ядовита. Она не очень интересно звучит. Она скучна в ритмическом отношении, она несложно устроена внутри себя. Она — хардкор, но хардкор до обидного одномерный.

Новая электронная музыка минималистичнее старого индустриального минимализма, но чаще — куда извивнее, парадоксальнее, многослойнее... и главное, она совершенно деидеологизирована. Нет в ней ни героической позы, ни пафоса сопротивления или прорыва, ни желания экстремизма.

Как окинуть одним взглядом индастриал? Истошный грохот, металлический тембр, масса эхо, транс-бит (бывает и без него, но когда бит есть, он невыносимо пахнет 80-ми). У этой музыки, у этой стилистики — очень ясный мессидж, все звуки тут осмыслены. Удары барабанов — это удары судьбы, они вовсе не элементы ритмической схемы, нет-нет, они ломают пространство, они раскалывают голову, это буквально шаги потустороннего терминатора, фашистоидных роботов-убийц. Если кто-то кричит на заднем плане, то непременно или фюрер беснуется, или кого-то пытаются, или над нами издевается омерзительный телекомментатор — наверное, зомби с электронными мозгами, он читает антигуманные новости. Он делает вид, что это обычные сводки новостей, но мы-то понимаем, что это катастрофа.

Быстрый бит — прямо-таки очереди из автоматов. Металлизированный звук? Понимай: природу всю напрочь уничтожили. И эхо, эхо без границ: понимай, что пустыня, в мире гулко, пусто и черно. Это не звуки труб, это фанфары, которые непременно что-то возвещают. Это не просто скрипы, это распахиваемые двери, когда приходят те, кого бы тебе видеть совсем не хотелось. Неожиданные взрывы звука соответствуют шоковости тех событий, которые с тобой происходят, ты чувствуешь себя маленьким, беспомощным и

затравленным существом, которому недолго осталось мучиться. Еще бы — на дворе апокалипсис! Конец света, всё, приехали. Ты в тоталитарном аду, тебе некуда прятаться, вокруг — одни машины, они тебя сейчас будут давить!

Для индастриала релевантны пафос, марш, подполье и прежде всего — наглядность музыки. Изменившееся статус-кво можно охарактеризовать так: сегодня нет ни пафоса, ни подполья, а под новые ритмические схемы не очень-то помаршируешь. И конечно, акустические события нового нойза никакого комикса не предполагают, нет в них ненависти.

Конечно, странные объекты типа Oval или Microstoria существовали уже далеко не первый год, но к началу 00-х именно они стали стандартом независимо мыслящей электроники. Модная независимая музыка начала 00-х гудит мутным, но изысканным потоком. Самоуверенности Aphex Twin в ней нет, нет в ней и типично британского поп-духа, хваткого, ловкого и попрыгучего, свойственного как Фэтбой Слимму, так и продукции лейбла Warp. Музыка, которая на что-то претендует, должна предъявлять звук, который захочется назвать безумным. Не безумно быстрым, не безумно громким, не безумно искаженным, но внутри себя радикально ненормальным, непонятно откуда взявшимся и непредсказуемо себя ведущим.

## ***Электроника***

Страсть к комфорту и уюту — это еще одна могучая тенденция, начавшая проявляться в конце 90-х. Электронная музыка, долгое время воспринимавшаяся как нечто холодное и механическое, иногда как безумие, иногда как строгость и воздержание, вдруг

оказалась сферой, в которой спокойно дети спят. Электронная музыка занялась выражением нешуточных инфантильных чувств, эмоций и нежностей.

Это ласковая ритмичная музыка. Несложный ритм, несложная мелодия. Примененные звуки банальны и неагрессивны. Ее творцы указывают, что любят Warp, Ninja Tune, Autechre, DJ Shadow, то есть имеют в виду родство с *IBM*, но их музыка напоминает скорее песни ABBA, обработанные юным аккордеонистом.

Акустическая гитара (или аналоговый синтезатор) играет мелодию тихой беззубой радости. За ней что-то электронно причмокивает и посапывает, перекачивается брейкбитик, атмосфера окрашена акварельными красками. Ничего не выпирает, не торчит, не громыхает. Кустики подстрижены, болонка накормлена. Баю-баю, электронная музыка, тяф-тяф, ути-ути.

Сделайте нам красиво, сделайте нам мелодично, сделайте нам электронно.

Флагман этой сладкозвучной тенденции ублажения бессмысленных отроков — берлинский лейбл Morr Music.

Вокруг нее сложилась, якобы впервые в истории человечества, уникальная ситуация. Дело в том, что за потребителями IDM невозможно распознать никакую субкультуру. Их объединяет разве что уверенность, что «все будет хорошо». Даже танцевать, вычурно одеваться, глотать наркотики и тратить деньги уже не требуется.

Именно это и был саунд начала 00-х, то, к чему пришел мейнстрим независимо мыслящей электронной музыки.

Кстати, слово «техно» уже давно вышло из употребления, выражение «электронная музыка» звучит торжественно и неуместно академически, в 2001-м окончательно утвердилось слово «электроника».

Мелодичность новой электроники явно предполагает песенность. И доходящая до примитива простота этой музыки взялась из примитивности инди-попа. Никаких сложностей городить не надо, основное внимание все равно уделяется вокалу или тому, что его заменяет. И в этом грандиозное отличие электроники от техно 90-х: техно молча наращивает разрывающий твою башку фон, *IDM* рассказывает историю.

## ***DIY***

«Электроника — это панк сегодня». Это еще один весьма распространенный штамп. Имеется в виду вовсе не гитарный саунд и агрессивный нигилизм, которых, разумеется, в электронике нет, а, скорее, подход *DIY*, «сделай сам»: что бы тебе ни пришло в голову, ты сумеешь это реализовать методом проб и ошибок, у тебя получится не хуже, чем у всех остальных.

Самодеятельность дилетантов можно только приветствовать, тем более что в «несерьезной» музыке граница между профессионалами и дилетантами довольно зыбкая, большинство классиков в прошлом — именно самоучки.

Но встает интересный вопрос: чему именно самоучатся самоучки? И у кого? Очевидно, что учатся они у предыдущего поколения самоучек тому, что это предыдущее поколение уже худо-бедно умеет делать. Проблема дилетантов не в том, что они чего-то не умеют делать своими руками, а в том, что они не способны оценить: заслуживает ли это дело того, чтобы его вообще делать?

Мое глубокое убеждение: музыкант должен критически оценивать свои намерения и результат своего труда. То есть не столько «делай сам», сколько «критикуй сам». Нельзя сказать, что у электронщиков

получается никуда не годная музыка, она вполне обычная, сносная. Никуда не годится их взгляд на музыку. Как правило, эти люди занялись музыкой совсем недавно, они нисколько не сомневаются, что музыка — это мелодии и ритмы сентиментально настроенных пользователей компьютерных программ.

Но сентиментальность не может претендовать на звание эмоциональности; вообще, сантиментам и благим намерениям место на почтовой открытке, а не в музыкальном произведении.

Как же надоела продукция робких и застенчивых юношей, которые не подозревают, что где-то далеко-далеко есть просторы, на которых легко и свободно дышится (или, скорее, дышалось). Ну а мы живем в бабушкином сундучке с иголками, нитками и кнопками.

## [24] Саунд

Что в музыке самое главное? В 90-х на этот вопрос появился ясный ответ: конечно же, саунд.

Саунд — это не просто звук. Саунд — это звучание трека: легкая ли музыка или вязкая, свободно ли она движется и дышит, или тесно ей? Есть ли в ней дыры? Клацает ли она или, скорее, жужжит? Стоит ли на месте или движется? Различимы ли инструменты, или все склеилось в единый липкий поток? Как поживают отдельные звуки, как они вписаны в общую картину? Как звуки появляются, откуда они родом, как они изменяют свою форму и окраску, как они исчезают? Есть ли повторения? Что именно повторяется и не просачиваются ли при этом какие-нибудь изменения? Что находится на переднем плане, что на заднем? На что похоже все вместе?

Саунд — это акустическое пространство трека.

Когда я говорю «акустический кисель» или «громыхающая телега», я вовсе не издеваюсь над музыкой, а пытаюсь дать образное представление о саунде. Когда критик пишет о «безумном стуке» или о «гитарном реве», он имеет в виду именно саунд. Ведь это нетривиальная задача — записать гитару так, чтобы она именно заревела и звук ее поплыл.

При этом саунд вовсе не связан с ясными визуальными аналогиями, скорее, он связан с материальным переживанием музыки, с ее вещественностью, телесностью, шершавостью.

Саунд предполагает целостное восприятие акустического события, а не в качестве суммы характеристик: высота ноты плюс ее длительность плюс ее громкость плюс ее тембр. Интерес к саунду — это интерес к звуку как он есть сам по себе, вне



ритмических, гармонических, мелодических, динамических параметрических сеток.

Саунд предполагает особенное слушание, прыгающее от одного звука к другому, следующее за набуханием и сдутием звука, следящее за его протяженностью. Пресловутое «погружение в саунд» — это слежение за моментальным состоянием звука. Это похоже на сканирование, на рассматривание картины с очень маленького расстояния. Всяческие изменения всегда происходят вдруг, ни с того ни с сего.

Слово «саунд», как и все прочие кажущиеся принципиально важными слова, употребляется во многих смыслах. Можно этим возмущаться, как чьей-то неграмотностью. А можно считать, что расползание и изменение смыслов слов происходит само собой. А потребность установить единственно правильный смысл появляется много позже, как потребность объяснить неопределенное, многозначное и хаотичное, исходя из одного принципа, из одного определения. Поиск истинного смысла понятий — не столько научная деятельность, сколько шизоидная и пропагандистская.

*Sound* — это «отдельный звук» (в этом случае легко образовать множественное число: *sounds*), но также и «саунд вообще», «звучание». Неясности, правда, при этом далеко не кончаются.

Интерес к «отдельным звукам» в 90-х достиг размеров массового помешательства, развилась невероятная восприимчивость к характеру коротких звуковых огрызков, которые клеивались в техноидную музыку. Сменяли одна другую волны «отдельных звуков», которые «важны сегодня». Музыка прошедших поп- и джаз-эпох воспринималась как эксплуатирующая специфический набор звуков, эта характерная палитра узнается слушателем и приманивает его к себе. Потому

и всякий сегодняшний лейбл должен применять собственный легко узнаваемый набор типичных звуков.

Техноидная музыка выработала свое понимание того, что такое саунд. Саунд — это то, что слушатели стали называть «стилем». Это не только предпочтительные «отдельные звуки», но и правила их комбинации. Именно устойчивые характеристики техноидного саунда и образуют стиль.

Но современная студийная аппаратура позволяет сколь угодно тонко варьировать звучание трека: никаких устойчивых характеристик саунда не осталось, а вместе с ними исчезли и стили. Стиль легко симитировать, потому тот, кто ищет музыку или же ее классифицирует, ориентируясь на стили, довольствуется не более чем имитациями, подделками.

Возникла ситуация, когда каждый новый альбом, если он, конечно, на что-то претендует, должен обладать своим собственным характерным звучанием, то есть стилем. Раньше это требование относилось к мелодии и тексту песен: если какая-то песня имела старую мелодию, значит, это была та же самая старая песня. Новая песня, безусловно, должна была обладать новой мелодией. Саунд же мог оставаться прежним.

Сегодня если новый альбом имеет уже хорошо известный саунд, значит, перед нами старый альбом. Новые ли в нем мелодии, значения не имеет. Конечно, далеко не каждый электронный альбом демонстрировал любопытный и оригинальный саунд. 90 % того, что продается под вывесками техно, хаус, электро, хип-хоп, индастриал, транс, хардкор, эмбиент, даб, драм-н-бэйсс, нойз, трип-хоп, экспериментальная музыка, *Easy Listening*, — это безусловная дрянь. Изумительно то, что и производители этой музыки, и ее слушатели этого не слышат. По-видимому, огромное количество особенностей музыки (ее вписанность в жесткую ритмическую сетку, использование слоеного пирога

семплов, прущий вперед тошнотворный бас-барабан и т. п.) просто не воспринимается. Говорить о «целостном отношении к звучанию» в этой ситуации просто смешно.

В 90-х была выпущена на компакт-дисках практически вся существующая музыка, вся она стала одинаково доступна. Несмотря на открытость гигантского музыкального архива цивилизации, используется далеко не все, у электронной музыки есть явные предпочтения. Некоторые звуки и ритмы воспроизводятся в сотнях треков, все остальные — почему-то совсем нет. Музыканты, подвизающиеся в сфере электронной музыки, имеют специфически устроенные уши: к тому, что те замечают, они относятся необычайно придирчиво. Все остальное игнорируется.

Изготовление электронной музыки — это работа над нюансами, причем в стилистически ограниченных рамках, электронная музыка звучит однообразно и развивается невыносимо медленно. Иными словами, эйфорическая песня во славу саунда реальное положение дел не очень отражает, драм-н-бэйсс или *down tempo* настолько же стандартны, как и продукция Rolling Stones. И точно так же не меняются годами. А к нюансам аранжировок и положениям ручек своих студийных приборов и рок-динозавры крайне небезразличны.

### **Саунд и качество записи**

Интересный саунд — это принципиально иная вещь, чем высокое качество записи. Саунд — это характер записи, своеобразие записи, вкус записи, вещь, которую нельзя мерить линейкой хуже/лучше, качественнее/некачественнее.

Изрядно мифологизированный «высокий западный стандарт качества студийной звукозаписи»

предполагает именно достижение очевидного совершенства: записать, скажем, гитару так, что лучше не бывает, правдиво, объемно, наполненно, «как живую». При этом качество записи меряется ее расстоянием до естественного звучания того или иного музыкального инструмента, а естественное звучание якобы очевидно. Поэтому искажения воспринимаются как легко избегаемые дефекты.

А с точки зрения саунд-подхода искажения — это полноправный рабочий материал музыканта. У полированного мрамора и у бетонной стены поверхность разного качества, это разные материалы, но нельзя полагать, что полированный мрамор — это более качественная поверхность, чем асфальт, дерево, рубероид, наждачная бумага или стальная плита. Саунд может быть тонким, сложным, многослойным, но ни в коем случае не более качественным.

В разговорах о «естественном звучании» инструментов скрывается обман. В самом начале 60-х уже было ясно, что звукозапись не воспроизводит естественный звук ансамбля, но создает иную акустическую реальность, куда более интенсивную и плотную. То, что слушатель воспринимает как партию обычной ритм-гитары, в действительности оказывается партией пяти одновременно играющих разных гитар, звук которых к тому же обогащен эхом и продавлен сквозь компрессор. В 70-х искусство преувеличивания и выпячивания звучания инструментов вышло на новый уровень. То, как звучат струнные у ABBA, как звучат барабаны и гитары у Pink Floyd, так никакие инструменты в естественных условиях звучать не в состоянии. Мы имеем дело с иллюзией, родственной трюкам и специальным эффектам в кино. Высокотехнологичные аудиотрюки и стали

восприниматься обязательной для всех нормой «естественного звучания».

Стремление записать все инструменты с максимально возможным качеством приводит к катастрофе во время микширования: между звуками отдельных инструментов не возникает пластических связей. Отдельные компоненты звуковой картины начинают восприниматься как герои аудиоблокбастера: гитара, барабаны, клавиши, певица, флейта. Это действующие персонажи комикса. Не характеры, а кубики с нарисованной на боку картинкой.

Мой преподаватель рисунка Александр Юликов говорил: для каждого предмета на лице человека есть название — нос, рот, глаз. Наивный художник рисует не то, что видит, а то, что знает, то, для чего есть название в языке, потому на бумаге появляются два знака для глаза, знак для носа, знак для рта. А скажем, для участка липа между верхней губой и носом слова нет, поэтому и рисовать там как бы нечего, там остается белый лист бумаги. А грамотный художник видит не только предметы, но и пространства между ними, их внутреннюю пластику и взаимодействие: глаз, скажем, косит влево, а нос загибается вправо, а между ними пролегает идущая в сторону выемка. В акустической сфере та же самая ситуация. Как есть много способов нарисовать глаз, так есть много способов записать гитару. Правильно/неправильно записанная гитара — это детский лепет. Критерием может быть только художественная оправданность. Непластическое, назывно-символистское отношение к музыке моментально слышится: мелодия + ритм + инструменты + голос. Гитара звучит просто как гитара, женское пение как женское пение, клавишные как клавишные, барабаны как барабаны.

Чушь это. Наивное искусство, в лучшем случае. А при записи в «профессиональной западной студии» оно дорастает до гигантских размеров китча.

Тут можно сказать пару слов о мелодии. Запасть на мелодию проще простого, мелодия очень хорошо внутри себя склеена. Даже не на мелодию, а на движение сильного голоса, обладающего выразительной интонацией. Восприятие воспринимает все сразу, мелодия встроена в саунд, как кости встроены в кисть руки. Мелодический ход настолько сильно притягивает к себе внимание, что фактически убивает все остальное. Как прекратить потакать своему уху, требующему мелодий и гармоний?

Музыка — не про мелодию саму по себе, а скорее уж про то, что происходит с мелодией. Музыка — про то, как мелодия теряет свою абсолютность и фундаментальность, покидает свое центральное место. Музыка — про музыкальные процессы, реализованные в каждом отдельном опусе. А мелодия — это средство, нужное для того, чтобы отметить в этой игре некоторую временную и условную твердь.

Скажем, в даб-регги очень характерно балансирование между пением, то есть артикулированием мелодии, и просто ритмичным говорением текста. В качестве примера можно взять какую-нибудь песенку Prince Far I.

Интересно то, что происходит с мелодией, как она исчезает, как она ломается, как она расползается, распадается на части и собирается вновь, как под нее подкладывается другая мелодия. Мелодия идет по кругу, но не повторяется буквально. Вся игра построена на том, что наше восприятие стремится каждый раз съесть мелодию, а нам это то дают, то не дают. Вот мы и слушаем, развесив уши. Потому слушать надо не сами мелодии, не бит, даже не саунд, а то, что происходит с

мелодиями, битом и саундом: стратегии наращивания и варьирования музыкальной плотности.

### ***Саунд и субкультура***

Звучание музыки вышло на передний план, все остальное практически утратило значение. Эту ситуацию можно проиллюстрировать так: что важнее для феномена диско — специфическое применение тарелок в офф-бите или фигура вышибалы при входе в дискотеку? В 70—80-х правильным ответом был бы, разумеется, вышибала. Правильный ответ в 90-х: ритм-рисунк. В 70-х фигура охранника имела прямо-таки символическое значение стража порога, отделителя чистых от нечистых. В дискотеки пускали далеко не всех желающих, пространство дискотеки радикально отличалось от пространства обыденной жизни. Дискотека — это место, где посетитель надевал волшебную маску, становился частью субкультуры, актером эротически окрашенного и экстатически двигающегося театра. Именно это и было важно. А вовсе не специфический ритмический узор. То же самое относится и к панку, и к индастриалу они не были стилями музыки, стилизованным акустическим дизайном.

Но с появлением техно ситуация радикально изменилась. В первой трети 90-х исчезли молодежные субкультуры. Скажем, техно абсорбировало в себя все внешние знаки отличия далеких друг от друга субкультур, все стили одежды. Arhex Twin носил длинные волосы, как хиппи, а Вестбам брил череп, как скинхед, на Love Parade в Берлине можно было наблюдать невероятные гибриды. Нельзя полагать, что именно техно отменило дресскод, но появившаяся возможность утилизации старых стилей одежды,

раньше являвшихся специфическими атрибутами той или иной субкультуры, как раз говорит об исчезновении этих групп и об обесмысливании их кода одежды. Утилизировать можно только то, что уже давно валяется без дела, никому не нужно и никакой опасности ни для кого не представляет.

Субкультура связана с идеей противостояния, с несогласием с су-ществующим положением дел. В 90-х молодежь стала со всем согласна. Музыка больше не пробуждает совесть, не обжигает шокирующей истиной, но является не более чем «саундтреком для лайфстайла». Это выражение — журналистский штамп 90-х.

Сейчас уже невозможно внятно, интересно и нелживо ответить на вопрос: «Что выражает эта музыка? Какое мировоззрение за ней стоит?» Когда Вольфганг Фогт на альбоме «Zauberberg» (1997) своего эмбиент-проекта Gas семплировал струнные партии из опер Вагнера, это обстоятельство обсуждалось как небывалая сенсация. Был вынесен крайне неодобрительный вердикт, музыкант явно нарушит правила игры. При этом распознать именно Вагнера в звенящем монотонном гуле, шуме деревьев и толчках баса было не очень просто, музыка звучала вполне техноидно. В любом случае, семплированные пассажи из Вагнера и Шенберга звучали совершенно одинаково.

Почему же возник скандал? Оказывается, семплировав Вагнера. Вольфганг подчеркнул немецкое происхождение техно, обратился к традиционным немецким романтическим ценностям, к теме сказочного немецкого леса, то есть фактически признался в шовинизме. Конечно, это бред. Но показательно, что мессидж музыки извлекается именно из ее звучания.

Аналогичный пример. Эккехард Элерс (Auch, Marz, лейбл Ritornell): «Минимал-техно — это эстетика нового



финансового рынка». Почему это? «Излюбленные в современном техно щелчки, треск, хруст — это звук денег, звук кассы, звук нажатой клавиши на клавиатуре компьютера, звук отданной команды». Таким образом, оказывается, что минимал-техно — это одновременно и немецкий великодержавный шовинизм, и холодный расчет транснациональных биржевых спекулянтов?

Даже агрессивно быстрая и шумная музыка далеко не всегда предполагает позицию протеста. Но можно взять какой-нибудь очевидный пример музыки протеста 90-х. Вот, скажем, Ману Чао — Орфей антиглобализма. Идеологическая позиция музыканта была много раз разжевана и расхвалена средствами массовой информации, сомнений в адекватности интерпретации мессиджа нет. Но ухо 90-х все равно обнаруживает, что Ману Чао культивирует ловко сделанный легкомысленный сонграйтерский поп, по саунду явно ориентирующийся на поздних The Beatles. Все это: и Ману Чао, и сонграйтерский поп, и The Beatles — потребляют неояппи (их называют *bobo*, «буржуазная богема»), а ведь это сугубо глобалистская публика.

Ману Чао и Buena Vista Social Club — это музыка *singles*, то есть не связанных семейными узами, красивых, хорошо зарабатывающих, сдержанно одетых, не очень спортивных, но зато понимающих вкус тосканского вина молодых людей (в возрасте около 30 лет) и женщин. То же самое относилось и к Portishead, хотя музыка Portishead сама по себе — это песни провинциального шизофреника. Если стоять на позиции поиска субкультуры, то надо будет безо всякого удовольствия признать, что и Ману Чао, и Portishead — это музыка той аудитории, для которой пишут глянцевые лайфстайл-журналы. Какой тут может быть мессидж? Какая такая шизофрения?

Кроме неояппи существуют еще две аморфные социальные группы: трэш-публика и студенты.

Обитатели городских окраин слушают развеселое техно, эмтивишный хип-хоп, свой родной поп. Сознание тинэйджеров оккупировано бой- и герл-группами. Студенты покупают нечто более претенциозное, то есть «новые тенденции», будь то Radiohead, драм-н-бэйсс или минимал-техно.

В 90-х был широко распространен тезис, что место исчезнувшего андеграунда заняла клубная культура (club culture): имелась в виду система ценностей — музыка, шмотки, жаргон, наркотики и манера поведения, — принятая в танцевальных клубах крупных городов, скажем Лондона или Берлина. Эти самые «клубная культура» и «пространство клуба» были нещадно мифологизированы. Но поход в клуб никакого ритуального значения уже давно не имеет, в модном (cool) клубе те же самые вежливые, ироничные и дистантные неояппи и недояппи, как и везде. Они точно так же держатся и выглядят, как и у себя в офисе, в любом кафе или, скажем, в очереди в кассу в супермаркете. Никакой особости в клубной атмосфере нет, нет ничего такого, что бы отсутствовало за пределами клуба. И есть подозрение, что и раньше дела обстояли точно таким же образом, панки в конце 70-х были резко настроены против диско именно потому, что дискотеки стали мэйнстримом, более того, местом, где мэйнстрим гуще всего. То есть дискотека была вовсе не местом, где концентрировалась субкультура, а увеличительным стеклом, наведенным на самый гнусный мэйнстрим.

### ***Vert***

Но если звучание музыки не получается трактовать как иллюстрацию (чтобы из этой иллюстрации сделать

выводы об истинных установках и намерениях ее создателя), то, возможно, текст песен куда более пригоден для обнаружения мессиджа и смысла музыки?

Разве текст пишется не из-за потребности что-то сказать людям, что-то до них донести?

Эдем Батлер (Vert): «Это заблуждение. Я думаю, что большое количество людей хочет выразить себя самыми разными способами. Как именно, уже не так важно. Главное — твое ощущение необходимости выразить себя. Сначала я выражал себя просто музыкой, сейчас я выражаю себя музыкой со словами, разница не так уж и велика. А идея, что в тексте есть мессидж... я думаю, это бывает крайне редко. Написание текста имеет куда больше отношения к твоей позиции: где ты находишься, какими глазами ты смотришь на мир и что ты при этом видишь.

Никакого сообщения миру в текстах нет, и было бы большим высокомерием считать, что в твоих текстах есть нечто полезное и значимое для всех остальных. С другой стороны, тексты — не пустая декорация, словесная красота. Мое отношение к текстам песен определено литературой и поэзией. Я люблю литературу и трачу много времени на чтение, возможно, больше, чем на слушание музыки. Полагать, что в романе, который ты читаешь, заключается некоторое послание миру и что в этом послании и состоит смысл романа, было бы невероятным упрощением дела».

Одна из песен альбома «Some Beans & an Octopus» рассказывает такого сорта историю. Лирический герой путешествует с коробкой бобов и осьминогом. Его преследуют неприятные люди в пиджаках, они уверены, что он террорист, а коробка может оказаться бомбой. Тут осьминог берет лирического героя за руку, и они улетают прочь. Я попытался выяснить, что это

такое: это и не история даже, а всего один эпизод, три картинки комикса.

Эдем Батлер: «Конечно, это абсурдная, даже дурацкая история. Собственно, ее смысл в припеве — речь идет о скорости, точнее, о скорости погони. А в истории, которая разворачивается как история погони или как история несчастной любви, сюжет не является таким уж и важным; собственно, все возможные сюжеты давно известны, их совсем немного, меньше десяти.

Куда интереснее, и в современной литературе куда распространеннее, скажем у таких писателей, как Томас Пинчон, сюжеты непонятные, когда невозможно сказать, что именно происходит, куда движется повествование в целом, потому что главной линии тут нет. И в таком повествовании оказываются интересными частные события, детали, реплики, возникающие аналогии, какие-то связи внутри текста, то есть мелкая литературная пластика.

Для песни же оказывается вполне достаточным, что из потока звуков наш слух вырывает отдельную фразу или пару слов, сказанных с той или иной интонацией. Понимать весь текст вовсе и не нужно, может статься, что его и невозможно понять — в том смысле, что весь текст ничего существенного к зацепившемуся за твое ухо слову и не добавит. Текст — это коллаж, склеенный из метафор, метафоры постоянно помещаются в новые контексты, переобыгрываются. И ты не можешь сказать, какой у этого смысл как у единого целого».

### ***Kalahari Surfers***

Исчезновение рок-андеграунда в начале 90-х было очень непривычным событием. Техно- и джангл-андеграунд хотели только танцевать. Но это был, тем

не менее, андеграунд: анонимный и бессловесный, но, тем не менее, решительный и резкодвигающийся. Когда же появилась электроника, которую делали на компьютере, говорить об андеграунде стало невозможно. Распространилось мнение, что мессидж был сменен саундом.

Но в самом ли деле саунд пришел, когда исчез мессидж? Эволюция огромного количества групп говорит о прямо противоположной логике развития.

Проект Kalahari Surfers возник в ЮАР как фиктивная группа. Вся музыка первой кассеты «Gross National Product» (1983) — это коллажи, составленные из разнообразных звуков: звуков, которые несутся с киноэкрана и из радиоприемника, звуков уличных музыкантов, звуков, ворованных с чужих грампластинок, немного звяканья и стука. Многие звуки зациклены, разные песни собраны из одного и того же материала. Держится все это хозяйство на живом и громком басу. Ударные, если где-то и есть в них нужда, находятся на заднем плане. В некоторых песнях чувствуется близость к дабу.

Kalahari Surfers делали крайне политизированную антигосударственную музыку, группа противостояла доминирующей государственной идеологии и культурной политике. Тексты Kalahari Surfers, с одной стороны, были вполне поэтические, с другой — речь там шла об убийствах, истязаниях, лжи, лицемерии, об альянсе политики, религии и бизнеса, о мифах белого человека. Kalahari Surfers вовсе не были абстрактными гуманистами, судящими со стороны, участники коллектива — белые ребята, они сами принадлежали культуре апартеида, культуре колонизаторов. Но эта культура была шизофренической, раздвоенной. Радикально настроенная белая молодежь отдавала себе отчет в том, что культурной традиции у белых в Южной Африке нет, есть лишь жестокий и смехотворный

фашистский миф. Потому речь шла не только о разоблачении и протесте, но и о построении новой культуры, новой культурной идентичности, о преодолении шизофренического разрыва. Любопытным образом, первая магнитофонная кассета Kalahari Surfers содержит мало текстов, этот альбом не политико-экзистенциальная агитка, скорее, это поток психоделического саунда, сделанного из черной музыки: из даб-регги и африканской поп-музыки зулусов.

Остающиеся нелегальными в ЮАР, Kalahari Surfers выпускали и записывали альбомы в Великобритании. В Европе их музыка пошла на ура, она прекрасно вписалась в новый андеграунд, который стали называть индастриалом. Песни Kalahari Surfers — а группа уже давно исполняла именно песни — напоминали индастриал, для саунда группы стали характерны механический транс, а также регги и даб. Kalahari Surfers второй половины 80-х — это регги-группа эпохи синтипоба. Трудно сказать, почему саунд группы так сильно изменился, то ли повлияла студийная звукозапись, то ли выросли претензии, и ранние коллажные опыты стали восприниматься как дилетантство. А может, британские музыканты подали плохой пример.

Иными словами, первые проявления активности Kalahari Surfers были связаны именно с саундом, потом группа ушла в более-менее знакомую, если не сказать, стереотипную музыку, задеревенела, мессидж стал выражаться главным образом в текстах. Впавшие в застой Kalahari Surfers стали литературной группой, а не музыкальной. Кажется, что раньше мессидж просвечивался и сквозь саунд, а потом мессидж не заметил, как саунд исчез, а вместе с ним и музыка.

К концу 90-х все музыки предыдущих эпох существовали в виде окаменевших шкурок, впрочем, и

музыка второй половины 90-х быстро окаменела.

Пресловутый мессидж, пресловутая позиция протеста — это всего лишь теоретическая возможность призвать музыканта к совести: ты же бывший панк, что же ты делаешь, приятель? А если музыканты не бывшие панки, то их и упрекнуть не в чем. Получается, что мессидж — это прежде всего возможность критического взгляда на самого себя, сомнение в себе самом. А если это сомнение распространяется и на музыку, то у нее появляется шанс стать интересной.

Впрочем, всегда остается подозрение, что звучание музыки мало связано с идеологической и мировоззренческой установкой ее создателя. И Kalahari Surfers это прекрасно продемонстрировали в конце эпохи, в 1993-м, выпустив альбом «End Beginnings». Его записали темнокожий поэт Лесего Рамполокенг и Уоррен Сони, он единственный остался в Kalahari Surfers.

На этом альбоме Kalahari Surfers звучат как нейтральный техно-эмбиент-даб. Музыка вообще не заметна, невозможно задаваться вопросом, стоит ли за ней какой-то мессидж или нет. Эти песни живут исключительно благодаря голосу певца. Лесего не рэпует, его медлительное и торжественное, но не драматическое произнесение текста не похоже на ямайский тостинг. К сожалению, уже через несколько песен эффект, производимый голосом певца, приедается, он эксплуатирует одну и ту же манеру, он в таком стиле мог бы наговорить еще несколько десятков длинных поэм. На мгновение радикально оживившийся саунд Kalahari Surfers опять усох, не дожив до конца альбома (точно такая же история с альбомом «Vongo Fury»: голоса Кэптн Бифхарта не хватает, чтобы оживить занудный прогрессивный мертвяк Фрэнка Заппы).

Похоже, что саунд — тонкая материя, надолго его не хватает, он возникает сам собой в начале долгого развития, а потом (наверное, из-за того, что музыканты не в состоянии его культивировать) выдыхается, превращается в набор приемов и штампов. И пресловутая эпоха саунда, разразившаяся в популярной музыке в конце 90-х, была скорее эпохой саунд-дизайна, то есть эпохой массового использования и комбинирования штампов, доставшихся от предыдущих эпох.

Слово «дизайн» ключевое. Это, безусловно, ругательство. Дизайн заслуживает отдельного долгого разбирательства, его история уходит в эпоху конструктивизма, в эпоху черного квадрата Малевича.

### **Саунд-дизайн**

Слово «дизайн» приходит в голову, когда отдельные элементы формы воспринимаются как автономно существующие, сохраняющие свою изолированность, хотя и вписанные в целое. Но вписаны в целое они чуть-чуть, непринципиальным образом, цветом шевелюры, ростом, а вообще-то они сами по себе. Целое в этом случае воспринимается как сумма элементов, их наложение, суперпозиция и комбинация. Целое носит характер аддитивности, суммарности. Конечно, дизайнер может нахлобучить и силуэт целого, скажем, сдвинуть все цвета в охру или черное, или повторить в конце трека то же, что звучало и в его начале. Но делу это не помогает.

Дизайн обычно содержит много дырок, пауз, просветов. Это далеко не только тишина между звуками или белая бумага между линиями рисунка. Между элементами дизайна — огромные расстояния.



Отдельные элементы дизайна далеки друг от друга, они существуют в самостоятельных плоскостях, а между этими плоскостями ничего нет. Элементарный пример такого рода — надпись, нахлобученная на изображение, скажем на обложке журнала или звуконосителя. Обычно получается так, что текст витает над картинкой, делая «е тем самым плоской и дурацкой. Встроить текст в ткань картинки, то есть побороть эффект аддитивности, расслоения — крайне нетривиальная задача.

Саунд-дизайном занимаются, разумеется, не только энтузиасты электронной музыки, приклеившиеся к компьютеру. Практика студийной звукозаписи, раздвигающая звучания отдельных инструментов, а потом накладывающая их друг на друга, — это тот же самый дизайн, родственник дизайну обложки журнала в слоях фотошопа. И уже несколько десятилетий музыканты именно так и слышат музыку, так и играют ее на концертах.

## ***Ретро-футуризм***

Откуда взялись стили электронной музыки, все ее разновидности? Это гибриды, результаты многократного скрещивания. Кого с кем? Всех со всеми.

Но дело далеко не ограничивается перекрестным скрещиванием, надо еще учитывать и две прямо противоположные тенденции, свойственные любому творческому процессу.

1) Ретро-тенденция, она же «возвращение к корням». Имеется в виду отбрасывание всего вторичного и наносного, то есть ложного и неистинного, и возрождение стиля, существовавшего в самом начале долгого пути развития. Даже если возвращаться к корням вздумает именно тот, кто много

лет назад у этих корней, собственно, и находился, то рассчитывать на успех предприятия все равно не приходится. В любом случае тут важно отметить принципиальный взгляд назад, в давно прошедшие времена, когда помыслы были чище, музыканты талантливее, трава зеленее, девушки краше.

2) Экспериментально-футуристическая тенденция. Это, как нетрудно догадаться, взгляд вперед. В этом случае музыкант должен объяснять, что стоять на месте нельзя, искусство должно постоянно обновляться, только эксперимент имеет право на существование, художник всегда ищет новые пути и тому подобное. Впрочем, коварная это вещь — экспериментально-футуристическая тенденция, принимать ее за чистую монету ни в коем случае нельзя. Ее постоянно поминают музыканты, и, разумеется, их желание не топтаться на месте можно лишь приветствовать. На как только это желание начинает выражаться в каких-то конкретных и всем понятных словах, сразу начинается обман и подмена понятий, ведь получившие широкое распространение специальные термины — это рекламные слоганы, приманки для потребителя, нечто вроде торговых марок. «Экспериментальная» и «абстрактная» электроника — это такие же рекламно-тусовочные обозначения, как и все прочие. Наивно думать, что в экспериментальной электронике кто-то с чем-то экспериментирует, а в абстрактной от чего-то абстрагируется. Скажем, драм-н-бэйсс начинают называть экспериментальным и абстрактным, когда из музыки исчезают мелодии и опознаваемые музыкальные инструменты — струнные или клавишные — и все вместе становится не совсем пригодным для танцев.

Со словом «футуристический» ситуация еще сложнее или, если хотите, смешнее. Дело в том, что

музыка, которую называют «футуристической», обращена вовсе не в будущее, как можно было бы ожидать, а в прошлое. Именно поэтому в обиход вошел милый термин «ретро-футуризм». Имеется в виду вот что: в конце 60-х — начале 70-х непростая и зараженная хиппизмом поп-музыка томилась по эротически и наркотически окрашенному космическому будущему. Особенно пострадали от этих надежд фанк, джаз-рок и психоделический рок. В начале 70-х искренне делали музыку будущего, музыку для будущего, музыку из будущего. Прошли годы, будущее постепенно подползло, и космический фанк, то есть лихой и слегка развязный барабанный стук плюс завывающий Моог-синтезатор и как инопланетные собаки лающие духовые, уходил в прошлое. И сегодня под устремлением в будущее парадоксальным образом имеется в виду устремление в то будущее, каким оно мерещилось тридцать — сорок лет назад, в будущее сорокалетней давности.

Что я хочу всем эти сказать? Первое. Экспериментально-футуристическая тенденция — это то же самое возвращение к корням. Второе. Если в музыкальной прессе поминаются «эксперименты» и «футуризм», то, скорее всего, речь идет о безынициативной и неоригинальной ретро-халтуре. И третье. Все слова имеют несколько смыслов, в том числе и прямо противоположный ожидаемому.

## ***Ретро***

Современная эпоха — эпоха тотального ретро. Ретро — это вовсе не воспоминание, никакой памяти у массовой культуры нет, как нет памяти у магазинного прилавка или у музейной стены.

Для ретро принципиально важен эффект контраста, постоянного выворачивания «старого» и «нового». Собственно, контрастов два.

1) Контраст между ретро-объектом и нейтрально-современным контекстом: московский храм Христа Спасителя, стоящий среди современной застройки. При этом окружающие храм здания только условно считаются современными, на самом деле они вполне старые и старомодные. Это, так сказать, контраст внешний.

2) Внутренний контраст: контраст между внешним видом ретро-объекта и его вполне современным внутренним устройством. Храм Спасителя выглядит «как старый», но при этом построен он из железобетона с применением современной технологии.

И вокруг этого здания царит современность, и у него под кожей тоже. Оно лишь видимость сохраняет чего-то старого. Но даже и эта видимость подозрительна, ведь храм Христа Спасителя явно производит впечатление чего-то нового и свежего, сентиментальной руиной он не является. Он не бывший, он сегодняшний. Немаловажно и то, что никто из наших современников его не видел раньше, то есть никто не может призвать нас к совести: «Раньше этот храм выглядел иначе и имел совсем другой смысл!» Да и оригинальный храм строился как стилизация под куда более древнюю архитектуру.

Современная эпоха — эпоха возвращения к утраченному оригиналу, который, однако, никогда не существовал в том виде, который синтезируется сегодня. Ретро — это фальсифицированное прошлое.

**Гибридизация**

Семплирование дало массовой культуре потрясающую возможность перманентного самоцитирования. Собственно, культура всегда занимается самоцитированием, но никогда раньше это не было делом, доступным буквально каждому. Сегодня оно фактически превратилось в народный промысел.

Надо понимать, что развитие идет одновременно во все стороны: музыкант пересекает границы между стилями, при этом не забывает бережно возвращаться к корням и в то же время бесстрашно движется вперед. За годы интенсивного развития электронно-танцевальной музыки эта тактика и привела к тому, что каждый стиль, каждая акустическая идея были объединены и спарены со всеми другими. И к тому же далеко не один раз.

Многообразие специальных терминов и обозначаемых ими стилей можно рассматривать с трех точек зрения.

Во-первых, это исторический взгляд: стили последовательно сменяют друг друга. Из диско вылупился хаус, из него — эсид-хаус, тот был сменен детройтским техно, которое от плохой жизни дошло до хардкора. Созерцая эту историческую последовательность, можно попытаться угледеть внутреннюю логику развития. Но возможен и другой взгляд на вещи (в структурализме он называется синхронной перспективой): все стили существуют одновременно. В этом случае диско вовсе не предшествует логически хардкору: не важно, кто от кого произошел и почему, в магазине компакт-диски все равно стоят рядом. А важно то, чем отличаются различные стили друг от друга с сегодняшней точки зрения: скажем, диско записывалось живыми музыкантами и профессиональными продюсерами, а хардкор — чисто электронный продукт, изготовленный дилетантами-одиночками.

Но эта ситуация — все стили существуют одновременно на одном столе, друг друга поедают, мимикрируют, спариваются и плодятся — с течением времени привела к такому положению дел, при котором стили всплыли в качестве элементов звучания каждого отдельного трека. Это, вообще говоря, естественно: дети наследуют хромосомы родителей.

Поэтому третий взгляд на многообразие музыкальных терминов таков: каждый из терминов как-то характеризует акустическую особенность какого-то фрагмента какого-то трека. Скажем, вступление — это эмбиент, появляющееся синтезаторное жужжание и бульканье явно относится к эсид-хаусу, но делать какие-то выводы рано, вступивший бас явно выдает свое даб-происхождение. При этом этот бас безжалостно искажен, это явный след индастриала. Жужжание начинает захлебываться, что не удивительно, ведь его пропустили через эхо-эффект. Это нормально для регги, но результат — спотыкающийся и перегруженный рев — явно напоминает хардкор или даже нойз...

Это совершенно нормальная ситуация. Практически в каждом треке содержатся в той или иной пропорции все возможные стили. Поэтому все эти стили следует воспринимать как составные элементы звучания трека, как кирпичи, из которых он сделан.

Возник шокирующий многих эффект: на грампластинках двадцатилетней и более давности можно обнаружить пассажи, звучащие абсолютно как современная музыка. Услышав техно середины 90-х в электро-треке 1980 года, начинаешь подозревать, что под выражением «долгий путь развития электронной музыки» имеется в виду нечто парадоксальное. Современная музыка постоянно обновляется и изменяется, но путь этого обновления пролегает среди

гор и равнин старой музыки. Развитие как гибридизация — совершенно иной процесс, чем развитие как поиск абсолютно нового и никогда ранее не бывшего. Сегодня возможностей стало куда больше, возросло и количество энтузиастов, ищущих новое, а революционных записей практически не прибавляется.

Новым явлением, типичным для 90-х, стала необычайная дифференцированность поп-музыки: существует масса различных и непохожих друг на друга поп-музык. Собственно, в математике или, скажем, медицине не поддающееся обзору разнообразие и узкая специализация никого не удивляют, но узкая специализация поп-музыкальных тенденций вызывает недоумение.

В этой ситуации чей бы то ни было новый альбом перестает восприниматься как нечто принципиально новое, как откровение. Когда физика была едина, в ней кипели страсти и иногда случались революции, менялся взгляд на устройство мироздания. А когда физик стало много, то и революции перестали носить всеобъемлющий характер и мало кого теперь интересуют. То же самое происходит и в музыке.

### ***Редукционизм***

Что объединяет всех священных коров? Что объединяет радикальный даб Ли Скретч Перри, рок The Velvet Underground и Can, электро-рокабилли Suicide, эмбиент Брайана Ино, электро-поп Kraftwerk, фанк Джеймса Брауна, индастриал Throbbing Gristle, панк, брейкбит и даже диско?

Звучат эти вещи не очень похоже друг на друга, хотя, их характеризуя, неизбежно приходится говорить о радикальном упрощении, уменьшении набора используемых средств, о сведении к самому

необходимому. Все это — примеры редукционистской поп-музыки.

Редукция — это упрощение, сведение к чему-то более простому, фундаментальному, легко обозримому, часто даже примитивному. Редукция — это замена предмета его конструктивной схемой, скелетом. Редукция означает отказ от «всего лишнего».

Раз примеры радикально упрощенной музыки обладают прямо-таки культовым статусом, можно ли тогда сказать, что редукция — это рецепт создания заведомо интересно звучащей музыки? Тогда история интересной музыки оказывается историей примеров радикально редукционистского подхода. Но если это так, то почему существует так мало ее примеров?

Дело в том, что редукция — это вовсе не рецепт, а, скорее, проблема, задача.

Ведь заранее неизвестно, как нечто можно упростить. Что является главным, ценным и принципиальным, а что — нет? Редуцирование — это обнажение сущности. Но прежде чем сущность обнажить, ее надо найти.

Ясно, что лишь у очень немногих музыкантов появляется желание и воля дойти до самого края в вопросе отделения главного от неглавного.

Но проблема на самом-то деле в другом. Предположим, что мы поняли, что главное в музыке — это ритм: его достаточно, чтобы в ней был груз. Очень хорошо, выкидываем все остальное. Остались одни барабаны. А что главное в ритме? Бас-барабан? О'кей, оставим лишь его. Но тут мы видим, что нам много чего не хватает, а главное, исчез груз. Оставшиеся барабаны вышли на передний план, начали назойливо лезть в уши, результат нашего упрощения нам совсем не нравится. Что делать?

Мы можем решить, что это была дурацкая затея, эффект той музыки, которая нам нравится, состоит во



взаимоуравновешивании различных компонентов, в их гармонии или дисгармонии. Иными словами, мы отказываемся от радикальной редукции.

Или же мы можем сообразить, что в процессе выкидывания лишнего сложилась новая ситуация и то, что осталось, должно как-то измениться. Должны возникнуть новые связи между оставшимися элементами конструкции, и эти новые связи и обеспечат дорогой нам груз. То есть мы фактически решаем ту же самую задачу взаимной настройки составных частей, но в ситуации крайне скудного набора средств.

Если нам это удастся, то получается нечто, ободранное до костей, но имеющее вполне музыкальный характер. И главное, все еще сохраняющее сходство с оригиналом, то есть с тем, что мы начали упрощать.

В монотонных треках Suicide несложно расслышать старый рок-н-ролл. В дабе несложно расслышать регги и даже ритм-н-блюз, то есть тот же самый рок-н-ролл. Кстати, монотонность, то есть отказ от изменчивости, сведение ритма к повторению одной и той же фигуры, сведение песни к однородному треку — это тоже редукция, попытка дойти до сущности музыки.

Брейкбит — это монотонная сущность фанка. Диско — это тоже монотонная сущность фанка. А хаус — еще большее упрощение диско.

Ли Скретч Перри, накладывая друг на друга глуховатые слои музыки, добивался того, что получавшаяся мутная каша вибрировала. Деталей не слышно, все звучит из рук вон плохо и смазанно... но вибрирует. То есть Перри практически все компоненты музыки приносил в жертву вайбу, вибрации. Его бескомпромиссность, его безжалостность к музыкальному мясу и делает некоторые из его треков

такими феноменальными. То же самое относится и к Suicide.

В реальной жизни редукция осуществляется небольшими шагами: гитарист, подыгрывавший Элвису Пресли и поэтому осведомленный, как просто устроена эта музыка внутри себя, вряд ли смог бы изготовить из нее минималистический электропоп. Suicide радикализовали уже достаточно ободранную и обезжиренную музыку The Velvet Underground, притянув за уши некоторые элементы эстетики Элвиса Пресли.

Но если дно однажды достигнуто, то повторять рекорд большого смысла не имеет, потому что ты будешь не рекорд повторять, а воспроизводить штамп.

### **Саунд-эстетика**

Ну, хорошо, в сфере электронной музыки саунд-пропаганда реальному положению дел не очень соответствовала. А где же все это время жил «правильно понятый саунд»? В кругах, близких к постиндустриальному эмбиенту, то есть к гуд елкам, к нойзу, к импровизационной музыке. Как раз в этих сферах были сформулированы принципы саунд-эстетики.

Она заключается (как полагает Мартин Бюссер, написавший статью в журнале *Testcard*, выпуск «Sound», 1996) в поиске новых источников звука (новые инструменты или нетрадиционное использование известных инструментов) и применении всего доступного аудиоматериала, в частности звуков, нас окружающих, то есть шумов как искусственного, так и естественного происхождения. Записанные звуки наслаиваются друг на друга, коллажируются. Очень часто они текут сплошным потоком, акустической

массой. От всех остальных способов упорядочения материала следует воздерживаться.

Оказывается, эта программа была в музыке XX века многократно реализована, или же к ней много раз развитие музыки приближалось в самых неожиданных местах. Разумеется, была предъявлена история саунда. В ней сияли Эрик Сати, Джон Кейдж, Мортон Фелдман, композиторы-минималисты, заметные фигуры электроакустики, такие люди, как Алвин Люсьер (Alvin Lussier), Фил Ниблок, потом появился Брайан Ино со своим эмбиентом, потом такие индастриал-проекты, как: Zoviet France, Organum, Merzbow. Иными словами, вирус минимализма можно было бы назвать вирусом саунда. Минимализм стал естественной формой организации акустического коллажа.

Прорыв к саунду через отказ, упрощение, редукцию (отказались от излишней структурной сложности и попали в стихию чистого саунда), как кажется, объясняет очень многие ключевые моменты и виражи истории музыки. Структуры становятся меньше, просто-звук соответственно больше.

Следы саунд-эстетики можно обнаружить повсеместно. Более того, стало возможно сказать, чем приличная музыка отличается от неприличной: не просто ограничиться заявлением о том, что это радикальная, новаторская, экспериментальная, оригинальная и оголтелая музыка, но в каком-то смысле ее объяснить, то есть указать, где и как в ней проявляется саунд-эстетика.

Скажем, очень разные музыки хочется назвать «психоделическими» — и джаз Сан Ра, и даб Ли Скретч Перри, и фанк Слай Стоуна, и краут-рок, и эсид-хаус, и нойз-рок. Слово «психоделический» всплывает достаточно часто. Но что конкретно имеется в виду? В виду имеется расслоение музыки, утрата жестких вертикальных связей между слоями, рассинхронизация

слоев, замена некоторых ясных тонов шумами, которые, как кажется, дрейфуют относительно друг друга. Иными словами, какая-то музыка становится психоделической (эсид-хаус — это психоделическое диско, даб — это психоделический регги), когда в ней проявляется саунд-эстетика.

Можно указать, когда саунд-эстетика используется в декоративных, почти китчевых целях (Pink Floyd 70-х, The Alan Parsons Project, Tomita и Kitaro, техно-эмбиент и трип-хоп 90-х). Можно проследить, как саунд-эстетика время от времени функционализировалась, то есть приспособлялась к тем или иным текущим нуждам: скажем, жужжалки Tangerine Dream и Клауса Шульце погружали слушателей в состояние блаженной прострации, способствовали достижению «космической гармонии». В индастриале и нойзе кошмарный вой должен был, наоборот, пугать и пробуждать слушателей, а заодно выражать ужас, холод и абсурд нашей цивилизации.

В начале 2000-х годов постоянно приходилось сталкиваться с тем, что электронная музыка подозрительно напоминает колыбельные песенки. Это была самая настоящая музыка настроения, настроения уюта и тепла, колыбельный эмбиент для взрослых. Это современное состояние нью-эйджа, который избавился от оккультных претензий и стал нью-эйджем комфорта и тихой задумчивости ни о чем.

### ***Mood Music***

Саунд-эстетика подозревает всю наличную музыку в том, что она не более чем *Mood Music*, «лошадиная» музыка, «ужасная» музыка, «влюбленная» музыка. Музыка, которая говорит: «отъезжайте умом», «впадайте в транс» или «ужасайтесь», продолжает

дело музыки, которая говорила: «смейтесь после шуток комиков». В этом и состоит один из возможных ответов на вопрос, почему блэк-метал — это поп, то есть что объединяет вопиюще по-разному звучащие поп-феномены. Разные поп-музыки выработали свои наборы аудиосредств для порождения «холодной», «горячей», «энергичной», «расслабленной», «ироничной» и т. д. музыки. Все эти *moods* создаются посредством манипуляций со звучанием, и в этом, кстати, проявляется принципиальная разница между саундом-как-звучанием и саундом-в-чистом-виде. Звучание музыки стремится выразить и вызывать различные эмоционально-психические состояния, считая, что музыку действительно можно сделать холодной или горячей, живой или мертвой, отчаянной или радостной. Ориентация на звучание как бы не видит, что на самом деле во всякой музыке идет игра по определенным конструктивным правилам, воспроизводятся типичные формы, в том числе и формы саунда.

А ориентация на саунд-в-чистом-виде (которую имели в виду Мортон Фелдман и Джон Кейдж) крайне болезненно относится к воспроизведению стереотипных форм и структур.

Но действительно ли возможно создать настроение? Понятно, что заказчику (кино- или театральному режиссеру) очень этого хочется, понятно, что народонаселение в своей массе уверено, что музыка действует эмоционально, но вот возможно ли настроение целенаправленно создать или выразить, то есть нарисовать убедительную психокартинку?

Кое-что, безусловно, возможно. Во-первых, существует звукоподражание: стук колес, крики птиц, шум ветра или воды.

Во-вторых — скорость, темп. Погоня — быстрая, снегопад — медленный. Можно применить и окраску

звука: погоня — увесистая и яркая, даже визжащая, а снегопад — глуховатый, медных духовых там быть не может. Это все понятно, но далеко на этом не уедешь. Эндрю Пеклер (Andrew Pekler), комментируя треки своего альбома «Cue», указывал: «медленный загадочный фортепианный мотив, дрейфующий в закручивающуюся атмосферу» или «неопределенная атмосфера вестерна, разрешающаяся в детскую мелодию, добавлены завихряющиеся тарелки». Такие описания ухватывают драматургию музыки, но каждый раз оказывается, что какой-то объект движется в некотором пространстве, объект может по ходу дела изменяться, рассасываться или превращаться во что-то иное. Но разве с помощью этого инструментария можно закодировать те или иные настроения?

Самое главное для успешного изготовления музыки настроения, как мне кажется, — это чужая, далекая, посторонняя музыка. Несегодняшняя, нездешняя. Чем она дальше, несовременнее и причудливее, тем в ней окажется больше «настроения». Бразильская бос-са-нова 50-летней давности? Отлично. Та же босса-нова, но в калифорнийском варианте кул-джаза? Тоже настроение хоть куда. Вальс? Фанфары циркового оркестра? Или же цирковой марш? Обратите внимание, что цирковая придурочность так хорошо действует и выражает настроение именно потому, что в цирк-то мы не ходим, цирк уехал. А рокабилли выражает настроение? Выражает, рокабилли в природе уже не осталось.

Или все-таки осталось? Но ведь если и осталось, то в виде ретро. Как и металл, скажем, настоящий тру-блэк.

Мысль не может удержаться на достигнутом и делает прыжок в неизведанное.

Предположение: не превращается ли всякая музыка со временем в *Mood Music!* Просто потому, что она

становится далекой и посторонней и обрастает аурой. И оттого ее способность выразить театральное настроение вырастает. Она сама собой превращается в аудиоиллюстрацию к литературе.

Иными словами, палитра музыканта, живописующего музыку настроений, обширна. Он фактически заимствует различные формы, стили и саунды, самое главное, что далекие. Он приближает к нам далекое, скажем, тем, что вживляет его в оболочку нейтральной современной музыки — то есть электронной, которая сама по себе ничего особенно интенсивного и не выражает.

А вот электроника, инфицированная вирусом диско, полочки или циркового марша, уже очень много что может выразить. И именно на стыке диско и недиско, марша и немарша! На стыках коллажа, на отступлениях от предполагаемой (или же — куда чаще — совсем неизвестной) нормы наше восприятие растопыривает уши и становится эмоциональным. Но это особая эмоциональность: у нее радио-и театральный характер.

Любопытно при этом то, что музыка, собранная из просто-звуков, то есть «конкретная музыка», очень часто сама является примером *Mood Music*. Просто-звуки неизбежно начинают восприниматься как окрашенные теми или иными ассоциациями: скажем, стук оказывается «машинным», «жестким» и «холодным». И именно в таком качестве желанным и применяемым.

## **Саунд и грав**

История саунда оказывается тайной и, естественно, подлинной историей достойной музыки.

Конечно, возникает множество вопросов. Как этот вирус передавался и почему он оказался таким заразным? Передавался ли он и в самом деле, или же во

многих случаях музыканты сами собой приходили к идее музыки как потока минималистически организованной аудиоматерии? Может быть, те, кто отказался от груза музыкальной теории (или же никогда его и не пробовал тянуть), автоматически погружаются в саунд? То есть саунд — это удел инициативных дилетантов? А когда эти дилетанты набивают руку и поднимаются до воспроизведения высокосложных штампов, их музыка от саунда удаляется (примеров такого развития масса, это и Pink Floyd, и Einstürzende Neubauten)? Но если музыка-как-саунд — такое естественное дело, доступное даже дилетантам, то почему музыканты, саунд упорно культивирующие, находятся в абсолютном меньшинстве? Если они плавают в бездонном океане саунда, свободны и не скованы никакими условностями, то почему у них очень быстро формируется набор штампов? Саунд-музыка окаменеваает столь же быстро, как и какая-нибудь мелкая разновидность металла. Музыку Люка Феррари (Luc Ferrari) или Шарлемань Палестин (Charlemagne Palestine) совсем несложно опознать, более того, огромное количество саунд-проектов легко спутать друг с другом, кажется, что все они топчутся на маленькой площадке.

Чтобы поточнее сформулировать претензию к радикальному саунд-подходу, попробую спросить: а как обстоит дело с грувом (а также свингом, драйвом и вайбом)? Грув относится к саунду?

Это неприятный вопрос. Саунд-эстетика грува не требует, музыка Джона Кейджа, композиторов-минималистов, эмбиент Брайана Ино, индустриальные гуделки — все это совсем не грувоносно. Но тогда к чему относится грув?

Можно ли считать его важным свойством акустической картины, причем свойством физически переживаемым, материальным? Безусловно. Можно его



записать в нотах? Нет. Связан грав с ощущением музыки как потока? Связан. Получается, что грав должен относиться к звучанию музыки, но саунд-эстетика его в упор не видит, грав, наверное, — это лишнее, то, от чего следует отказаться.

Но любопытным образом, и в музыке, ориентированной на саунд, есть аналог грова. Это пресловутый поток, шквал, вой, то есть тягучесть звука. Конечно, однородный шум, скажем гудение телевизора или линии высокого напряжения, можно считать просто-звуком, но, несмотря на свою непрерывность и бесконечность, этот звук вперед вовсе не движется, он статичен. Клаус Шульце говорил о том, что музыка должна быть плазмой, но его собственная музыка далеко не всегда переливалась и текла вперед. В любом случае, реализованная в лоб программа коллажирования шумов приводит к статичному, мертвому результату, отдельные звуки еще можно подогнать друг к другу, но вот за счет чего иногда при этом возникает напор, интенсивная давежка, движение вперед, почему все держится вместе, — непонятно.

На этом можно поставить точку, догадавшись, что сформулированная саунд-эстетика — это не то, что под саундом имели в виду Мортон Фелдман и Джачинто Шелси. Они ни в коем случае не защищали немзыкальный коллаж из разнообразных шумов. То, что они имели в виду под саундом, — это скорее негромко затихающий звук клавиши фортепиано, пластика нарастания и ослабления разнокачественных изменений и вибраций внутри одного точечного звука. Фелдман, Шелси и Кейдж хотели освободить звуки от диктата музыки, не давить звуки музыкой, не втискивать звуки в музыку. В визуальной сфере этому желанию соответствует освобождение цвета от формы, композиции, даже структуры цветовых отношений, алкание цвета самого по себе, без предметов, имеющих

тот или иной цвет. Аналогично можно представить себе желание пространства самого по себе, без привязки к конкретным стенам и проходам.

Тут на нас наваливается проблема коллажа (а музыкальную композицию можно рассматривать как составленную из элементов), то есть проблема связности. Почему слова склеиваются во фразу и начинают звучать вместе как единое целое? Говорят о «мелодии фразы», особенно заметной при изучении иностранного языка, но что это за мелодия такая? Мы имеем дело с хитрым ритмичным распределением интонационных ударений, пауз, отдельных звуков, с изменением тембра голоса, причем все это одновременно и в качестве целостной загогулины.

А если записать на магнитофон разные слова, которые произносят разные люди внутри разных фраз, и склеить из них новую? Написанная на бумаге, она будет выглядеть округло, но как она будет звучать? Скорее всего как монстр, стыки будут очень заметны. Целостность мелодии фразы — вещь очень капризная, малейшее изменение ситуации приводит к тому, что целостность пропадает или на ее месте возникает новая, как в калейдоскопе, который слегка крутанули. То же самое относится и к различным музыкальным целостностям и связностям. Пластическая бессвязность становится очень большой проблемой музыки. Звуки вовсе не обязаны слипаться вместе, причем слипаться в удачные, кажущиеся естественными и обладающие собственным характером конгломераты. Гарантий не дает ни школа, ни нотный текст, ни эстетическая программа наслоения и зацикливания шумов.

Саунд-эстетика работает сама против себя: уши, заострившиеся на знаменитых примерах проявления чистого саунда, вдруг перестают ценить саунд-коллажи.

Что происходит? Слушатель еще больше редуцирует уже редуцированную музыку, то есть выделяет ее слои и смотрит, что в них происходит. Если в шуме ничего не происходит, этот шум можно удалить, вычистить, упростить до нешумного звука. Саунд-коллажи элементарно редуцируются до двух-трех длинных линий, буря ной-за структурно эквивалентна буре в стакане воды, а плещущаяся из стороны в сторону вода в стакане эквивалентна монотонному стуку. И призывами вслушиваться и погружаться делу не поможешь.

**00-e**

## [25] Длинная тень

90-е никак не хотели уходить в прошлое, как оказалось, конец предыдущего десятилетия вовсе не означает начала нового. Тень от 90-х все не желала рассасываться, а новое десятилетие все не желало показывать какое-то определенное лицо.

В 90-х сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, музыка предшествующих поп-эпох была крайне востребована, музыкант с семплером — это прежде всего музыкант с огромной коллекцией звуконосителей, меломан. С другой стороны, старая музыка стала нерелевантна: когда на дворе минимал-техно и эмбиент, то чемоданы с рок-кассетами отправляются в подвал. Участники Massive Attack говорили, что их трип-хоп — это замедленный до соула хип-хоп, но эти заявления воспринимались как причуда: какой такой соул?

Продюсеры электронной музыки слушали совсем не то, что их слушатели, продюсеры ориентировались на фанк, соул, джаз, регги, слушатели прочно застряли на актуальной электронщине. Вся музыка, существовавшая до сих пор, стала неактуальной, точнее, из поля зрения исчезла музыка, не лежащая в актуальной сегодня истории музыки. Даб-регги, Сап и старый фанк были актуальными, а Фрэнк Заппа, Weather Report и Hawkwind — нет. Когда в техно-контексте стали семплировать вздохи и отдельные фразы Билли Холидей (проект Wunder), многие охнули, но саму Билли Холидей стали ли слушать? Конечно нет. История стала крайне избирательной, интересно только то, что семплируется сегодня или же предшествует сегодняшнему саунду. Огромные сферы старой музыки оказались бесхозными, непонятно для кого существующими.

Когда же электронная музыка лопнула как мыльный пузырь, оказалось, что вокруг — пустыня: ну не Minuteman или The Velvet Underground опять слушать, тем более, не U2 с Томом Уэйтсом. Мы в 90-х оторвались от старой музыки, она нам пальцем больше не грозит, мы ей ничего не должны. Но и вернуться к ней теперь сложно.

### ***Кризис электроники***

Электроника очень сильно заинтересовала массы, массы буквально дорвались до электроники, но какие именно массы? Массы тех, кто решил попробовать свои силы, кто не сомневался, что делать актуальную музыку и у него тоже вполне получится — ведь образцы жанра известны, прекрасно слышно, как они сделаны, несложно и выяснить, с помощью каких именно программ. Буквально каждый, кто интересовался современной музыкой, взялся за ее изготовление. Теоретиков это обстоятельство очень обрадовало, просто! Производители и потребители стали одними и теми же лицами. Ситуация, когда капиталистическая промышленность производит товар, а в конце конвейера стоит потребитель с широко открытым ртом и пассивно заглатывает все, что ему туда само собой падает, сменилась социалистическим самообслуживанием народа, который сам для себя ваяет свою собственную культуру. Собственно, равенство продюсера и консьюмера было усмотрено уже в ситуации техно, но техно на самом деле делали далеко не одни только энтузиасты: семплер и синтезаторы были все-таки не бесплатными, заводское производство винила мало кому по карману. А для изготовления и распространения электроники не нужно ничего, кроме компьютера, подключенного к интернету.

Формат mp3, позволивший хранить музыку в сети, способствовал моментальной глобализации и перепроизводству электроники.

Электроника, которой все не надоедало шуметь, гудеть, колотить и изумляться, как еще более мелко и изменчиво можно поломать брейкбит и склеить коллаж, стояла на месте. Поначалу это казалось очень странным: почему саунд стал у всех одинаковый? Почему развитие музыки остановилось? Почему интеллигентный нойз звучит настолько предсказуемо? Футурист Руссоло обещал же бездны радостных открытий молодежи, которая погрузится в шум и начнет исследовать его природу и закономерности! Молодежи хоть отбавляй, где же открытия? И Маркус Попп обещал парадиз тем, кто откажется от стука ритм-машины и синтезаторных аккордов и займется технологиями порождения звука. Мир электроники начала 00-х — это мир, в который зазывал нас Маркус Попп, почему же нет повода для радости? (Эта ситуация аналогична мэйнстримизации саунда Kraftwerk в начале 80-х, любопытно, что и Маркус Попп, подобно Kraftwerk, исчез из мира музыки, в котором победил его взгляд на вещи.)

Радикальная ненормальность оказалась легко воспроизводимой нормой. Сдвиг электроники в импровизационную музыку некоторое время казался спасением от засилья секвенсора и бесконечного ковыряния с компьютером. Но никакого неведомого остальным знания или парадоксального видения при этом не обнаружилось. Судорожный хаос получается у всякого, кто имеет в своем компьютере пару модных программ (Max/MSP и Reaktor). Порождение новой музыки не сопровождалось появлением новой аналитики. Новые музыканты не знают, почему и как у них получается то или иное, процессы внутри компьютерных программ непрозрачны. Результаты работы программ оцениваются на слух — хорошо звучит

или нет. Точно так же на слух оценивают, подходят ли друг к другу семплы. Нет ответов на вопросы: «Почему это звучит хорошо? Можно ли сделать то же самое проще? Можно ли то же самое усложнить, затянуть, противопоставить чему-то иному? Что тут является декоративным, а что существенным? В чем состоит логика музыкального развития?» — этими вопросами никто не задается. Как результат — судороги, уплотнения и сдвиги интеллигентного нойза на слух кажутся бессмысленными, хаотичными, невыразительными, бесчувственными. Структуризировать хаос, просто выбирая понравившиеся своим иррационализмом пассажи и нанизывая их один на другой, оказалось невозможно. Саунд-дизайн, движимый одной лишь интуицией, наткнулся на стену. Тупик.

Поп интуитивен и романтичен, результат должен получаться сам собой, быстро, он должен эмоционально захватывать производителя. Музыкант должен обалдевать, как здорово у него все получается. А тут выходит, что сфера интуитивно возможного оказалась исчерпанной.

Энтузиасты электроники продолжали вслушиваться в нойз, продолжали тянуть гуделки и звенелки и накладывать друг на друга слои звука. Все это — желательное импровизируя или приглашая импровизаторов. Иными словами, дефекты подхода Кейджа лечили при помощи того же самого Кейджа.

То, что исчерпались возможности саунд-эстетики, то что лопнул большой и старый миф о саунде, то что обещанное богатство форм на самом деле оказалось пустыней, никто не заметил. Однако очень хорошо было замечено, что исчезла линия фронта, исчезло то, куда следовало стремиться и пониманием чего имело смысл гордиться, исчезли критерии прогрессивности и



серьезности. Исчез передовой отряд электроники, нет никого, кто бы ушел вперед, кто был бы более экспериментален и смел, чем все остальные.

А раз нет никакого «вперед» и «дальше», то претенциозная, изобретательная и неподкупная электроника возвращается туда, откуда она 20 лет назад вышла, несколько обновив одежды-аранжировки.

Этот разворот виден на примере французской группы DAT Politics. Очевидно, что мастерство DAT Politics возросло, они теперь способны делать куда более разнообразную, многослойную и яркую музыку, и возникшую проблему (как эти новые звуки и слои упорядочить?) они решили так: делать поп-песни. В этажерке поп-песни для всякой странности найдется полка.

По понятиям нашего стремительного времени DAT Politics — ветераны, можно было бы написать историю независимой музыки на их примере: все началось с анархического дилетантского нойз-рока, который стал восприниматься как построк, потом он уполз в придурочное минимал-техно. Потом пошло прыгающее электро-буханье, потом к нему добавились крики и распевание. Просты и незатейливы эти песни. Их так и хочется назвать детскими, многие рецензенты так и поступают и ведут речь о панк-дискотеке в шизофреническом детском саду. Но музыка DAT Politics если и заслуживает эпитета «детский», то вот в каком смысле. Существуют детские рисунки, а существуют и рисунки, нарисованные для детей в предположении, что детям такие вот стереотипные комические персонажи должны ужасно нравиться. Они детям и нравятся, дети на них буквально подсаживаются. Музыка DAT Politics потешно и креативно дергается, как симпатичная наживка для глупых и неопытных детей.

Надо сказать, что если запустить молотилку помедленнее и потише, и петь позадушевнее, то

убедительнее вовсе не будет. Наживка для глупых детей превратится в наживку для глупых юнцов.

С песнями и сонграйтерами возникла странная ситуация. Современное производство не совсем уж постыдной музыки упразднило не только саксофоны, гитары, живые барабаны, ритм-машину, но и человеческий голос. Громкоголосое и полногрудое пение в микрофон звучит дико и воспринимается в лучшем случае как ретро, как подражание чему-то старому, как заклинание уже ушедшего духа. С другой стороны, электронные звуки приелись и хочется чего-то рукодельного и свежескошенного. То есть вручную сыгранного или спетого.

Поющие люди должны ощущать себя в странной ситуации: петь по-старому нельзя, а по-новому — непонятно как. В любом случае, новое пение должно быть встроено внутрь саунд-дизайна, это пение размагниченное, децентрализованное, лишенное своей роли лидера.

Заявление, что голос — это музыкальный инструмент, довольно банально. И является при том чистой воды обманом. Громкий и ясный человеческий голос — разрушительное оружие, он обезвреживает и обеззараживает музыку. Чтобы этого не произошло, новое пение, пение посттехноидной эпохи, должно быть несамоуверенным, сломанным, собранным из частей.

## **Бьорк**

Весь эффект песен Бьорк целиком держится на ее голосе, на ее шипении, на манере выговаривать согласные, на энергии, с которой она дышит. Несмотря на все компьютерные манипуляции, тембр ее голоса остается одним и тем же, до боли знакомым и до боли

невыносимым. И некуда от него деться, он терроризирует. Как тембр голоса твоих родителей — ты не можешь слышать смысла слов, после первых же секунд этого звука наступает блокада.

Бьорк изображает невероятные чувства, подразумевается, что поток чувств проделал дырку в ее голове и несется прямо в микрофон. Однако певица произносит и проговаривает текст не очень внятно. Она произносит не слова, но *sounds*. Бьорк растягивает некоторые гласные звуки, проборматовывает все остальные, она шипит и стонет, она находится в сфере саунда.

Собственно, пение, чуткое к окраске звука, можно только приветствовать, на тонких изменениях тембра построено много восточной вокальной музыки, скажем индийское классическое пение, но проблема Бьорк состоит в том, что в ее распоряжении всего несколько красок. И все их она употребляет в каждом слове, которое поет. Оттого все ее фразы, все ее строфы, все ее песни окрашены совершенно одинаково. Тембр голоса Бьорк статичен, это каждый раз моментальная фотография, при этом сделанная с очень близкого расстояния — отсюда, наверное, и разговоры об интимности ее музыки.

То же самое можно сформулировать иначе: Бьорк поет крайне невыразительно. Ее фирменная манера убивает песни: мелодия становится неопознаваемой. Опознаваемость мелодии нужна, конечно, не для того, чтобы соблазнить слушателя и склеить его уши сладким медом, но для того, чтобы певец мог применять разные фразировки, сдвигать акценты, по-иному группировать ноты, слегка варьировать их длину и окраску... всего этого песни Бьорк лишены. Она лишь запускает фирменные семплы своего вокализа.

## **Цудзико Норико**

Если Бьорк изрядно раздражала, то японка Цудзико Норико (Tujiko Noriko) изрядно очаровывала. В одном отношении она явно опережала и музыкантов Мего (венский нойз-лейбл, выпустивший ее альбом), и многих прочих — ее песенки были само собой разумеющимся делом. Ее альбом как бы говорил: вы там в своей Европе создаете электронную утопию, занимаетесь высокой музтехнологией и сложным дизайном, а мы там уже живем. Нам не надо прикладывать никакого усилия, чтобы попасть в будущее, мы уже в нем.

Самоочевидность музыки Норико смущала. Она делала самодельные детские песенки эпохи победившего киберпанка. Европейский электропоп — это аккуратная стилизация прошлого, Цудзико Норико ничего не стилизовала, она не ухаживала за памятниками старины.

Ее второй альбом на Мего «Make me hard» (2002) был сделан куда извивнее и изящнее, чем предыдущий. Моторного ритма больше нет, песни извиваются и пульсируют. Интонация голоса Цудзико стала более человеческой и натуральной. Но сказать, что это просто песни, ни в коем случае нельзя. Это многослойный аудиодизайн, звук то сжимается, то расширяется, то вдруг ускользает, как будто завернув за угол. Голос певицы иногда раздваивается, растраивается, превращается в хор, потом один из голосов растекается в нойз-лужу, из которой что-то выскакивает.

Все в этом альбоме петляет: и звуки, и ритмы, и мелодии, и голос. Не повторяется в занудливых циклах, а именно петляет.

Мелодии производят впечатление бесконечных, голос прыгает с ноты на ноту, потопчетя на одной ноте, перепрыгнет обратно, потом опять вперед,

никакой мелодической жесткости не возникает. Мелодии похожи на попытку старательного ребенка нарисовать синусоиду. Если пение Бьорк — это в произвольном порядке чередующиеся затянутые «а-а-а» и пробормоченные остальные звуки, то у Норико пение превратилось в произвольном порядке чередующиеся подъемы и опускания мелодии. Да и сам голос Норико, кажется, не очень прочно привязан к музыке, пение иногда неожиданно прекращается, потом снова возобновляется, музыка вспучивается под одними словами, а потом, кажется, игнорирует целые фразы, булькая себе под нос.

Из чего сделана эта музыка, понять не очень просто, звуки синтезаторов и ударных инструментов опознать можно, но часто мы слышим просто гул и шум, который, впрочем, иногда вдруг приобретает прозрачность и распадается на множество знакомых звуков, которые потом опять быстро превращаются во что-то неприятно электронное.

## ***Индитроника***

Индитроника (Inditronica) — это инди-поп эпохи IDM и электроники. В виду имелся саунд лейбла Morr Music и таких коллективов, как Lali Puna, Ms. John Soda, The Notwist, Console. Добавлением вокала к техноидной музыке в начале 00-х занялось огромное количество проектов. Получился электропоп. Постоянно повторялось, что голос певца или певицы трактуется как источник саунда.

ТОМ ШТАЙНЛЕ (лейбл Tomlab): «То, что в последние годы продавалось под вывеской индитроники, было фиксировано на бите. Но битом дело не ограничивается. Начали петь люди, которым нечего было сказать. Голос стал важен как саунд, как еще одна дорожка в

многослойном саунд-дизайне, а вовсе не как голос, который хочет что-то рассказать. И это вызывает у меня серьезные возражения: появилась волна людей, которым показалось, что им мало электронных звуков, они распаковали гитары и решили, что у них получится петь... ничего у них не получилось».

*А может быть, это общая ситуация, что сегодня никто ничего не может сказать яркого и осмысленного — неважно, решил ли ты обогатить своим голосом электронную музыку или просто поешь свои песни под гитару?*

«Да, об этом можно спорить — что именно хочет нам сказать человек, который полагает, что ему есть что сказать. Но, по-моему, очевидно, что есть разница, откуда приходит музыкант: из электроники, из формального дизайна, из клубной культуры, из музыки, базирующейся на *beats& loops*, или же из сферы, где обитают сонграйтеры, то есть люди, пишущие песни и выражающие себя в тексте. Конечно, результат обоих подходов может выглядеть очень похоже и сложно будет разделить и сказать: здесь на первом месте стоит высказывание живого человека, а здесь — саунд-дизайн. Это все совсем не так очевидно».

*Но как ты сам определяешь, что есть что? Ты, наверное, просто слушаешь? И что же ты при этом слышишь?*

«Да, конечно, я просто слушаю, и я слышу разницу. Есть разница в интенсивности, в честности, открытости. Дело даже не столько в том, честно ли звучит голос, сама музыка обладает мессиджем, сама музыка говорит».

*Электроники расплодилось очень много. А сколько существует сонграйтеров?*

«Тут еще дело и в том, где именно та или иная музыка существует. Традиция сонграйтеров крайне развита в США. Здесь, в Европе, электронная музыка

имела очень большое значение, такое, что многие молодые люди сдвинулись в эту сторону. В Америке же ситуация была совсем иной, там все крутилось вокруг песен».

*Электронная музыка всегда имела высокие претензии: она прогрессивна, она абстрактна, она свободна, она экспериментальна, она сложна, она, наконец, странна и даже безумна. Никаких претензий такого сорта у сонграйтерской музыки нет. Не оказываются ли ребята, пишущие песни под гитару, просто неудачниками, готовыми счесть музыкой всего лишь незатейливый рассказ о своих бедах? Мне кажется, что их тоже очень много таких — неудачник с гитарой из Алабамы, наверное, мало чем отличается от неудачника из Майами?*

«Сегодняшняя ситуация такова, что это поколение, как ты выражаешься, новых неудачников с гитарой открывает для себя возможности работы, которые в Европе активно применяются уже десять лет, и от этого возникают новые интересные вещи и новые взгляды на то, как может функционировать поэт и композитор-песенник. Он способен себя ограничить, построить свой собственный характерный и узнаваемый звук, что для электроники стало огромной проблемой — электроника применяет все доступные средства, не понимая, почему она себе должна в чем-то отказывать. И оттого все электронные проекты похожи друг на друга, исчезло представление о своем узнаваемом саунде как о характерной принадлежности именно этого музыканта. Исчез творческий почерк, так сказать. Все стало совершенно необязательным, никого ни к чему не обязывающим».

***Irregular***

Франк Доммерт и Ян Вернер, характеризуя продукцию своего лейбла Sonig, употребляют английское слово *irregular* — «нерегулярный», «нелинейный», «несимметричный», «неравномерный». То есть речь идет о музыке, которая не стремится забраться в какую-то ясно очерченную нишу и никого другого в нее не пускать.

Она богата, она позволяет себе многое. Она может быть мелодичной или же сухой и ломкой, неуверенно тянущейся или же прыгающей галопом, она может быть синтетической или акустической, она может быть семплерной или живую сыгранной, многослойной или однослойной, очень шумной и искаженной или же прозрачно записанной. Все это разрешено и лейблу в целом, и каждому музыканту, и каждому треку. Сегодняшняя проблема состоит не в том, как найти свой минималистический саунд, до которого еще никто другой не дошел, а в том, как воспользоваться свободой.

ЯН ВЕРНЕР: «Нет никакой стилистически чистой музыки. Нет драм-н-бэйсса, нет чиллаута, есть лишь границы, барьеры. Эти границы стоят перед тобой лично, перед каждым музыкантом. Журналисты, рассуждающие о переднем крае, склонны полагать, что в некоторых местах что-то растет, а другие места вытоптаны и выжжены, туда больше соваться нельзя, если ты не хочешь прослыть отсталым. Поэтому художник должен искать еще не вытоптаные места, в которых может пробиться росток. Это все чушь».

*То есть брейкбит вполне возможен?*

ФРАНК ДОММЕРТ: «У меня есть пластинка 1972 года, на ней — гитарные и органые записи, допотопные соло, в конце 70-х их уже никто слышать не мог и до сих пор не может, это стало просто неприличным. Но эта пластинка — шедевр. Брейкбит — это гитарные соло 90-х, сейчас он воспринимается как морально



устаревший, но это не значит, что сам по себе брейкбит недопустим, мы просто переели брейкбита, мы перестали видеть разницу между плохим и интересным брейкбитом. Лишь через некоторое время, через десять лет, мы сможем посмотреть назад без пристрастия».

ЯН: «Да, гитарные соло — хороший пример. Сегодня ты ясно слышишь: вот кто-то просто демонстрировал свою виртуозность, да, он мог играть отлично, ну и что? В брейкбите это тоже очень заметно, хардкор брейкбита — это сегодняшней джаз-рок. А Squarerusher играет с нашими ожиданиями, играет с опасностью.

На самом деле чёрт сидит в деталях; нарушение табу и переступание границы происходит, когда ты концентрируешься на деталях. Но отношение к деталям, к частностям, к нюансам — сугубо личное дело, для него может быть много причин... может, ты просто неспособен чего-то добиться или у тебя есть какая-то идея... Это то, что музыканта глубоко заботило. И когда мы через много лет слушаем его пластинку, мы, в наиболее интересных случаях, просто не понимаем, зачем это было сделано именно так? Зачем это было автору нужно? Это та сфера, в которой невозможно эпигонство, это сфера глубокой внутренней озабоченности».

ФРАНК: «Нет, мы вовсе не считаем, что если кто-то долго работает, значит, автоматически делает что-то интересное, а если быстро — то халтурит. Нас интересуют самоотверженно борющиеся люди, люди, решающие эстетические проблемы».

ЯН: «Да, музыканты нашего лейбла в основном работают над собственным восприятием... все они делают собственную музыку, чтобы выяснить для себя самих, что есть такое вообще музыка? Интересно, когда музыканты сами прокладывают для себя пути, которыми они приходят к своей музыке, находят свой способ делать музыку, свои проблемы и свои решения. А

нам интересно следовать за ними. Конечно, люди, которые глубоко копают, никогда не отдадут тебе абсолютно готового альбома, альбома, в котором поставлены все точки. Нет, интерес не в этом, интересны альбомы, которые сложны, выработаны в деталях и достаточно индивидуальны. Важно то, что у музыкантов есть собственная тема, собственная сфера интересов. Если в музыке появляется высокочастотный нойз или аранжировка в каких-то отношениях не дотягивает до поп-номера, значит, именно это и имелось в виду, были причины сделать именно так. Их не беспокоит критика. Они сами сверхкритичны.

Я могу сформулировать, что мне очень не нравится: а именно представление, что в каждом персональном компьютере содержится музыка. В последние годы на компакт-дисках выпущено буквально все, что вообще можно как-то записать. И то, что компьютерные программы сами собой выдают, многие пользователи считают своей музыкой только на том основании, что они могут эти программы стартовать. Мне дико действует на нервы идея, что в музыке вполне можно добиться, чего ты хочешь, что электронная музыка прекрасно справляется с определенным классом проблем и при этом способна все остальное в себя включить и переплавить. Как будто ты сплавляешь все остальные музыки в какой-то волшебный напиток. Этот подход — долго работать над проблемой, чтобы увидеть, нет ли там чего интересного — как раз отличает музыкантов, которые мне интересны. Никто из них не удовлетворяется первым результатом».

Конечно, Франк и Ян не столько расхваливали музыкантов своего лейбла, сколько рисовали образ идеального музыканта. Идеальный музыкант выпадает из общей судьбы, из общей истории, из картины актуальной музыки. Он видит музыку вовсе не в

терминах стилей и стилистических особенностей, но как-то по-другому, изнутри. Это выпадение из общей судьбы эпигонов и разработка собственных проблем приводит, очевидно, к изоляции. Лейбл Sonig предъявил и музыкантов, которые именно такое впечатление и производили: Hajsch, Scratch Pet Land, Niobe, Schlammpeitziger, Uske Orchestra.

Электроника очень смахивала на арт-рок 70-х. Арт-рок (вроде бы) тосковал по внушительности, серьезности, драматизму и изменчивости итальянских опер и романтических симфоний, навороченная электроника тосковала по радикальности послевоенных авангардистов и минималистов — по Кейджу и Штокхаузену будучи не в состоянии приблизиться к их уровню. Панк отменил всю проблематику арт-рока, в начале 00-х в роли нового панка выступили электроклэш и электро-панк. Пошла нарастающая волна упрощения. Стало хотеться чего-то куда более простого, заводного, соблазняющего, интенсивного. Ритм стал куда проще, вернулся диско-бум-бум-бум, музыка стала взывать повторяющимися риффами как в синтипопе и панк-роке, пение стало казаться все более уместным. Иными словами, вернулся поп 80-х, ну, если и не буквально (грампластинками 80-х по-прежнему были завалены блошинные рынки, никто на них не набрасывался), то его дух, его стиль, мода на него, в том числе и визуальная.

### **Электроклэш**

В 2002-м до Европы дошла радостная весть: в Нью-Йорке появилась новая музыка! Правда, классиками жанра оказалось берлинское трио Chicks On Speed, берлинская же припанко-ванная энтертейнерша

Peaches, обитающая в Швейцарии Miss Kittin и мюнхенский лейбл International Deejay Gigolos, принадлежащий человеку по имени DJ Hell. DJ Hell еще в 90-х настаивал на синтезе минимал-техно, нью-вэйва, диско и глэма. С шиком была, правда, такая проблема, что шик не может быть умозрительным — должны быть желающие шикавать, поэтому долгое время весь шик ограничивался фотографиями самого DJ Hell в металлизированных костюмах, темных очках, перьях, перстнях, мехах, сигарах, красотках и автомобилях, то есть вещах, без которых не обходится ни один средиземноморский киносутенер. И вот дождался DJ Hell: пришел на его улицу праздник.

Нетипичным электроклэш (Electroclash) не бывает. Мелодия из двух нот сыграна одним пальцем (на самом деле секвенсором). Бас тоже синтетический. Ритм несложен, он немного дергается, свингует, припадая на одну ногу, в этом при желании можно усмотреть легкий нью-вэйв. Никакого джаза, никакого соула, никаких затянутых гласных, никакой черной музыки. Чистая синтетика, аналоговые синтезаторы шершаво взывают, цифровые — клацают. Акцент на голосе, певец/певица не столько поет, сколько говорит, отстраненно и холодно, немножко выпендриваясь и как бы иронизируя над слушателем. Наиболее часто употребляемые слова: неон, серебряный экран, кокаин, порно, авто, секс, стеклянные очки, телефон, андроид, пластик, евро, романтика и роботы, роботы, роботы. Электроклэш манерен и театрален.

И Peaches, и Chicks On Speed предлагают яркий и зрелищный образ, снабженный мессиджем. Это в большой степени поза, которая и не хочет, чтобы ее принимали за «как в жизни». Картонная декорация очевидно фальшива, невозможно отделаться от ощущения, что электроклэш-коллективы только изображают иронию, протест, модность, безудержное

веселье и, в конце концов, саму музыку. Как и все остальное, музыка тут лишь должна делать вид, что она — музыка, служить знаком.

Скорее всего, этот самый электроклэш во многих случаях получался сам собой, без особого стилизаторского умысла. Если начать петь под минимал-хаус, пропустив голос через вокодер, то и получится нечто очень напоминающее ранний синтипоп.

По поводу электропопа/электро-панка/брейккор-сонграйтинга и т. п. хочется задать всего два вопроса, они имеют отношение даже не столько к музыке, сколько к содержимому голов музыкантов. Первый вопрос такой: в самом ли деле музыканты считают, что их песни такие дикие, заводные и ироничные? Второй вопрос связан со старым-престарым соображением, что делать электропоп куда проще, чем играть на живых инструментах. Об этом рассказывали многие музыканты, с большой радостью избавившиеся от своих коллег по рок-поп-группам в 90-х: наступило освобождение, теперь не надо ни с кем ничего обсуждать, никого уговаривать или учитывать чужое мнение. Сегодня можно работать быстро и просто и со всем справляться самому. Но этой радости уже как минимум пятнадцать лет, и сегодня можно поставить вопрос так: что все-таки перевешивает — удовольствие от того, что ты работаешь один, работаешь быстро и просто, или расстройство от того, что музыка неизменно получается монотонным и статичным буханьем? Или же продюсеры не слышат ее занудливости и им в самом деле нравится то, что они делают? Понятно, что задавая эти вопросы, мы движемся по кругу.

Очевидно, мы имеем дело с самогипнозом культурного процесса. Электропопу нет настоящей

альтернативы, нет такой точки зрения, с которой можно было бы увидеть его ущербность и ограниченность. Точно так же не было альтернативы панку — панк сам был альтернативой всей остальной музыке и всему остальному стилю жизни. То же и электропоп, он якобы видит всю остальную музыку (ее тупость, пафосность, лживость) критическим взглядом, не боится щегольнуть собственным идиотизмом, и потому сам под критику не попадает. Хорошо устроился.

Одна надежда на то, что лет через десять — двадцать будет сложно понять, как такую музыку могли любить и строить по ее поводу какие-то иллюзии. А впрочем лет через десять — двадцать будет в разгаре какая-то очередная ретро-электропоп-мода, ведь история музыки идет ретро-кругами, так что протрезвление не наступит никогда.

### ***Bastard Pop***

Ублюдопоп — это народный вид спорта начала 00-х, его цель — почесать пальцы о клавиатуру компьютера, а уши — об ошалевшую от своей безнаказанности поп-музыку. Играют так: надо взять музыку одного известного коллектива, а вокал из песни другого и наложить первое на второе. Чтобы пение не обгоняло музыку, следует музыку слегка растянуть или, наоборот, пение ужать, для этого тоже существуют компьютерные программы. Немного помучившись, можно в паре мест подрегулировать высоту тона, тогда будет и в самом деле казаться, что музыка сопровождает пение. И полный вперед — скрещивайте Joy Division с Мисси Эллиотт, Кристину Агилеру и Sonic Youth, Beastie Boys и Принца, Destiny's Child и Нирвану, Atomic Kitten и Kraftwerk, Black Sabbath и Pink, Бритни Спирс и Squarepusher и так далее без конца и края.

Впрочем, перечисленными гибридами можно себе голову не забивать, они уже реализованы. В интернете появились сайты, на которых были вывешены хит-парады самых популярных гибридов, сотни штук. В бастард-попе хорошо слышны две вещи: во-первых, вполне уважительное и бережное отношение к оригиналам, а во-вторых, желание допеть оригинальную песню до конца. В музыкальном плане все это не очень интересно, потому что песни без особых изменений идут от начала до конца, уже через минуту эффект неожиданности от интерференции разнохарактерных составных частей резко ослабевает. Пиком этого существовавшего поначалу только в интернете дела стал альбом британского проекта 2 Many Deejays.

Радикальный фланг бастард-попа можно было обнаружить в продукции американских проектов Donna Summer, Duran Duran Duran, Doormouse.

Donna Summer — это сумасбродное буханье, склеенное из порубленной в мелкую крошку чужой музыки: диско, брейккор, немного *death metal*, немного нойза. Костоломный гибрид Van Halen и Electric Light Orchestra. Завывает хард-роковый гитарный запил, долго-долго зависая на одной ноте, а потом с бешеной скоростью бросаясь вперед. Барабаны то спрессовываются в нечеловеческий брейкбит, то вообще исчезают, музыка иногда буквально на полсекунды оступается в какой-то чуть ли не диксиленд или необъяснимым образом тотально меняется, превращаясь в электронный гул металлического тембра. Другой трек — это явное диско, но при этом слышно, что ритм состоит из нескольких параллельных потоков, которые иногда сбиваются и перемешиваются. На тебя валится куда больше музыки, чем ты можешь воспринять и оценить. На многих этажах одновременно

происходят драматические события, и уследить за перемещениями героев невозможно.

### ***Абстрактный хип-хоп***

Хотя в рецензиях начали встречаться слова «экспериментальный хип-хоп», «инди-хип-хоп» и даже «абстрактный хип-хоп», музыкальные журналы, в которых доминировали электроника и новый гитарный поп, о новом хип-хопе практически ничего не писали. Ну разве что в таком духе: мы имеем дело со взаимным воздействием друг на друга электроники и хип-хопа, это точка, в которой встретились два огромных моря. Хип-хоп обогащается достижениями причудливого саунд-дизайна, а электроника, в свою очередь, обогащается живым грувом, живыми голосами и, самое главное, ощущением, что музыка стоит на земле и вообще что-то для кого-то значит. В последней трети 90-х всем известным новатором инструментального хип-хопа был DJ Shadow, потом чемпионом стал DJ Spooky. В начале 00-х победило мнение, что передний край хип-хопа совпадает с передним краем коммерческого хип-хопа: Timbaland, Neptunes, OutKast.

Независимый хип-хоп, однако, не стоял на месте. Первое имя, которое приходило в голову в связи с «экспериментальной тенденцией в хип-хопе», был проект Prefuse 73. Prefuse 73 — это американец Скотт Херрен. Его дебютный альбом был сенсацией: брейки и вокальная партия были порублены в мелкую крошку, а потом собраны вместе. Все дергалось и перекашивалось. В кино такой эффект можно получить, если разложить на столе разные предметы, снять кадр, потом каждый предмет чуть-чуть сдвинуть со своего места, сделать следующий кадр, опять что-то сдвинуть, поменять местами, подложить новый предмет, опять



сделать кадр... в фильме такая сцена начнет судорожно вибрировать.

В рамках брейккора/ублюдопопа тем же микросемплингом занимался Donna Summer, в рамках хауса — проект Akufen. Характерным образом, и Donna Summer, и Akufen, и Prefuse 73 быстро сдвинулись в куда менее дерганую музыку. Очевидно, сказывался кризис раздрызганности.

Для пропаганды абстрактного хип-хопа британский лейбл Warp учредил специальное подразделение — лейбл Lex. Сборник «Lexoleum» (2003) воспринимался как манифест. Иногда это почти коктейль-джаз, но назвать эту музыку сладкой не поворачивается язык. Но ведь она более чем сладкая, она смазливая! В одном из треков на передний план вытасчен сладостный семплированный электроорган, он, конечно, бросается в глаза в первую очередь. Но на самом-то деле тут главное, как он порезан и вновь склеен, интересна безжалостная стратегия эксплуатации семпла. И в этом деле проявлено много ума. Собственно, искусство тут состоит не столько в кройке и шитье, сколько в том, чтобы музыка не теряла грува и упругости, а также остроумия и ироничности.

«Lexoleum» ясно демонстрирует, почему новый хип-хоп кажется куда более интересным, чем электроника. Не только потому, что голоса оживляют пластмассовый саунд. Это не главное. Здесь электронная музыка втиснута в узкие рамки и находится в подчиненном положении: она должна обеспечивать грув, контрастировать с голосом и ни в коем случае не забивать его, то есть не лезть вперед, не выпячивать собственную эмоциональность, а оставаться просто устроенной. У электроники места для произвола осталось куда меньше, кроме того, появилась цель — соревнование с голосом и в смысле ритма, и в смысле

тембра, и в смысле грува. Электроника переселяется на чужую территорию и включается в ситуацию естественного отбора — и, удивительное дело, у нее подтягивается живот и отрастают длинные ноги. И она перестает походить на ленивую выдумку компьютерного фрика.

Рэп не очень изменился от того обстоятельства, что сопровождающая его музыка перестала быть стандартным тяжелым брейкбитом: это электронике нужно было срочно спасаться, рэп-то не сомневается, что он на века. Насколько можно судить по «Lexoleum», новый рэп не очень серьезен, это клоунский рэп. Он виртуозен и проворен, но одновременно не очень выразителен. Он кривляется, но бегать может только в узком и не очень длинном коридоре. Рэп-партия многократно переклеена на компьютере, повторяющиеся пассажи расслышать несложно. Что куда важнее, рэп тоже не стоит в центре происходящего, он погружен в атмосферу из других голосов, то есть мы имеем дело с аналогом радиопостановки, музыкального театра или даже оперы — как в случае проекта *Themselves*.

Еще несколько знаменитых лейблов нового хип-хопа: *Anticon*, *Mush*, *Definitive Jux*, *Stones Throw*, *Big Dada*.

В начале 00-х сдвиг электронных проектов в хип-хоп был очень заметным явлением, но темой для битвы умов не стал, скорее всего потому, что обсуждение больших конфликтных тем осталось в прошлом. Больше всех прочих в мужжурналах обсуждался оппортунизм проекта *Pole*, который из своего минимал-техноидного «городского даба» (*urban dub*) убежал в абстрактный хип-хоп. Дескать, проект *cLOUDDEAD* стал очень близок его сердцу.

Если уползание электроники в нью-джаз было бесславным эхом трип-хопа, замеченным только барменами, считавшими своим долгом заводить

«современный клубный джаз», то альянс электроники с хип-хопом был встречен с некоторым интересом. Чувство же, что этот альянс более похож на заявление оппортуниста о приеме на новую работу, все равно осталось.

На работу оппортуниста так и не взяли.

## **[26] Начало непонятого десятилетия**

Лишь в конце 2003-го стало ясно, что наконец закончились 90-е годы, завершилось движение, начавшееся в 1988-м с появлением экстази и эсид-хауса на курортном острове Ибица. Сегодня 90-е от нас так же далеко, как и 80-е или 70-е. Разрыв с 90-ми подразумевает и прощание с идеей, что семплирование — это универсальное решение всех проблем, а барабанный бит плюс бас плюс мелодия — это исполнение всех мыслимых музыкальных желаний. На того, кто слушает и тем более по-прежнему делает что-то электронное, стали смотреть так, как в 90-х смотрели на металлистов, как на убогих, на тех, кто не видит себя со стороны.

Но то, что эпоха закончилась, вовсе не означает, что в тот же самый момент что-то иное началось. Сложно сказать, что именно началось в 00-х, что именно определяет лицо десятилетия. И похоже, что именно эта самая «сложность сказать» и определяет это самое лицо. Море музыки стало разлитым и необозримым, нет никого, кто видел бы если и не все, то хотя бы самое главное, важное и интересное. Хуже того, нет никакой возможности сказать, что же является самым главным, важным и интересным.

Эта ситуация напоминает необозримость стилей электронной музыки конца 90-х. Но тогда было ясно, что разницу между про-грессив-трансом и продукцией Армана ван Хелдена вполне можно игнорировать, в музыке-то на самом деле происходит минимал-техно и срастание нойза с компьютерным программированием и импровом.

Необозримость 90-х была необозримостью электронно-танцевального хлама, необозримость 00-х касается уже всего, что вообще есть. Дело не только в появлении mp3 как средства быстро обмениваться музыкой, не только в удешевлении изготовления CD и CD-R, но, скорее, в том, что возникла обратная связь: невероятно упростившиеся технические возможности публикации материала сделали доступным огромное количество музыки, а эти горы музыки, в свою очередь, влияют на тех, кто музыку делает и публикует.

До сих пор мессидж был: расширяйте свой горизонт, ищите неочевидное, странное и забытое! В 00-х хочется предостеречь: защищайтесь от потопа, не поддавайтесь мании всеядности!

Очень может быть, что желание упростить для себя ситуацию, редуцировать разнообразие, ограничиться чем-то обозримым и понятным и составляет характер 00-х.

Парадокс: разразившиеся прозрачность и всеядность вовсе не истребили музыкальных замкнутостей, изолированностей и идентичностей, слово «стиль музыки» сильно не в ходу, оно вызывает изжогу и омерзение, но границы тем не менее существуют.

Больше всего прочего в начале 00-х обратило на себя внимание наконец состоявшееся «возвращение рока» и «возвращение сонграйтеров». Появление нью-йоркских групп The Strokes, White Stripes и Yeah Yeah Yeahs создало новый центр тяготения для тех, кто от *IDM* и *clicks'n'cuts* уже устал или же, наоборот, только-только начал интересоваться музыкой.

The Strokes носили тесные пиджачки, розовые галстучки, узкие и короткие брючки и кеды, они много на кого похожи: на Stooges, Blondie, The Velvet Underground, Television, Talking Heads. Они ужасно

живые, они моментально располагают к себе, их музыка кажется вполне естественным делом, она совершенно не вымучена, и упрекать их в каких-то пошлых заимствованиях никому в голову не приходило. Британские музиздания, не хрюкнув, сошли с ума, никто не предполагал, что такой саунд, такое раскованное и естественное поведение на сцене, такое отношение к своим песням еще возможны. The Strokes были, разумеется, чистой воды ретро-коллективом, они и выглядели и пели, как будто приехали из эпохи раннего нью-йоркского панка и нью-вэйва, только еще лучше. The Strokes вызвали ниагарский водопад подражания, новую волну новой волны. В 2001-м, когда вышел их дебютный альбом, The Strokes казались просто клёвыми авторами клёвых песен, вопиющим исключением из общего гнусного правила, было ясно, что подражать им, безусловно, будут, но в каком именно отношении, было неясно.

Через пару лет ситуация прояснилась. Новая ретро-стратегия состояла в живом воспроизведении старого саунда. Можно взять проигрыш какой-нибудь песни Blondie, или вступление к ранней песне Cure, или пару аккордов Clash — речь каждый раз идет о конкретных местах конкретных песен — и рассматривать эти несколько секунд звука как свою акустическую программу, растянуть этот саунд и впихнуть в него все свои песни, и притом — остервенело и истощно впихнуть. Чтобы получилась зажигательная танцевальная музыка без неуместных наворотов. Характерным образом, все песни у каждой новой группы похожи друг на друга как близнецы-братья, один раз гибридизированный саунд группа неуклонно выдерживает.

И в 00-х музыканты фиксированы на саунде, саунд — это максимум, чего они желают и чем гордятся, только саунд получается не путем наслаивания звуков,

но воспроизведением характерной акустической картины той или иной любимой постпанк-песенки в живую.

Семплирование без семплера, то есть семплирование вживую, и является наиболее характерной особенностью наиболее заметной музыки 00-х.

Новые рок-группы посыпались как из рукава: Franz Ferdinand, The Rapture, Liars, Radio 4, Phoenix, Interpol, Chikinki, Bloc Party, Kaiser Chiefs, The Killers, My Chemical Romance, The Blood Brothers, Mando Diao, Maximo Park, Art Brut, Arctic Monkeys. Это только те, которые воспринимаются (или еще недавно воспринимались) в качестве быстрорастворимых классиков. Кажется, что каждый месяц их появляется около десятка, и это только те, о которых пишут мужжурналы.

Почему их музыка звучит вроде бы бесшабашно, молодо и органично, но при этом совершенно неинтересно? Что называется, ни уму, ни сердцу: она мертва как подошва модного кеда. Дело, наверное, в уверенности молодых музыкантов в том, что саунд дает им гарантию. Если саунд взят и удержан, то дело в шляпе, они реально существуют и что-то значат.

Их, как правило, упрекают в том, что саунд — не их (существует, скажем, уже целая волна групп, передиращая Joy Division), но упрекать надо в том, что они в первую очередь озабочены именно стилизацией и стабилизацией саунда.

С точки зрения «нового рока» у старых рок-групп не было саунда, точнее, саунд менялся от песни к песне, иногда несколько раз по ходу одной песни. Старые постпанк-группы относились к саунду чересчур расточительно, у них было слишком много саунда, они не выжимали из конкретной акустической картины все возможное.

Любопытно и то, что сегодняшний постпанк делают люди, никогда панками не являвшиеся. Посмотрим на поколение тех, кому сегодня 22-24 года. Панками становятся в четырнадцать. Значит, у этого поколения был шанс стать панками десять лет назад, в середине 90-х. Но что это было за время? Это было время так называемой смерти рока, панк- и хардкор-андеграунд уже выдохся, стать панком не было никакой возможности. Может быть, именно в этом причина поверхностности сегодняшней молодой гитарной музыки? Ее создатели и слушатели никогда не были честными панками.

Ежемесячно растет и ширится водопад новых сонграйтеров.

Этот тренд пошел тоже в самом начале 00-х, одновременно с началом истерики вокруг The Strokes. Норвежский дуэт Kings Of Convenience выпустил свой дебютный альбом с программным названием «Quiet Is The New Loud» («Тихо — это новое громко»). Быстро родилось и название тенденции: *New Acoustic Movement*, движение новой акустики. Музыка звучала и в самом деле очень тихо, медленно, свежо и акустически, сильно напоминая то босса-нову, то американский хиппи-фолк 60-х, прежде всего Саймона и Гарфанкела. Именно это в Kings Of Convenience и было интересным в эпоху повальной электроники, то есть в эпоху маскировки компьютерного дизайна звуками акустических инструментов. При этом участники дуэта якобы не прикладывают к копированию саунда никаких усилий, они просто бренчат на акустических гитарах, просто поют на два голоса... с их точки зрения, каждая рок-группа, когда сочиняет свои песни, звучит примерно так же, только все прочие группы потом аранжируют песни для электрогитар, а Kings Of Convenience оставляют их в таком вот домашнем и



камерном виде. Конечно, робость и фольклорность Kings Of Convenience сильно преувеличены. Ребята играют поп, близкий не столько к хиппи-фольклору, сколько к босса-нове, кул-джазу, лаунжу, к неброскому минимал-свингу. Kings Of Convenience — не единственный пример, демонстрирующий, что музыка 00-х появилась из электроники или благодаря электронике.

Другой сонграйтер начала десятилетия, вокруг которого разразились любовь и понимание, — это Коннор Оберст, хозяин проекта Bright Eyes. Он пел песни-исповеди, песни-жалобы, песни-обвинения бездушному и циничному миру в духе молодого Боба Дилана. В этих песнях очень много слов, текст — несомненная поэзия, как видно уже из названия альбома: «Lifted or The Story is in the Soil, Keep Your Ear to the Ground», «Приподнятый, или История — в почве, держись ухом поближе к земле».

Поклонникам, и в первую очередь поклонницам, кажется, что Коннор невыносимо мил, у него всегда растрепанные волосы, заостренное книзу личико и огромные глазищи. Его джинсы изорваны. Он тихий и немножко сказочный. И очень чувствительный. Вот этого, наверное, в попорокомыке уже давно не было: сверхчувствительных, свехвосприимчивых и свехделикатных людей, страдающих лапочек (через пару лет они, очевидно, составили эмо-аудиторию).

Наверное, можно сравнить Коннора Оберста с Куртом Кобей-ном, их темы — отчаяние, боль, одиночество, оторванность от людей, нас окружающая фальшь, невозможность любви, смерть. Все это мы находим и в текстах, и в интонации лидера Bright Eyes (и в стихах учениц 9-го класса), но речь об этом ведется без надрыва, без вопля. Подчеркнутая деликатность в разговоре об отчаянии, одиночестве и смерти — в этом и состоит «идея» Bright Eyes и большого количества

прочих «новых сонграйтеров». Коннор делает акустический поп, но у слушателей возникает ощущение, что он пришел в поп не ради шоу.

## [27] Аутентичность

Раскапывая следы «нового сонграйтерства», неизбежно наталкиваешься на американский фолк, на традицию от Пита Сигера до Боба Дилана. Эту традицию надо понимать как музыку людей, из общества выброшенных, бродяг, асоциалов. К ней относятся, разумеется, битники, Эллен Гинзберг, дилетантские нью-йоркские рок-группы 60-х The Fugs и The Godz.

Очевидные примеры наивного попа следующей эпохи — Джонатан Ричман (Jonathan Richman), Даниэль Джонстон (Daniel Johnston), Jad Fair.

### *Outsider Music*

Аутсайдерами называют тех, кто не включен в функционирование обычного, нормального, официального художественного процесса, то есть не связан с галереями, музеями, выставками, вообще с истеблишментом. Аутсайдеры — это художники-самоучки, находящиеся в изоляции: либо они заперты в психиатрических лечебницах, либо по каким-то иным причинам отрезаны от мира искусства и в нем, как кажется, и не нуждаются. Существуют разные названия для этого феномена: *Art Brut* («грубое искусство») или *Outsider Art*. Есть различия в понимании того, кого следует считать графоманом, кого дилетантом, кого наивным художником, кого примитивистом, кого относить к *Art Brut*, а кого к аутсайдерам. Ясности тут нет, тем более нет критериев художественной убедительности, но в целом тема эта хорошо известная, издано много альбомов, посвященных этим

художникам, существуют частные коллекции, галереи и музеи.

Искусство аутсайдеров вдохновляло сюрреалистов в 20-х годах, после Второй мировой войны на волне неодадаизма к нему опять пробудился интерес авангарда.

Но в отличие от визуальных искусств, то есть от картин, рисунков, скульптур, объектов и зданий, музыку никто не собирал. Скажем, известны фантасмагорические рисунки Адольфа Вельфли. Вельфли сочинял и огромные партитуры, записанные непонятными постороннему знаками, линиями и пятнами, они напоминали чертежи безумного здания. По этим партитурам Вельфли играл на склеенной из картона трубе. Его рисунки остались, а звуки навсегда исчезли. Артур Феррис мастерил гигантские скрипки, уклеивал их корпус изнутри своими текстами и страницами из Библии и долго что-то играл. Как это звучало, узнать уже невозможно.

Художник Жан Дюбюффе (Jean Dubuffet), который предложил название *Art Brut*, коллекционировал его и сам пытался ему подражать. Он записал и много музыки: играл на самодельных инструментах, читая нараспев стихи. Это не просто музыка человека, который не пытается выдать себя за музыканта, это музыка человека, который, как кажется, никакой «настоящей» музыки в жизни не слышал, которого правила и условности «настоящей» музыки впечатляют мало.

Существует много записей анархической как бы музыки, которую делали художники (*Artist's Music*), находящиеся в струе движения Fluxus, скажем Дитер Рот, он же был и участником проекта *Selten geehrte Musik*.

В 2006-м на бельгийском лейбле SubRosa вышел альбом «Musics in the Margin», это чуть ли не

единственное собрание *Outsider Music*. Такая музыка для посторонних, то есть не знакомых с автором, ушей вообще не предназначается, ее делают для себя, у автора есть свои собственные причины ею заниматься. Самый известный в поп-рок-мире аутсайдер — американец Даниэль Джонстон. В начале 80-х он записывал магнитофонные кассеты со своими песнями и дарил их прохожим. Его крайне занимали супермены, невозможная любовь, сатана. Даниэль Джонстон обезоруживающе серьезен и искренен: «Когда мне было девятнадцать, я хотел стать The Beatles. Я был разочарован, когда оказалось, что я не умею петь». Петь он был не в состоянии, но сочинение и запись песен, а также рисование было для него жизненно необходимо.

Даниэль Джонстон серьезно болен, хотеть стать Даниэлем Джонстоном невозможно, при этом его песни начала 80-х невероятны.

Прыгающий органчик, голос, шум магнитофонной кассеты. Что тут такого, что не получается у психически здоровых? Почему эта музыка за забором, почему это маргинализм?

Еще один из известных персонажей с «Musics in the Margin» — Уэсли Уиллис (Wesley Willis). Еще в детстве он слышал голоса в своей голове. Чтобы их задавить или как-то научиться контролировать, он слушал музыку и пел. Несколько лет он пел на улице, сопровождая себя на простеньком синтезаторе, он продавал записи на кассетах, а потом на компакт-дисках. Уэсли Уиллис был добродушным и любвеобильным темнокожим толстяком, он здоровался со своими друзьями, стучаясь с ними лбом в лоб. Во время своих концертов он продавал свои рисунки.

Это, кстати, кажется типичным для многих аутсайдеров, они занимаются одновременно всеми им

доступными искусстваами — рисуют, изготавливают предметы, пишут стихи, играют музыку.

Андре Робийяр более тридцати лет мастерит пистолеты, ружья и автоматы из подручного хлама: жести, бутылок, деревяшек, картона и гвоздей, склеивая их липкой лентой. Занимается он и музыкой: колотит по кастрюлям и железякам пальцами, на которые надевает гильзы или втулки. Играет он и на аккордеоне, иногда при этом поет. Художником и музыкантом себя не считает.

Марселла Дюмари попала в психиатрическую лечебницу в возрасте 18 лет, и провела там всю жизнь. Она умерла в 2006-м в возрасте 69 лет. Марселла была очень набожна, она считала, что Дева Мария явилась ей, когда ей было семь лет, она пела исключительно об Иисусе и Марии. Она разработала ритуал песен: песни для пробуждения утром, песня для прогулки, песня для благодарности, песни для молитвы. День кончался вечерней песней. Для каждой ситуации в жизни существовала своя песня.

Ни изобразительное искусство аутсайдеров, ни их музыка не знает никакого особенного стиля. Искусство посторонних, постороннее искусство, это не стиль. А что же это такое? Буклет «Musics in the Margin» знает ответ: это своеобразный, в высшей степени оригинальный, как правило, замкнутый для посторонних мир.

И вот тут мы, что называется, приехали. Дело в том, что метафора «художник выстраивает свой собственный мир» нам представляется вполне оправданной. Построил Пикассо свой мир? Построил. А Матисс? И Матисс тоже. И Ван Гог, и Бетховен, и вообще всякий серьезный творческий человек. Представители психо-фолка, скажем Девендра Банхарт или Animal Collective, толкуют психоделический фольклор именно

как выстраивание своего замкнутого, крайне своеобразного и плотного мира. Именно это и слышно в их музыке в первую очередь, и именно это и ценно: разваливается ли музыка на составные части, видны ли белые нитки, которыми она сшита, или же она выступает как причудливое целое? Слышно ли, что она — плод вездомного разума? То есть насколько она органична и подчинена своей собственной, не очень понятной окружающим логике?

И оказывается, что ушедший в себя аутсайдер является идеальным художником, идеальным музыкантом. В нем до максимума доведено то, чего мы ожидаем от всех обычных, нормальных и привычных, художников и музыкантов. Но с другой стороны, разве можно согласиться с тем, что мы считаем идеальным художником ушедшего в себя сумасшедшего, шизофреника или больного маниакально-депрессивным синдромом?

### ***The Shaggs***

О чем ни заведи разговор — о радикальной музыке, о музыке, не утрачивающей своего волшебства, об истинно независимом творчестве, о фолке или об антироке — невозможно пройти мимо американского девичьего трио The Shaggs. The Shaggs — это три сестры: Дороти, Хелен и Бетти Вигин. Под давлением отца, который хотел выдрессировать их в обычную бит-группу, они сочинили, разучили и записали в 1969-м несколько песен. Вигин-старший оплатил тираж альбома «Philosophy of the World». Практически весь тираж в 1000 грампластинок был потерян.

The Shaggs звучат феерично, они используют ненастроенные гитары, не держат ритма, играют отрывисто и бездушно, их представление об устройстве

мелодии, текста, вообще песни катастрофично — очевидно, они сами не слышат, как звучат. Пение и игра сестер Вигин напоминает атональную авангардную музыку и свободный джаз, хотя девушки ничего подобного в виду, конечно же, не имели. Поют они невероятную оптимистическую мелкобуржуазную лабуду: родителей надо любить, уважать людей, не поддаваться отчаянию, но этот неуклюже пошитый китч воспринимается как язвительный социальный протест. Радикальная музыка трио The Shaggs гипнотична и маниакальна, но никакого влияния Востока или галлюциногенных наркотиков тут нет. Это безумная музыка? Тоже нет, сестры Вигин, очевидным образом, вполне нормальны. Глупо настаивать, что один из наиболее интересных и влиятельных альбомов в истории рок-музыки сыгран неправильно: чем больше слушаешь The Shaggs, тем больше убеждаешься, что именно так и надо петь и играть. Их музыкальный мир вроде бы устроен крайне просто, но на самом деле непостижимо.

## *Jandek*

Jandek — это нечто загадочное и устрашающее. Акустическая гитара и мужской голос. Гитара кажется совсем ненастроенной, ритм свободный и крайне замедленный, музыкант играет мимо нот и мимо ритма, это своего рода хоррор-кантри. Певец не столько поет, сколько выговаривает фразы. Обстановка жути, оцепенения, кошмара, причем без применения каких-то особых эффектов. Необычно интенсивная музыка и вполне уникальная. Более загадочное явление, чем Jandek, и представить себе невозможно. Проект существует с конца 70-х годов, за это время вышло более 40 альбомов. 25 лет было неизвестно, кто их



выпускает: человек, стоящий за этим проектом, избегал контактов с окружающим миром. Однообразно выглядящие альбомы — спереди размытая фотография, сзади список песен — выходили на лейбле Corwood Industries; ничего другого, кроме музыки Jandek, он не выпускал, очевидно, что это самиздат.

Понятно, что мы имеем дело с жесткой позицией «самое главное — музыка, все остальное не имеет значения» — большей независимости от шоу-бизнеса, наверное, и не бывает. За 25 лет удалось взять всего два интервью у человека, стоящего за проектом Jandek (Jandek — не настоящее имя), причем говорить о музыке он отказался. Поклонники в интернете пытались догадаться о жизненном пути музыканта, анализируя тексты его многочисленных альбомов — вот его вроде что-то мучает, вот он с кем-то расстался, вот его надежды не оправдались, вот тут он вроде бы признался, что родился далеко от того места, где живет сегодня, а вот сейчас вроде бы у него все опять стало нормально.

Все эти годы музыка Jandek не стояла на месте, она разрасталась до группы с ударными, группа от песен сдвигалась в нойз-импровизацию, потом появлялось фортепиано, некоторое время назад она опять усохла до голоса с гитарой. В октябре 2004-го состоялось необъявленное выступление Jandek на фестивале продвинутой музыки в Шотландии, публика была потрясена, Jandek оказался худым, высоким, одетым во все черное немолодым человеком, он играл в сопровождении двух местных гитаристов и барабанщика. Менее загадочным и жутким он быть от этого не перестал.

**Антифолк**

В нью-йоркском Sidewalk Cafe по понедельникам устраивались концерты со свободным микрофоном: каждый желающий мог спеть песню. Умения держать гитару наперевес вполне хватало, традиция таких вечеров уходит в прошлое, обычно перед свободным микрофоном исполняют стереотипный (если не сказать эпигонский) фолк, это клуб самодеятельной кантри-песни. В Sidewalk Cafe пел в начале 90-х Beck, его заезженная MTV песенка «я лузер, бэби, почему ты меня не убьешь» характеризует если не стиль этой сцены, то, как минимум, ее настроение.

В 2000-м песни, звучавшие в Sidewalk Cafe, сильно изменились, именно для них было придумано название антифолк (Antifolk). Согласно распространенному объяснению, антифолк относится к обычному фолку как панк к року. Антифолк — это тот же самый акустический фолк, только более грубый, нервный и самодельный. Антифолк — это наивное искусство грустной молодежи, не без некоторого цинизма смотрящей на окружающую жизнь. Были в антифолке моменты валяния дурака и кривляния, но присутствовали и ноты горького отчаяния.

Аналогия с панком кажется удачной: панк был реакцией на ставшую мейнстримом хиппи-культуру антифолк — на эпоху интернет-бума и *New Economy*. Панк ассоциировался с лозунгом *No Future* («будущего нет»), антифолк — с *No Way Out* («нет выхода»).

Самые громкие имена антифолка: The Moldy Peaches, Jeffrey Lewis, Paleface, Dufus, Lach. The Moldy Peaches в 2002 году посетили Европу с турне, во время которого после каждого концерта обнимали каждого зрителя. После турне группа развалилась. Антифолк прогорел быстро, сцена распалась, жизнь в Нью-Йорке музыкантам не по карману, антифолк был «матрасной культурой» — некоторые музыканты были в буквальном

смысле слова бездомными, они ночевали на матрасах у своих знакомых.

Антифолк-сцена обратила на себя внимание главным образом своим названием и программным тезисом о панк-подходе к фолк-музыке. В США существует огромное количество разнообразных музыкальных сообществ, их записи издаются крошечными лейблами или музыканты просто копируют CD-R смешными тиражами.

Антифолк можно рассматривать как введение в проблематику 00-х годов: фолк, самодельность, тоскливость, изолированность и, самое главное, искренность и аутентичность. Очень грубо глядя на вещи, можно сказать, что ключом к пониманию 90-х было представление о саунде, ключом к пониманию 00-х является представление об аутентичности. Фиксация на саунде в 90-х сегодня кажется невыносимой, потому что она неаутентична, синтетический звук неаутентичен, настроенный музыкальный инструмент неаутентичен, применение музыкальных правил и законов неаутентично и т. п. Само слово «аутентичность» при этом упоминается редко.

Героя эпохи надо представлять себе в качестве уличного музыканта, исполняющего собственную музыку и в упор не видящего, что он делает что-то не так. Его изолированность выражается в том, что вокруг него «большой культуры» как бы не существует вообще, самодельных песен под гитару и погремушку оказывается вполне достаточно. Это аутентичная контркультурная позиция профессионального музыканта. Это только кажущийся парадокс — профессия непрофессионального музыканта.

**Аутентичность**

Ответить на вопрос «Что такое аутентичность?» непросто. Как правило, говорят об отсутствии аутентичности. Пиком неаутентичности можно считать WWF-шоу, поединки реслинга. Ре-слеры не просто изображают драку и сильные чувства (как правило, злобу, ярость и гордость), но изображают настолько гипертрофированно, что ни о каком правдоподобии речи уже не идет. Глянцевые журналы, вообще вся эстетика гламура, комеди-шоу и мыльные оперы, рок-концерты, самозабвенные, захваченные приливом чувств музыканты, взвинченные молодые псевдопанки, сально-циничные рэперы, якобы прекрасно знающие, как устроена жизнь на самом деле, яппи-карьеристы-бизнесмены-менеджеры-политики — все они участники WWF-шоу.

Музыка из компьютера и семплера плоха тем, что она получается у всех одинаковой, впрочем, как и инди-рок. За музыкой не видно живого человека. Музыка посредственна потому что она неоригинальна. Но что значит «неоригинальна»? Это значит, она не укоренена в душе настоящего художника, она получилась путем копирования, перерисовывания, подражания, за ней ничего не стоит.

Чем плоха коммерческая музыка? Вовсе не тем, что кто-то хочет заработать денег, а тем, что коммерческая музыка моментально обнаруживает свое второе дно, ни к музыке, ни к автору отношения не имеющее, за музыкой стоит желание продать абы какой хлам неважно кому. Иными словами, за музыкой стоит не то, что должно стоять.

Массовая культура давит прессом неаутентичности. Прессом аутентичности она давит тоже. Молодому поколению навязывается представление о том, как себя ведет нормальный молодой человек сегодня, что для человека естественно, а что нет.

Дирк фон Ловтцов (фронтмэн немецкой инди-группы Tocotronic): «Я не сомневаюсь, что сегодня востребована вполне определенная форма обнажения личности. В этом видится максимально возможная аутентичность, когда кто-то все время показывает, каков он на самом деле, и говорит о своих чувствах, переживаниях и тому подобном. Мне кажется, что люди слишком легко позволяют собой манипулировать. Идет промывка мозгов. И все это проектируется на молодежь, как будто она именно этого и хочет. Ей не полагается интересоваться абстрактным, мышлением самим по себе. Считается, что в этом случае она будет замороченной, грузящей, неаутентичной, неспособной показать свои настоящие чувства. Но в публичной сфере вообще не надо показывать свои чувства. Зачем это надо было бы делать? Эти все разговоры о человечности, это же ужас. Человек должен быть преодолен».

Тоска по аутентичности — это крайне любопытная вещь. Хочется подлинности, правдивости, настоящести, хочется соответствия действительности, творческой самостоятельности, оригинальности. Хочется, чтобы музыка была естественно встроена в твою жизнь. Не изображать из себя клоуна-музыканта, а быть человеком. И отражать то, чем ты являешься на самом деле, «быть самим собой». Корни американской тоски по аутентичности уходят в эстетику простоты и естественности, в «назад к природе», в Торо и Уитмена. (Любопытным образом, Торо и Уитмен были не чужды «естественной мистике», то есть потусторонности, разлитой в нетронутой природе, тут возникает, говоря языком сегодняшнего дня, тема психоделики, которая тоже оказывается связанной с аутентичностью.) Аутентичность — одна из центральных ценностей рока, фолка и кантри. В соуле и фанке крайне важно быть

реальным *soul brother*, то есть реально чувствовать самому и давать почувствовать другим горение своей души. Из этого же ряда и комическая, то есть кажущаяся совсем неаутентичной, хип-хоп-озабоченность по поводу своего соответствия правде жизни, криминально-фантазмагорическому гетто-реализму. Хиппи с их «естественной мистикой» и «освобождением инстинктов» были крайне чувствительны к аутентичности и интенсивности переживания. Панк относился к аутентичности двояко: с одной стороны, он был резко против лицемерного рок-позерства и маньеризма, панк развил собственное представление о подлинном, честном и интенсивном.

С другой стороны, в панке масса игры, делания вида, иронии, прямого издевательства.

Легенда о блюзе похожа на легенду о золотом веке: вот раньше существовало нечто подлинное, настоящее и бесконечно ценное, чего сегодня уже нет. Блюз, с одной стороны, прост, но с другой — неподражаем, невоспроизводим.

Блюз устроен несложно, он упорно повторяет один и тот же рифф, одну и ту же загогулину, и вот в этой маниакальной упорности, в напряжении дребезжащей гитары и немолодого голоса, в сочетании этого напряжения со свободным ритмом, с раскованностью и есть первый секрет блюза. Блюз полупуст, но того, что есть, оказывается вполне достаточно.

Вторая характерная особенность блюза — это неподдельные сконцентрированность, серьезность и безрадостность. Блюз не то чтобы мрачен, блюз меланхоличен. Блюз не нагоняет театральную тоску, в блюзе (кажется, что сам собой) проявляется невеселый взгляд на устройство жизни.

**Блюз**

Ностальгия по блюзу — это ностальгия по такому состоянию человеческой души, когда окружающие обстоятельства жизни непосредственно проявляются в музыке. Это тоска по непосредственной связи между обстоятельствами жизни, состояниями души и внешним видом произведения искусства.

Ведь сами по себе страдания вряд ли кто-то хочет пережить по доброй воле, тем более страдания изгоя или раба, и вряд ли интересны рассказы о маете и муках, чужое монотонное нытье, как правило, раздражает. Но вот когда песни производят впечатление выстраданных, когда в голосе певца, в звуках его гитары, как нам кажется, спрессован его реальный жизненный опыт, тут наше сердце тает, тут нас пробирает до костей.

Это кажущееся присутствие реальной жизни в блюзе, а потом и в роке называли аутентизмом. Иначе очень сложно объяснить, как так получается, что голос Тома Йорка или Тома Уэйтса звучит как будто из самой глубины реальной жизни, нашей собственной жизни.

При этом ясно, что нет такого закона природы: кто больше всех страдал, тот убедительнее всех сочиняет страдальческие песни, кто больше всех любил, тот сочиняет самые убедительные песни о любви. Следует с крайним скептицизмом относиться к представлению, что в музыке непосредственно (то есть аутентично) проявляется или выражается душа народа или же ее типичные черты, страдания народа, невыносимые условия жизни и т. п. Убедительные песни о любви поет тот, кто научился это делать, к песням о тоске, одиночестве и страдании это относится в той же степени. Это все примеры медленного культивирования и радикализации тех или иных музыкальных форм, той или иной акустической картины. Тоска по аутентичности не видит этой культивированности, сделанности, тоска по аутентичности исходит из того,

что «что внутри, то и снаружи» или даже «что внутри, то должно быть и снаружи».

Очень часто у нас появляется ощущение, что в данном конкретном случае мы имеем дело с обманом, ношением чужих одежек, двуслойностью. Тогда тоска по аутентичности — это тоска по однослойности, по несклеенности, то есть по ярко и зримо воспринимаемой целостности.

А аутентичная музыка — это та, которая на некоторое время приглушает тоску по аутентичности.

### ***Сонграйтеры снова в строю***

Многие сонграйтеры, как кажется, находят темы своих песен, глядя вокруг себя, рассказывают реальные истории, наполняют тексты деталями, взявшимися «прямо из жизни» — из своего личного опыта или из опыта близких людей. И разумеется, стараются избегать показухи, театра, искусственности и наигранности (похоже, что и стремление играть импровизационную музыку связано именно с чувством, что формат сочиненной, разученной и точно исполняемой песни — это нечто искусственное, театральное и потому неподлинное).

Сонграйтеров можно выстроить по ранжиру по мере удаления от идеала аутентичности. С одного края находятся патологические меланхолики вроде Даниэля Джонстона. Далее следуют некрасивые и нестильные ребята себе на уме, ранимые и поломанные. Это анти-фолк-сцена, а также Jad Fair или Casiotone For The Painfully Alone. Далее идут люди с широким культурным горизонтом, для них аутсайдерство — сознательный выбор. Это такие фигуры, как Дэвид Граббс (David Grubbs), Уилл Олдэм (Will Oldham, Bonnie Prince Billy). В стороне, но в принципе неподалеку находятся так



называемые «оригиналы и эксцентрики», недураки, валяющие дурака, антишоумены — такие, как немец Хельге Шнайдер (Helge Schneider) или финн М. А. Нумминен (M. A. Numminen).

Далее начинается, очевидно, центр поля, густо заселенный теми, кто рассматривает музыку как набор устоявшихся жанров, умений, правил и авторитетов и пытается изо всех сил как можно лучше «работать в жанре лирической песни». Это разлитое море сонграйтеров, отличающихся друг от друга разве что тем, насколько у них искренняя манера произнесения текста, насколько нефальшивая интонация. Тут начинается и так называемый «рок». И на самом дальнем краю, где уже никакой «аутентичности» и нет, обитают большие мастера, писание песен для них — рутина: U2, Элтон Джон, Бьорк. В стороне, но в принципе неподалеку обитают рутинеры и профессионалы, эксплуатирующие искренность, надрыв и шизоватость, скажем Том Уэйтс или Том Йорк.

### ***Собственный мир художника***

Что же происходит с аутсайдерами, почему их искусство оказывается таким убедительным? Ведь дело не ограничивается The Godz или The Shaggs, подавляющее количество интересных музыкантов — аутсайдеры или же на них очень похожи: Кэптн Бифхарт, Сан Ра, Джон Фэй, Ли Скретч Перри, Suicide. Краут-рок — это аутсайдерский рок. Самоизолированы и Kraftwerk, и масса индустриальных проектов, и так далее до немецких групп Bohren und Der Club of Gore и Workshop или американских NNCK и Sunburned Hand Of The Man. Может быть, все дело в самоизоляции?

Дело тут, как кажется, не столько в замкнутости и изолированности художника, в повернутости его глаз

внутри себя, но в том мире, который в результате варения в собственном соку возникает. Пресловутый «собственный мир художника» есть интерференция систематических ошибок. Под ошибками имеются в виду привычки, приемы работы, взгляды и намерения. Ошибками они могут оказаться только при сравнительном взгляде, когда известна норма, но ситуация изоляции, ограниченности оперативного пространства этого сравнения с внешней нормой как раз и не предполагает. Кроме того, эта внешняя норма, правильные гитарные аккорды какие-нибудь, — это вовсе не закон природы. А про многие вещи, которые делаешь по привычке и не очень контролируешь, трудно сказать, правильно ли ты их делаешь или нет. Ставшие закономерностями «ошибки» причудливо срастаются друг с другом, на них образуются новые наросты и «неправильности»: неправильно собранный пазл затвердевает.

Примеров можно привести массу: компакты или книги дома на полке стоят «неправильно», в библиотеке это было бы скандалом, но у меня Бах стоит за Кейджем, а Телеман, которого логично было бы придвинуть к Баху, оказался за итальянскими операми и кантатами. Дело в том, что итальянские кантаты плавно переходят в барочные кантаты, а те — в немецкие барочные кантаты, тут и Телеман к месту. А рядом с Кейджем была дырка, и я засунул туда Баха, кроме того, Баха и Кейджа объединяет то, что я их слушаю редко. А мог засунуть не Баха, а пение тибетских монахов. Кое-кто кидает книги на пол рядом с кроватью или использует пустые стеклянные банки для хранения в них карандашей. Это пример ошибки (нарушение правила, что использованную упаковку надо выбрасывать), которая получила иное значение и выросла в круговорот жизни.

Нечто аналогичное легко себе представить и в отношении музыки, а также в отношении творческой и жизненной позиции. История постепенного усложнения самодельного синтезатора группы Silver Apples являет как раз пример такого сорта: характерным образом, техническая невозможность перенастроить осцилляторы для извлечения второго аккорда привела к тому, что группа исполняла песни, состоящие всего из одного аккорда. The Shaggs не имели понятия, как собрана ритм-н-блюз песня, на какие доли такта приходится какой удар, тем более они были не в курсе тонких эффектов синкопирования. Но они научились синхронизировать партии инструментов, синкопы, конечно, никуда не делись, девушки из своих постоянных и нерелефных ошибок развили автоматизмы организации ритма. Аналогичным образом можно проинтерпретировать и историю записи альбома «Trout Mask Replica». То же самое относится к пресловутой интонации пения.

Художник оказывается заперт в прочно собранный пазл привычных ему операций, идей, переживаний, предметов. Он заперт в непроницаемом танке этого самого «своего мира». Он культивирует собственную наивность и самодурность, радикально злоупотребляет своим невежеством и своей ограниченностью. И выставляет их напоказ. И притом навязчивым образом.

А чем тогда оказывается искусственность, рождающая подозрение в неаутентичности? Неаутентичность — это несросшееся собранного пазла (даже правильно собранный, но не сросшийся пазл неаутентичен, потому что профессионализм делу не помогает, а вредит), зримость сшивающих его белых ниток. Это, очевидно, происходит, когда жар безумия художника недостаточно силен, когда художник недостаточно последователен, когда он недостаточно

присвоил (то есть встроил в мир своего кругообращения) внешние идеи, ухватки и предметы. То есть когда связность и последовательность «его собственного мира» недостаточна.

Тут становится возможным пролить некоторый свет на одну из самых крупных проблем музыки — почему наиболее оригинальные явления моментально окостеневают и более неспособны развиваться, они обречены на самоповторение с быстрой потерей своей интенсивности. Наверное, оттого, что наиболее оригинальные явления одновременно являются и наиболее связными и последовательными (когерентными и консеквентными), они похожи на хорошо оптимизированный механизм, который уже не в состоянии сойти с траекторий своего движения, со своих внутренних рельсов.

Есть ли гарантии успеха творческого процесса? Конечно нет. Если ты превращаешься в единственного представителя своей собственной экзотической культуры, то ты идешь на большой риск. В идеале единственный носитель собственной культуры и не задает вопроса, имеет ли смысл это превращение или нет, он постепенно закукливается, не видя, что с ним происходит.

Таким образом, на предательский вопрос: «А интересной ли окажется продукция отшельника?» — общий ответ таков: скорее всего, нет. Если накрученный им вокруг себя «свой музыкальный мир» достаточно плотен и когерентен (и хочется добавить — бредов, то есть независим от распространенных штампов), а мы, в свою очередь, разделяем многие фобии и заморочки автора, то есть ненавидим и игнорируем то же, что ненавидит и игнорирует он, то мы сочтем его музыку интересной.

Отшельника при этом не нужно представлять себе буквально, ведь речь идет о замкнутости пространства операций: даже если кто-то ищет музыку денно и нощно, это вовсе не значит, что он вышел в широкий мир, нет, он по-прежнему сам собирает себе хлам в соответствии с собственными критериями и представлениями.

А если критерии разделяют еще много кто, если эти критерии — широко известные штампы? Пример такого сорта дает нам техно (или панк-рок, или металл, или брейккор). Техно вполне самоизолировано, набор операций и необходимых для них талантов был быстро ограничен. Получается, что широко известные примеры коллективной косности — это примеры коллективного отшельничества.

### ***Casiotone For The Painfully Alone***

Музыку описать очень просто: ритм-машина и гудящий синтезатор. Сверху — голос. Все звучит протяжно и невесело; название проекта «Звуки синтезатора Casio для болезненно одиноких» истине вполне соответствует. Пластмассовый синтезатор Casio — близкий родственник пачки пластмассовых же фломастеров ярких химических цветов. Насколько фломастеры постыдно антиживописны, настолько же и синтезатор Casio постыдно антимзыкален. На нем лежит отпечаток бессмысленного детства, полного тоски, отчаяния и одиночества. Делать на таком инструменте глубоко лиричную музыку, полную приторно-сладких мелодий и описаний судеб живых людей, — это довольно смелая идея. *Casiotone For The Painfully Alone* — человек-оркестр. Человека зовут Оуэн Эшуорт, живет он в пригороде Сан-Франциско, работает продавцом билетов в местном кинотеатре. Огромный,

бесформенный, щекастый и очкастый Оуэн производил впечатление человека, навечно ушедшего в себя, и я долго раздумывал, о чем я с ним буду разговаривать, но оказалось, что он бойко и живо реагирует на вопросы. Я быстро убедился, что передо мной — грамотный и остроумный человек с очень ясной художественной концепцией. Говорил он резким низким голосом.

*Можно ли сказать, что, когда голос записан вообще без искажений, это тебя раздражает? Скажем, в чужой музыке?*

«Нет-нет, я думаю, что это вполне подходит к чужой музыке. Я воображаю себе свою музыку как очень маленькую... она плотно упакована, чтобы быть в себе уверенной... я хочу, чтобы ей была свойственна некоторая клаустрофобия. И соответственно я выбираю для нее подходящие звуки».

*Насколько к ней применимо слово «искренняя» (sincere)?*

«О! Я люблю это слово и все время его повторяю, но я не знаю, что оно значит применительно к музыке. То же самое относится и к слову „честность“ (honesty). Я знаю, что я сам предпочитаю музыку, в которой есть характер и за которой ты слышишь человека с характером, я очень живо на нее реагирую. Я люблю эмоциональную музыку, которая кажется честной и искренней... я не могу определить, что это такое. Я знаю, что противоположность — это ложь, то, что является неправдой, я и это очень ясно слышу, но тем не менее определить, что такое правда и как она звучит, я не могу. Некоторая музыка для нас звучит честно и искренно, но одновременно мы имеем дело с трюком, уловкой. Да, это противоречие, но на самом-то деле его нет. Я знаю, что определенные вещи для меня очень значимы, они на меня действуют... это внутреннее ощущение. Я сам пытаюсь делать то, что я считаю подходящим и адекватным... и это действует на

других людей. И им тоже в голову приходят слова „честный“ и „искренний“. И я не думаю, что эти слова не имеют отношения к делу, потому что в моей музыке объединяются вещи, которые для меня очень важны, это самые важные для меня вещи».

*Что за персонажи населяют твои песни? Возможно, они являются твоими проекциями?*

«О да, в каком-то смысле это так, это мне внутренне близкие люди. Это придуманные мной персонажи, с которыми случаются всякие истории, или же эти истории случались с моими друзьями. Эти истории — как маленькие киносценарии. В колледже я учился на кинорежиссера, но я понял, что из меня делают голливудского кинорежиссера, который может работать только в системе голливудского киноконвейера. Мне этого совсем не хотелось, я заметил, что за несколько лет в колледже я не снял ни одного фильма. Но мне было интересно сочинять истории про людей. В моих песнях очень много от кино. Важно не только то, что происходит, но атмосфера, скорость событий, ситуация, окружающая обстановка и прежде всего — отношение к происходящему: как это увидено, снято. Поэтому и некоторые песни такие короткие — как короткие сцены в фильме. Выразительные сцены нельзя затягивать».

*А как же другое объяснение, связанное с автоответчиком?*

«Да, оно тоже верное, идея моего первого альбома и вообще всего проекта состояла в том, что человек звонит кому-то, но никого не застает дома. Он наговаривает на автоответчик то, что с ним произошло, что его расстроило. Я заметил, что слушать записи на автоответчике часто интереснее, чем разговаривать с людьми. Человек, говорящий на автоответчик, часто оказывается более искренним... но одновременно ему неловко — он не уверен, услышат ли его, правильно ли его поймут, сколько деталей он должен сообщить... И

эта идея рассказа, как рассказа о себе, как письма о себе, мне показалась адекватной для историй об одиноких людях, которые попадают в странные ситуации и не знают, что им делать дальше».

В буклете альбома «Answering Machine Music» два текста. Первый выглядит так: «Дорогая Бет, я студент в Японии. Я очень одинок, потому что у меня нет друзей и подруги. Пожалуйста, расскажи мне, что мне сделать, чтобы найти друзей и подругу». Подпись: «Человек, который желает счастья». Ответ: «Дорогой Человек, поговори с одноклассниками. Найди кого-то, кто тоже кажется одиноким, и поговори с ним или с ней. Начинай каждый раз только одну дружбу. Встретить кого-то, кто может стать твоей подругой, — это дело случая, но если ты будешь учиться находить общий язык с другими людьми, это поможет тебе быть более открытым, когда этот случай подвернется».

*Что это?*

«Это цитата из очень популярного журнала для тинэйджеров. Я подумал, что этот текст хорошо соответствует идее моего проекта Casiotone For The Painfully Alone — ты одинок, испуган и тебе кажется, что ты делаешь что-то неправильно».

*Но насколько помогает этот ответ? Для меня он звучит как издевательство.*

«Я думаю, что знание, что твоя проблема — это часто встречающаяся проблема, приносит утешение. Если ты знаешь, что существует музыка для одиноких и несчастных людей, это помогает тебе в твоём одиночестве. Ведь меня самого радует только грустная музыка. Она мне говорит, что есть еще кто-то, кто чувствует себя так же, как и я. И сам я делаю такую маленькую музыку, которая составит тебе компанию... и тем самым тебя утешит».



## *Sensational*

Вышедший в 1997-м на лейбле WordSound альбом «Loaded with power» рэпера и продюсера Sensational звучит грубо, сыро и мрачно. На нем бездна баса. Sensational рэпует нестройно и очень расслабленно. Альбом изумляет в нескольких отношениях. С одной стороны, как просто это сделано, буквально в лоб, а с другой — какой в этом ужас. Таких моментов масса: скажем, когда Sensational применяет реверберацию, или накладывает свой голос в два слоя, или просто поет «йо-йо». Или его голос исчезает, а покинутый бит долбит и долбит. Каждая такая акустическая особенность воспринимается как откровение — невозможно сказать почему.

Альбом «Loaded with power» записан на четырехдорожечный кассетный магнитофон, применена самая дешевая ритм-машина... и никакого микрофона: Sensational говорил в наушники от своего уолкмэна, воткнув их во вход для микрофона. Его семплер запоминал всего пять секунд звука. Музыкант запускал свои пятисекундные семплы, не ориентируясь на метроном, но согласно внутреннему чувству, то есть с небольшими отклонениями от строгой ритмической решетки. Может быть, именно это объясняет то обстоятельство, что музыка Sensational дышит, в ней сочетаются жесткость, маниакальность и человечность.

Когда Sensational оказывается у микрофона, ты слышишь, что он совсем не рэпер, а растягиватель вокальной резины.

Похоже на то, что фирменный саунд лейбла WordSound — медленный, сухой и дико тяжелый брейкбит, родственник дабу, — возник при непосредственном участии Sensational. Любопытно, что Word Sound являлся американской параллелью к

британскому трип-хопу, за британским трип-хопом стоял сумасшедший рэпер и продюсер Трики. Получается, что Sensational — это американский аналог Трики.

Шеф лейбла WordSound Скиз Фернандо сформулировал лозунг, который уже десять лет кочует из рецензии в рецензию: Sensational в хип-хопе — это то же самое, что Ли Скретч Перри в регги и Сан Ра в джазе. Надо понимать, что все они — гениальные аутсайдеры, сильно искривившие историю музыки.

Sensational — абсолютно непрозрачный малый, он не способен и не хочет ни с кем ни о чем говорить. Он невероятно укурен, он непрерывно курит траву. У него мутный взгляд, про него нельзя даже сказать, что он себе на уме, он отгорожен от окружающей жизни стеной и из-за нее не отзывается, он реагирует только на женщин, траву, алкоголь, еду и упоминание собственного имени. О чем он ведет речь в песнях? Исключительно о себе. О том, какой он замечательный, как он рассекает по улицам, как он любит ритм, какой он наркоман — зависим от травы, музыки, денег и женщин, в глаза бьют огни дискотеки, я все делаю правильно, хит за хитом, удар за ударом... и так далее без перерыва. Вполне бессвязный текст, начинающийся с полуслова и так же неожиданно обрывающийся.

У Sensational нет постоянного места жительства, он фактически бездомный и, понятное дело, безденежный. У него нет телефона, он может исчезнуть надолго, на несколько лет, и никто не знает, где он. Его жизнь, по отзывам очевидцев, — это один сплошной хаос. Непонятно, как он внутри себя устроен, он совсем не так прост, как себя подает.

Он притягивает к себе, он невероятно настоящий — как инопланетянин. Эти дурацкие и до смерти заезженные метафоры приходится повторять от

невозможности сказать, что составляет «суть» этого человека. Этого нельзя сказать ни про кого, но про большинство и не возникает подозрения, что у них «внутри» что-то есть.

Музыка альбома «Speaks For Itself» (2005) суха и скупа. Она не ласкает и не убаюкивает. В ней возникают неожиданные семплы, что-то взвизгивает, что-то долго и непонятно зачем гудит, что-то подрагивает, что-то раскачивается, это не музыка, а грувоносный удушенный нойз. Рэп тоже совсем не мирный. Искусство рэпа, конечно, предполагает изрядную дозу маньеризма, изобретательного вокального выделывания. Рэпер должен не просто постоянно гипертрофировать интонацию своего голоса, оживлять ее своим драйвом, но одновременно иронизировать над ней, показывать ее смехотворность. То есть, с одной стороны, работать на убедительность своей личности, а с другой — разоблачать ее. Sensational блестяще владеет этим искусством, оттого ему не надо кричать или стараться достичь максимума выразительности и убедительности.

Он мастер фристайла, его партия часто ломается, начинает крутиться вокруг неожиданного слова, он меняет акцент фраз, то заикается, то срывается в новый поток, то попадает в бит, то пропускает слоги в тех местах, где раздается удар бас-барабана, оттого стук барабана вплетается в поток речи. Sensational бормочет, курлыкает, мычит, его голос при всем этом остается раскованным, ненапряженным, камерным, как игра пальцев перед самым твоим носом. Sensational не рассказывает ничего, его тексты бессодержательны до абсурдности, он показывает своим голосом то, что имеет в виду. Эта музыка — низкокачественный постиндустриальный джаз без джазовых инструментов. Кокетство по поводу джазоватости хип-хопа — дело,

конечно, почтенное, ему уже лет много, а веры мало. Но альбом Sensational действительно можно слушать джазовыми ушами.

## **[28] Психостранности**

Хочется крупных явлений, обладающих ярко выраженным характером. Хочется и границ, чтобы можно было отделить одно от другого, хочется предыстории, чтобы можно было усмотреть традиции и логику развития. И прежде всего хочется, чтобы это все было не придумано, не по кусочкам собрано, но существовало реально, в творческой практике независимых музыкантов. Потому что если они зависимы — от музыкального телевидения, от концернов звукоиндустрии, от музыкальной прессы и от моды, то цена такой тенденции невелика.

Понятно, что надежда на реально существующую яркую и самостоятельно развивающуюся тенденцию — утопична: когда кто-то усматривает новое глобальное явление, он, скорее всего, вводит публику в заблуждение. Понимая это, хочется быть скептическим и осторожным и не выдавать желаемое за действительное.

### ***Неофолк***

Новый фолк — это ретро-явление, возрождающее традицию американского фолка 50-х и 60-х годов. Но и оригинальный фолк вовсе не был настоящим фольклором, то есть простой музыкой простых людей, он сам уже был римейком. Самый известный представитель фолка 60-х — это, разумеется, Боб Дилан. Но называются десятки имен, среди них — Карен Далтон (Karen Dalton). Она белая блюз-певица, в 60-х выпустила всего один альбом. Ее голос звучит надтреснуто, он даже не депрессивен, он уже по ту

сторону тоски и отчаяния. Он чем-то напоминает голос Билли Холидей.

Фолк 60-х — музыка городской студенческой молодежи, хиппи-богема, которая ищет свои корни в неяркой и наивной простоте, в непосредственной и камерной музыке.

В центре сегодняшнего фолка стоит сочинитель и исполнитель собственных песен, поющий под акустическую гитару. Музыка звучит как личное дело ее автора. Личностный характер этих песен — самая характерная их черта, эти песни похожи на письма, написанные от руки, на письма близким людям. Можно сравнить эту музыку и с цветами на собственном балконе. А со слониками на комодке можно ее сравнить? Хорошо, и со слониками тоже можно. На слух часто кажется, что это музыка интровертов, то есть ушедших в себя и поющих для себя людей.

Джоли Холланд (Jolie Holland) на своем альбоме «Escondida» (2004) поет песни, напоминающие блюзы 20-х годов, никаких ухищрений и прикрас в них нет. Джоли играет на крошечной гитаре укулеле. Ее сопровождает маримба, алюминиевый контрабас, банджо 1867 года выпуска и поющая пила. Микрофон иногда перегружается, оттого лезут помехи и искажения. Эти песни на подделки не похожи, пафоса верности традиции и возвращения к корням в них нет. Это не воспроизведение музыки, которая когда-то была настоящей. Это, скорее, желание быть настоящей сегодня. Так утверждает пропаганда.

Однако кажется, что в своей массе новый фолк — это колледж-фолк, аналог колледж-рока. Неяркий, занудливый, старательный, учительский, сектантский. Музыка людей-столбиков.

***Девендра Банхарт***

В 2004-м начался хайп вокруг психо-фолка (psycho folk): в центре внимания прессы оказались Девендра Банхарт (Devendra Banhart), Джоанна Ньюсом (Joanna Newsom), дуэт CocoRosie.

Девендра Банхарт — неохиппи-андрогин, глаза подведены, борода и шевелюра длинные, его голос напоминает одновременно Марка Болана (лидера группы T.Rex) и Билли Холидей. Голос Девендры гибок и подвижен, по сравнению с ним голоса современных рок-певцов — прямоходящие и прямодушные. В голосе Банхарта есть масса чего: ехидство, ирония, разные гримасы, оттенки чувства, которым сложно подобрать название, но которые моментально узнаешь. Нет пафоса, но есть суггестивность.

По сравнению с извивными песнями Банхарта обычная сонграйтерская продукция кажется сделанной из железобетона. Конечно, дух 60-х в них моментально опознается, именно такие песни писали тогда, эти мелодии родом оттуда. В случае Девендры Банхарта это ретро-обстоятельство, пожалуй, радует. И сам музыкант — манерный, вычурный и театральный. И очень убедительный в своей потусторонности-light.

Девендра Банхарт — это глэм-вершина нового фолка. Журналисты быстро догадались, что речь идет о новой ретро-тенденции — о возвращении психоделического хиппи-рока конца 60-х.

Девендра, однако, под психоделикой понимает вовсе не какой-то музыкальный стиль: «Все в природе связано друг с другом: и физические тела, и духовные — все переплетено. Все, что окружает человека, все, что есть в нем, связано с природой. Даже такие электронные приборы, как мобильный телефон, — это наследники предметов, которые были сделаны вручную, кустарным способом. Мы все сделаны вручную, для нас так естественно умереть и превратиться в землю». Именно это состояние осознания единства всего со всем

он называет психоделическим, в нем достигается обостренное восприятие окружающего мира, обычные предметы наполняются значением, становятся яркими и связанными с чем-то далеким и неожиданным. «Почувствовать психоделическое, алхимическое воздействие многих предметов совсем несложно. Вот, скажем, дерево. Оно полно психоделической жизнью и энергией. Природа жива и полна магии. И когда я пишу текст, я соучаствую в этой жизни, в этой магии, как если бы я что-то готовил на кухне».

Сьерра (Cocorosie): «Я думаю, что и в творческом плане, и в человеческом у нас много общего. У музыки есть общие черты, и несложно понять, почему ее называют именно фолком. Прежде всего, это традиция рассказывать какую-то историю, а также крайне простая, минималистическая процедура продюсирования и записи музыки. А также органические, старомодные звуки и технологии звукозаписи. Кроме того, ты делаешь все своими руками и не должен идти в студию. Ты всем занимаешься сам. В некотором смысле это похоже на панк, только музыка получается куда более мягкой, она делается более тонко чувствующими людьми».

### ***Animal Collective***

Deaken: «Сегодня словом „психоделический“ называют стиль конца 60-х, ранний Pink Floyd, но для нас „психоделический“ значит нечто очень личное, глубоко личное, самое личное, что вообще может быть. Мы говорим „психоделический“, когда все собирается в одну точку, когда достигается ощущение, что ты живешь реально здесь и сейчас. ЛСД? Это лишь одно из влияний, мы действительно употребляли ЛСД, но дело совсем не в этом. Когда я говорю „психоделический“, я



вовсе не имею в виду „связанный с наркотическими галлюцинаторными переживаниями“. Для нас это скорее связанный с восприятием мира как чего-то открытого. Так воспринимают мир дети. Мир, как его воспринимает трехлетний ребенок, — это психоделическое переживание. А трехлетние дети для этого вовсе не глотают ЛСД. Психоделический — значит связанный с необычайно ярким, чутким и интенсивным восприятием окружающего тебя мира. Не вообще окружающего, а окружающего именно в эту секунду».

Avey Tare: «Мы не делаем музыку с желанием что-то изобразить, что-то показать. Мы хотим реально быть. Мы хотим реально присутствовать в нашей музыке, быть включенными в ее энергию, реально переживать эйфорию».

Deaken: «Ведь дело не в том, какие мы инструменты используем и что на них играем. Речь вовсе не идет о перфекционизме, об исполнении замечательных песен, которые мы насочиняли. Нет, речь идет о непосредственном переживании, мы хотим создать некий мир и в него переместиться».

По некоторым композициям альбома «Here Comes the Indian» (2003) вообще невозможно догадаться, что кто-то здесь что-то играет, это какие-то шумы, звуки, запущенные в обратную сторону, странно записанные голоса, опять шум как бы леса, как бы гитарный вой, звуки фортепиано, мелодия из радиоприемника, какое-то электронное вжиканье, ага, это вроде бы барабаны, а вот зачирикала птичка или синтезатор Casio... и почему все время кажется, что магнитофонная пленка поехала в обратную сторону?

Перед глазами встает то лес, то луг, то крестьянский двор, заполненный прихотливым

минимал-эмбиентом. Растворившийся в окружающей среде тонкошейей крестьян то орет, то стучит в барабан, но общей хаотической гармонии вовсе не нарушает. Музыканты уверены, что продолжают традицию, с одной стороны, такой странной калифорнийской панк-группы, как Sun City Girls, с другой — немецких хиппи-экспериментаторов начала 70-х годов Amon D 1, с третьей — минимал-эмбиента в духе кельнского лейбла Kompakt.

Звуки традиционных инструментов препарированы наравне со звуками натурального происхождения, все звуки постоянно возвращаются, и похожее на муравейник мелко вибрирующее пространство медленно расширяется и расползается. Очень может статься, что это очередная попытка симуляции транса и вообще традиционной ритуальной музыки, скажем, из африканского леса.

У этой музыки нет позвоночника, нет главной темы, все плывет и повторяется, нет чего-то, за что можно ухватиться и удержаться, она неуловима и проницаема. Да, в джунглях музыке не выжить, джунгли прорастают сквозь любые заграждения, в джунглях все становится джунглями. Не ходите, дети, с гитарой, барабанами и микрофоном в джунгли. И на крестьянский двор не ходите. А то будете растворены без остатка.

## ***NNCK***

No-Neck Blues Band — загадочный коллектив, окруженный анекдотами, непроверенными слухами, выдумками и всяческими тайнами. Музыканты не фотографируются и интервью не дают. NNCK выпустили огромное количество грампластинок и кассет со своей музыкой, много десятков. Практически все они —

записи концертных выступлений; лишь несколько альбомов — студийные.

NNCK — коллектив импровизаторов, придерживающихся не очень понятно каких правил в построении музыкального произведения.

В их музыке очень много от духа хиппи, она органична и часто своей монотонностью напоминает этнографически окрашенный транс. Впрочем, она много что напоминает: фолк-музыку кантри, шаманский транс американских индейцев, свободный джаз (скажем, Art Ensemble Of Chicago конца 60-х), немецкий хиппи-рок Сап, что-то явно заимствовано из восточной музыки.

Музыка NNCK совсем не виртуозна, солирующих инструментов нет, а если какой-то инструмент начинает солировать, то кажется, что он сам не замечает, что вышел на передний план. Общий саунд от этого не разрывается, все остается пастельным, расслабленным и непринудительным.

Все время перед тобой минималистическое, крайне настойчивое колочение и позвякивание по барабанам и тарелкам, гудение в дудки и саксофоны, треньканье на акустических гитарах, пиление скрипки, растягивание аккордеона, бормотание и подвывание. Кажется, что музыка не доведена до фокуса. И в этом и состоит ее достоинство: она избегает встречаться с тобой лоб в лоб. Ты ее все время слышишь как бы краем уха, в ней все время чего-то не хватает.

Идея, что человек, стучащий по колокольчику, который в обычной жизни висит на шее у коровы, в такой же степени контролирует происходящее, как и гитарист, крайне симпатична. Симпатично и такое положение дел, когда каждый участник коллектива может взять в руки любой инструмент и на нем заиграть или вдруг запеть. Живые выступления NNCK похожи на хеппенинги: скажем, басист, вместо того чтобы дергать за струны, начинает рисовать, потом

мять свои рисунки и кидать их в свой контрабас. Кидание предметов на сцене якобы является отличительной особенностью коллектива. И все это не в качестве артистического выпендрежа, а просто потому, что музыканты — открытые и доверчивые люди.

Мы тоже открытые и доверчивые люди, мы не хотим слушать, как кто-то без всякой задней мысли колотит по кастрюле и мычит, мы хотим слушать психоделическую музыку, которая производит такое впечатление, что кто-то без всякой задней мысли колотит по кастрюле и мычит.

### ***Excerpter***

На альбоме «Ка» (2003) нью-йоркской группы Excerpter слышно, как делается новая музыка. Это своего рода эмбиент, собранный из живых звуков, скорее всего просто вручную сыгранных. Применен могучий дилэй-эффект: многие звуки много раз возвращаются. Но возвращающиеся звуки не очень попадают в движение других слоев, которые подчиняются свободному ритму: друг на друга накладываются свободный ритм и жесткое повторение. Плюс медленные наплывы человеческих голосов или гула. В результате возникает эффект дыхания или медленного обморочного вращения. Очевидно, именно в этом и состоит искусство Excerpter — в игре с легкой асинхронностью неспешного бита.

Если сыграть это вживую, то скорее всего и получится стереотипный психо-фолк. При полном отсутствии студийных и сонграйтерских достоинств становятся видны настоящие достоинства этой музыки — ее простота, легкость и невымученность. Ее свобода, в конце концов.

## ***Melted Men***

Для новой странной музыки очень характерно шизоидное сценическое шоу, самодельная агрессивная театральщина.

Посмотреть на выступление американского трио Melted Men меня пригласил Феликс Кубин, я как раз приехал в Гамбург весной 2004-го с целью встретиться с тамошними музыкантами и чисто случайно попал на концерт.

Melted Men должны были выступать в небольшой комнате на втором этаже клуба, находящегося в гамбургском порту.

Никакой сцены не было, в празднично оформленном углу стояли два невысоких столика с электроприборами: микшерный пульт, микрофоны, мегафон, семплер, вязанка проводов — и две странного вида ударные установки: в каждой всего один барабан, две-три тарелочки и масса каких-то малопонятных штук. Все предметы, стоявшие в этом углу, были покрыты тряпками, блестками, лентами, мишурой, бубенчиками.

Внимание, однако, привлекало огромное черное знамя, висящее на задней стене. На нем был вышит знак, показавшийся нам с Феликсом зловещим. Два глаза. От них вниз идут две пятерни, а вверх — вроде бы два бараньих рога. Между глазами — вроде бы горящая свеча. Масонская символика, сказал я Феликсу; он ехидно заметил, что это больше похоже на выставку работ детского кружка кройки и шитья при масонской ложе.

Концерт Melted Men — это нечто феерическое. Я даже не соображу, с какого бока лучше начинать о нем рассказывать — с музыкального или театрального. Перед зрителями действуют три разодетых персонажа.

Буквально для каждого номера они меняют свои наряды.

Амуниция устроена, с одной стороны, примитивно, с другой — невероятно изобретательно. То музыканты замотаны в красные хламиды, а на их головах водружены огромные металлические конструкции с глазами и ртами — то ли маски, то ли шлемы. Голых рук, ног, животов и задниц мы видим много, а вот лица каждый раз скрыты. Наблюдая за какой-то деталью туалета, вдруг понимаешь, что это просто синий полиэтиленовый мешок для мусора, намотанный вокруг бедер и склеенный липкой лентой. Однажды — всего на несколько минут — появилась черная лохматая горилла с руками длиной метра три. На горилле висели маленькие белые тряпочки. Один наряд, мне кажется, потряс всех без исключения присутствующих: выскочил совершенно голый парень, на его голове надета резиновая маска какого-то монстра. Сверху к голове прикреплен в виде шапки разноцветный зонтик.

Все эти существа с дикой энергией прыгали, разыгрывали непонятные ритуалы, орали в микрофоны и мегафон, колотили по барабанам.

Музыка шла в основном из семплера, то есть это был вроде бы электропоп — ритм-машина бухала невероятно мощно, хотя и сбивчиво. Но вставки живых ударных и, прежде всего, вопли в микрофоны делали музыку похожей, как мне показалось, на хэви-метал.

Прямо передо мной, расставив ноги и присев, то есть приняв позу японского самурая, стоял голый парень с бедрами, обмотанными липучей серебристого цвета лентой и с железным ведром на голове. В двух руках стиснут микрофон.

Парень прыгал всем телом на публику, бился на полу, носился между людьми, сбивая их с ног, и время от времени орал и выл в микрофон так, что его шея аж краснела от напруги.

Это было чёрт знает что, все это вытворяли три человека.

Одетая в белое как бы античная дама с огромным трезубцем охотится за запутавшейся среди зрителей огромной надувной змеей метров в пятнадцать длиной.

Вот полуголый персонаж ходит меж зрителей, орет в мегафон и держит перед собой огромную палку, один конец которой уперт в его живот, а другой почти достаёт до потолка. На красной палке висят пестрые игрушки, фрукты и овощи, а на самом верху — громкоговоритель, который время от времени издаёт резкий свист, когда носитель этой дубины нажимает на кнопку.

Или вот такая сцена: два персонажа перекидывают из рук в руки человеческий череп, а третий, одетый в чёрный балахон и резиновую маску Бабы-яги, пытается поймать этот череп в плетеную корзинку. Потом они передают друг другу эту корзинку, привязывают к ней веревки, ходят с ней, опять достают череп, и вдруг у черепа зажигаются зеленые глаза! Все это происходит замедленно и неповоротливо, но одновременно — агрессивно и угрожающе.

Конечно, видно, что перед нами не настоящие актеры, но от этого становится еще страшнее.

Вообще-то я не очень люблю театр. И уж совсем не люблю музыкальное шоу, но тут я поймал себя на том, что от всех этих непонятно как друг с другом связанных странных действий и сценок невозможно оторваться. Они какие-то настоящие, все это неспроста. Это не цирк, не балаган, не подделка, а вроде бы так и надо, по-другому и не бывает. Более того, по ходу дела стало казаться, что для Melted Men и музыка проблемой не является: вот запущен бит, вот параллельно пошел вой, вот одетый скелетом парень притормаживает то дорожку с битом, то дорожку с воем, и время от

времени колотит по барабанам. Но эффект — завораживающий и гипнотический. Я не был уверен, можно ли это слушать в спокойной домашней обстановке, но во время концерта казалось, что эти ребята могут все, они из любого хлама создадут колдовской этно-транс.

Да-да, вот это нужное слово — припанкованное электро походило на дикий, отвязный и наглый транс, на настоящий транс, который практикуют дикие народы, без следа ласковости, мелодичности, усложненности и декоративности.

Когда я уже решил, что все, что-то еще выкинуть просто невозможно, Melted Men поразили меня в самое сердце. Медленно и торжественно они вынесли на середину зала стоявший у стены и покрытый цветными тряпками длинный и тяжелый предмет. Не иначе как гроб с четвертым участником коллектива, подумали зрители. Но оказалось, что под покрывалами — длинная деревянная рама с подвешенными на ней гонгами разных размеров, своего рода гамелан.

Парень, на котором в тот момент была надета красная шелковая юбка и красный парик, а лицо было загорожено черной маской обезьяны, стал, скорчившись на полу, стучать по тарелкам.

Вот тут я и решил, что, наверное, это действительно ново и прогрессивно: ребята притащили из Америки сюда эти гонги, чтобы задействовать их всего на пару минут. Обилие всего, что они на-придумывали и на едином дыхании исполнили, просто невероятно. И все выглядело очень ловко и классно. Слушать такую музыку в качестве фона невозможно, слишком много в ней всего утрамбовано, слишком дик и изобретателен был примитивный ум, за ней якобы стоящий.

По сравнению с этим карнавалом просто музыка, просто песни, просто мелодии и ритмы — это нечто невероятно скучное и убогое.



Моя попытка взять интервью у Melted Man с блеском провалилась.

Переодетые и умытые они выглядели как три вполне вменяемых наших современника лет этак двадцати шести. Но они только так выглядели. Я задал им пять вопросов и получил пять длинных, несвязных и вполне фантастических историй, которые были придуманы прямо по ходу дела.

Мы потом обсудили эти истории вместе с Феликсом, который присутствовал при интервью, и пришли к выводу, что фантазия у ребят конечно работает в турборежиме, и они сами буквально напичканы гипертрофированным американским трэшем и очень ловко умеют его подать. Но все-таки им бы следовало врать более тонко и стараться поддерживать разговор. Потому что свое больное, скептически настроенное сознание нужно не выставлять на обозрение, а применять к делу. Тем более что настоящий колдун или сумасшедший всегда учитывает окружающую обстановку. А их монологи были очевидной литературой и оттого не очень впечатляли.

Самый простой и вполне идиотский вопрос о том, что к чему тут прикладывается — музыка к театру или театр к музыке, вызвал рассказ о том, что в ручомойник люди смывают всякие вещи, их длинно перечислили: жир с грязных тарелок, остатки яичницы, макароны, зубную пасту, землю с ботинок. И все это накапливается под раковиной, сползает в канализацию, булькает, спекается, оживает и потом всплывает. Эту субстанцию, прущую из слива ручомойника, надо собирать, отцеживать, резать на тонкие ломтики и жарить с куриными ножками. Зажаренные куриные ножки следует тоже раскрошить и растолочь, чтобы, когда прилетят вертолеты... да-да, настоящие вертолеты, а знаешь ли ты, кто в них живет? В вертолете живет толстая негритянка, которая намазывает толстый

кетчуп на хот-доги в забегаловке, а этот кетчуп идет вверх по трубе, а труба уходит в землю на такую глубину что...

## **Фри-фолк**

Известно много коллективов, которые, свободно импровизируя, объединяют самые разные стили и подходы: Animal Collective, NNCK, Jackie-O-Motherfucker, Vibracathedral Orchestra, The Sunburned Hand Of The Man. Эта музыка во многих отношениях продолжает дело таких групп середины 60-х, как Red Crayola или Godz. Гибрид фолка, примитивного фри-джаза и психоделического фрик-аута.

Музыка «новых странных фолк-коллективов» органична до текучести, она ни во что не утыкается лбом, в ней все время что-то дышит и копошится, она все время нарастает. Она похожа на акустическую галлюцинацию, в ней масса отрывочных звуков, которые плывут и поблескивают в медленном потоке. Эти звуки сами по себе на редкость незатейливы, извлечение каждого такого звука — дело, скорее всего, нехитрое. Потому если всмотреться в поток строгим взором, то ничего кроме кряканья, вжиканья и дрыганья не распознаешь. Но если посмотреть на эти звуки с некоторого отдаления, они начинают выстраиваться в длинные загогулины, тоже, впрочем, лишенные какого бы то ни было декоративного изящества или сложности.

Это не столько музыка, сколько воспоминание о музыке, музыка увиденная краем расфокусированного глаза, и в этом отношении она напоминает старый ямайский даб, в котором тоже по кругу бесконечными петлями плавали обрывки звуков, смешиваясь с эхом.

Видение в единой перспективе таких разных явлений, как электронная музыка Ксенакиса, немецкий

экспериментальный хиппи-рок, американский фольклор, этно-транс или свободный джаз, вполне оправданно. Собственно, хиппи всю эту музыку и слушали одними и теми же ушами. Ксенакис с его идеей интенсивных музыкальных облаков, вала звука, идущего непрерывным потоком, вовсе не так далек от Сан Ра. А для того, кто проникся идеей, что музыка (а также мироздание) — это поток, для того не остается никаких препятствий в смысле полистилистики и гибридизации. Тем более что шкаф с CD к этой самой гибридизации буквально подталкивает.

Кроме достойных и старых корней, у психо-фолка есть и непосредственный предшественник — построк и электроника. Органически набухающие, петляющие и вздрагивающие треки проектов Oval и Microstoria, льющиеся иррациональной плазмой, звучат вполне психофолково.

Надо признать, что музыка NNCK, Vibracathedral Orchestra, The Sunburned Hand Of The Man быстро приедается, чего нельзя сказать о Сан Ра или Ксенакисе. Эти группы на самом деле делают не развивающуюся музыку, а тянущийся статичный саунд, музыка тут — ходящий по кругу набор семплов, сыгранных вручную. Они цепляются друг за друга, и все в целом подрагивает как моток колючей проволоки, но ничего не происходит, никаких музыкальных событий, никаких музыкальных форм, только бесконечно наращивается акустическая ряска. Иными словами, мы имеем дело с минимализмом в одежке фолк-саунда. Бесполезно ждать, что из минимализма вырастет что-то иное, что появятся какие-то новые формы и бодрые загогулины.

**Неошизо**

Когда ничего принципиально нового в музыкальном мире не происходит, это плохо. Жевать резину противно. Но когда что-то вдруг начинает происходить, на тебя внезапно обрушивается сразу много десятков новых коллективов, названий которых ты никогда не слышал. Они вызывают омерзение уже одним своим количеством. Тоже не слава богу.

В 2005-м настал именно такой момент. Доходящие до Европы из США звуконосители перестали восприниматься в качестве отдельных экзотических явлений, а срослись в обширную волну. Новую музыку не только сложно назвать и описать, сложно и перечислить тех, кто к ней, собственно, относится.

Прежде всего это фри-фолк Animal Collective и NNCK. Но фри-фолк — это только вершина айсберга. Группы Sightings и Lightning Bolt гонят невероятно интенсивный и компактный нойз-рок. Wolf Eyes упиваются вакханалией нойза, в который превратился несложный инди-рок. Cerberus Shoal — своего рода духовой оркестр средневекового театра. Yuma Noga — дуэт ударника и анархо-электронщицы, если бы Сан Ра взялся за панк-рок, то у него получилось бы нечто подобное. Gang Gang Dance — феерический и причудливый, по-восточному звучащий симфо-поп. Этому списку нет конца, есть тут и песни под акустическую гитару (Lights), и мрачно шипящий и булькающий электронный эмбиент (Dead Machines), и фольклорно окрашенный эмбиент (Davenport). Есть и трудно описуемые коллективы вроде Excepter и Mouthus. Есть и радикальные импровизаторы, использующие только то, что уже находится в помещении, где они собрались выступить: Cabinet of Natural Curiosities. И так далее вплоть до шизоватого металла (лейбл Load). Недалеко находятся японцы: Boris и Acid Mothers Temple. Фолк-саунда тут уже никакого нет и в помине.

Характеризуя эту музыку, хочется говорить не о стиле, но об оголтелости, сумасбродности, маниакальности. Как если бы внезапно обнаружилась ненасытная жажда к странному. Трудно сказать, стоит ли за всем этим какая-то одна тенденция, или же мы имеем дело с музыкантами нового поколения. Они и в самом деле фрики, маниакальные выпендрожники, кокетливо выдающие себя за шизофреников, или же они тонко чувствующие музыканты, далеко ушедшие в своем развитии?

Поскольку слово *weirdness* по отношению к этой музыке употребляется широко, то более адекватным кажется название «новая шизофреника» или «новая дурдомовость». Эти слова следует употреблять, разумеется, в качестве комплимента.

То, что эта музыка странна, слышно с первых же секунд, но в чем состоит ее странность? Может, проще бросить взгляд из неошизо на так называемую нормальную музыку? Тогда всем привычные инди-рок или электроника окажутся скучными конструкциями, движущимися вдоль прямой линии, плоскими, невыносимо предсказуемыми, упорно бьющими в одну точку, давящими своим битом, грувом и куплетом-припевом.

А новая шизофреника причудливо извивается и выворачивается. Она лишена грува, зато пластична и текуча, у нее свободный ритм. Нет куплетов-припевов-мелодий, а когда они есть, они иррациональные. Музыка не давит, не тащит за собою, она, скорее, накатывает и откатывает, медленно вращаясь на одном месте или медленно расширяясь. При этом медленное расползание вовсе не значит, что музыка медленна и заторможена: нет-нет, звуков может быть много и притом вполне быстрых и резких, но они как бы погружены в медленно перетекающую и деформирующуюся плазму. Она утекает как жидкое

стекло, она заплетается как гигантская косичка, внутри которой находится слушатель.

Возможно, что именно эта пластичность и текучесть и стали причиной того, что к новой музыке намертво приклеилось слово «психоделический». Animal Collective или White Magic исполняют, казалось бы, песенки под акустическую гитару, но это не песенки, а медленно вращающиеся, завораживающие и затягивающие в себя монстры.

Трудно отделаться от впечатления, что у людей, это делающих, какое-то совсем иное восприятие музыки, не через призму поп-песен, не посредством схемы: слой барабанов плюс слой баса плюс атмосфера.

Характерно для новых групп и иное отношение к саунду, не такое, какое было у семплерно-электронных проектов конца 90-х — начала 00-х. В новой музыке куда больше пышности, а также ума и вкуса, она куда более причудлива, разнообразна и экзотична. И куда более всеядна.

При этом она звучит просто, рукодельно и акустически, в ней нет никакой виртуозности, нет мастерства во владении инструментами, нет хитрого дизайна. Она позвякивает и потренькивает (или же воет) как бы сама собой. Оттого и возникает впечатление, что это своего рода фольклор: фольклор ведь тоже сочетает простоту, рукодельность и некоторую непрозрачность, чужеродность, даже можно сказать, невменяемость.

Да, вот это подходящее слово — невменяемость. Новая музыка производит впечатление самоизолировавшейся, ушедшей в себя, ничего про окружающий мир не знающей, как будто ее делают аутисты, живущие в своем узком и тесном мире по своим правилам. И это парадоксальный момент: в новой шизофренике проявляется бездна музыкальной компетенции, но при этом она зачастую звучит так, как

если бы ее создатели вообще никакой музыки в своей жизни никогда не слышали. Это не полистилистичность Джона Зорна или Майка Пэттона, новая шизофреника не энциклопедична, она никого не цитирует, ни над кем не иронизирует, широты своих вкусов не демонстрирует.

Оттого и можно слушать ее так по-разному. На первый взгляд она иррациональная, сумбурная, сумасбродная. Такую ее тоже можно, разумеется, любить и ценить, то есть любить в ней именно непонятное и безумное. Но кажется очевидным, что ее создатели прошли сквозь несколько музыкальных школ — школу саунда, школу минимализма, школу импровизации.

Конечно, слово «музыкальная революция» так и рвалось с языка. Но это была прошедшая революция, революцию мы пропустили и имели дело с постреволюционной ситуацией. Независимая музыкальная ситуация в США много лет медленно росла и ветвилась, а в Европе, увлеченной *IDM*, электроклэшем и новым британским роком, ее никто не замечал. А музыкальные революции быстро выдыхаются. Краут-рок уложился в пять лет. Панк и постпанк длились не многим дольше. То же самое относилось и к гранжу, трип-хопу, драм-н-бэйссу, минимал-техно. В перманентную революцию, то есть в постоянное обновление и движение вперед, не очень верится, особенно долгими взрывы не бывают. Долгим бывает след, тянущийся за революцией, этот след неспешно выдыхается, эпигоны медленно дожевывают раскиданный мусор.

Идет буйный рост лейблов, эксплуатирующих эту волну. У проекта *Dead Machines* за пару лет накопились десятки CD-R, которые невозможно купить, все раскупается еще до того, как музыкальные журналы

успевают о новом звуконосителе написать, да такие CD-R журналов и не доходят, буйствует психоз, не видимый посторонним. В принципе, все уже закончилось. Выработались несколько стереотипов саунда, которые еще много лет можно муржить, но развивать — уже вряд ли. Новые компактсы Excepter, Davenport, Fursaxa, Wolf Eyes, Black Dice нагнетают тоску. Эта музыка еще не стала известна хотя бы условным «студентам», а уже впала в бесконечный *loop* самовоспроизведения. В ней все чаще узнаются римейки хорошо известных вещей — эмбиента, индастриала, нойз-рока. Цветут проекты, стилистически очень близкие к психо-фолку на лицо импровизация, свободный ритм, акустика, фолковость, искренняя интонация, но на самом деле это просто инфантильное бляение и мычание, по духу очень близкое к баю-баю-электронике.

Альбом «Exquisite Idols» (2007) проекта North Sea, кажется, знаменует приход во фри-фолк нового поколения, оно воспринимает эту музыку как стиль, как типичный саунд, который вполне возможно симитировать. Музыка, как и полагается, — это поток, но акустические инструменты не болтаются в пустоте, они плотно пригнаны друг к другу. Каждый из них играет нечто симпатично и условно фольклорное, иногда на заднем плане неразборчиво мычит мужской голос. Все это, конечно, компьютерный дизайн, живой фолк-оркестрик так плотно, вкусно и отчетливо сыграть не в состоянии. Боюсь, что мы в данном случае имеем дело с феноменом «The Dark Side Of The Moon». Фри-фолк избавился от хрупкости, нерешительности и шизоватости и вступил в эпоху сочной и грамотной студийной звукозаписи — как Pink Floyd вступили в эпоху «The Dark Side Of The Moon». Очень может статься, что музыка типа той, что делает North Sea, если ее нашлепают достаточное количество, и будет



через десять — пятнадцать лет восприниматься как самое интересное, что было в 00-х, как наиболее характерный и достойный представитель стиля фри-фолк.

Снова появилась музыка, собранная из чужих звуков и песен и несущаяся вперед беззаботным свиным галопом. Она производит придурковатое впечатление, то есть очень хочет быть придурковатой.

Это, скажем, финский проект Semiumio — нечто дилетантское и грубо сляпанное, восторг поросенка, дорвавшегося до ритм-машины. Semiumio напоминает некоторые треки таких групп, как Coldcut и Mouse On Mars 90-х, эпохи, когда брейкбит не сдерживал фантазию, а, наоборот, ее окрылял.

Знатоки говорят, что мы имеем сегодня дело с вырождением финского андеграунда, финской странной музыки. Финский психо-фолк расплывается, музыканты заводят себе новые проекты, и они двигаются в сторону куда более узнаваемых и куда менее оригинальных песенок. А все от того, что финскому психо-фолку не хватило любви и внимания. Увы.

Раньше была такая музыка — психоделика. Странную и далеко отъехавшую головой музыку называли фрикаделикой, а продукцию Semiumio хочется назвать фрикаделькой.

Не только Mouse On Mars увлекались несерьезной и разностильно квакающей музыкой, летящей галопом, существовало много такого сорта проектов, японцам этот ход очень понравился.

А теперь мы имеем дело с ренессансом этого саунда. Но ничего особенно нового и оригинального из этой музыки не выйдет. Тут эксплуатируется не более чем условный код оригинальности: делай так и так, поскрипывай, поерзывай и подергивай семплерной

ногой — и у тебя автоматически получится оригинальная музыка. Ощущение «оригинальности» возникает от попадания в определенный стандарт звучания, а не от того, что у автора какие-то своеобразные и ни на кого не похожие вкусы, воззрения и технологии. Оттого «оригинально звучащие» проекты, фрикадельки, — будь они финскими, французскими или японскими, — очень похожи друг на друга.

Пресловутая *weirdness* стала восприниматься как замаскированное под креативность выделывание. То есть как отсутствие подлинной творческой позиции. Развелось полно нудятины, вроде бы формально относящейся к разряду «странной музыки».

## [29] Бас

### *Дабстеп*

Начать слушать дабстеп, как и всякое техно, а может, как и всякую музыку, несложно, завел шарманку и она сама собой поехала. Сложно продолжить слушать: ко второму-третьему треку тебя охватывает подозрение, что ты ее неправильно слушаешь, не то слышишь, а того, что надо, совсем не воспринимаешь. Потому что всякая музыка вырабатывает автоматизм восприятия себя, она учит на себе ездить, как велосипед. Давя на педали велосипеда, мы не замечаем и не контролируем массу вещей, они получаются сами собой, и лишь кое-что — раздражающий треск, болтание руля, легкая сдутость шины заднего колеса — попадает в фокус нашего внимания. Скорее всего, люди, давно и интенсивно слушающие музыку с одной и той же ярко выраженной ритмической схемой, выжигают у себя в голове этот ритм и ездят на нем вслепую. Или даже глушат себя им, как рыбу динамитом. А все остальные только балуются.

Трудно сказать, много ли потерял тот, у кого восприятие не настроено на именно этот ритмический рисунок. И кто точнее и адекватнее слышит музыку — тот, у которого оно настроено, или посторонний? И вообще, нужно ли стремиться к программированию себя парой специфических ритмов, или же этого следует избегать? Впрочем, это искусственные вопросы, тут выбора нет, это происходит как-то само собой.

Продюсер Kode 9 на вопрос, что такое дабстеп, ответил: бас и пространство, под пространством имея в

виду крайний минимализм и гулкость, напряженность разреженности.

Kode 9: «Как и в каждой разновидности танцевальной музыки, “минималистичный” — это вежливый способ сказать „занудный“. Существует много минималистичного, окаменевшего и утомительного дабстепа. Чтобы минималистический саунд на самом деле функционировал, должна быть проявлена непосредственная забота о груве и свинге — даже если они присутствуют лишь виртуально».

Дабстеп микшируют для больших динамиков в клубах, а не для домашних стереосистем, в дабстепе баса очень много, излишне много. Бас не всегда один и тот же, на разные басовитости существуют разные моды и тенденции. На большой громкости такой бас воспринимается как материальный предмет, именно такой эффект и желаем. Без эха тоже никуда.

Ритм дабстепа кажется заторможенным, подволакивающим ноги, близким к дабу. Дабстеп мрачен и угрожающ, в нем много от атмосферы джангла начала 90-х. Это медленное, слегка надламывающееся буханье, тяжеловесная вялость. Примеси есть, но они не доминируют.

Если сильно перекосить уши, то можно услышать дабстеп так: вибрация баса опережает бит, вибрация тебя толкает вперед, а тяжелые удары барабана забивают сваи за твоей спиной, не давая тебе сделать шаг назад. Ты оказываешься зажатым между слоями музыки.

Но надо сказать, что дабстеп воздействует своим моментальным состоянием, дабстеп-трек сгущает саунд момента, делает его выпуклым, почти скульптурным, но что с ним делать дальше, не очень знает. И скорее всего, не хочет знать, дальше повторяется то же самое, потом убираются барабаны, следует эмбиент-дырка, потом опять возвращается та же самая резонирующая

глыба. В этой статике содержится куда больше тоски, мрачности и безысходности, чем в акустических деталях: в мрачном синтезаторе, мрачном барабане и мрачном эхе. И тут становится ясно, о чем дабстеп. Жители предыдущих столетий утешались и воспаряли, глядя на бронзовые статуи героев, установленные значительно выше уровня твоего носа. Захотел высокого, тяжелого и блестящего, находящегося по ту сторону повседневных забот и раздражений — походи на площадь или в парк, посмотри на статую. Сегодня статуй нет, вместо них — такие вот треки.

Любопытная тема для размышлений: чем мрачность дабстепа, или мрачность джангла, или мрачность драм-н-бэйсса, отличается от мрачности индастриала или мрачности, скажем, черного металла? Психиатрия знает одну грусть-тоску; конечно, депрессии различаются, но по интенсивности, а не по цвету, не качественно. А в разных мрачных музыках отличие качественное. Можно было бы предположить, что мрачность везде одна и та же, а различие имеет стилистическую природу, то есть выразительные средства меняются при сохранении контента. Но мне очень кажется, что мрак индастриала — другой, чем мрак металла, или романтической поэзии, или революционного похоронного марша. И за невосприимчивостью к той или иной музыке стоит на самом деле невосприимчивость к той или иной меланхолии, в ней проявляющейся. Не историю поп-музыки надо на самом деле писать, а историю мрачности и тоски. Она же история маниакального возбуждения и неменяемости, это все очень близкие вещи.

В 2006-м внимание публики, находящейся за пределами Лондона, было наконец обращено на дабстеп, уже пять лет существовавший безо всякой

надежды на массовый успех. Глобализации дабстепа поспособствовало много факторов: выход большого количества сборников на компакт-дисках, появление специализированной передачи на BBC, а также активность в интернете на блогах и форумах. Но во многих отношениях погоду сделал альбом проекта Burial.

## ***Burial***

В его дебютном альбоме много медленного баса, много эха, много акустических предметов, утративших свою материальность и превратившихся в привидения. Музыка подрагивает, как бы скрываясь за полупрозрачными темными пленками. В ней много тени, неясности, хруста, шума, потрескивания. Может, это и не привидения, а медленно опадающий край ткани, постоянно повторяющееся движение. Музыка очень визуальна, почти кинематографична, перед глазами возникает какой-то китч вроде поезда, который уходит в пелену серого дождя, вздрагивает занавеска, затихает обрывок оркестрового аккорда, кадр повторяется, поезд опять уходит, занавеска опять вздрагивает, приторно-жалостливый звук возвращается снова и снова. Одновременно наползает другой звук, другой слой, другая сцена, разыгрывающаяся в то же время на полупрозрачном экране. Эта затемненная многослойность-многопрозрачность и создает то, что отличает Burial от остальной современной лондонской музыки. В Burial слишком много того, что танцующим в клубе совсем не нужно. Burial имеет отношение не к сегодняшнему дню лондонского андеграунда, а, скорее, к эстетике 90-х — к трип-хопу, к Трики, к Massive Attack, к меланхолии, подвешенности и забытости.

Кто такой Burial, узнать невозможно, впрочем, его имя нам бы ничего все равно не сказало. В интернете существуют несколько интервью с ним.

Burial: «Я делаю эти треки уже несколько лет, буквально для себя самого и моего брата. Я никогда не думал, что они могут быть опубликованы. Очень долго я вообще не верил, что можно делать музыку на этой дерьмовой маленькой программе, которую я использую».

Юноша часто повторяет слово «obsessed», то есть «одержимый навязчивой идеей». Его путь в музыке — это несколько сменивших друг друга зависимостей. В конце 90-х, еще школьником, он слушал джангл и драм-н-бэйсс, он нашел эти грампластинки у своего старшего брата. Навязчивой идеей стали барабаны, которые спродюсировал Photek, коробка лейбла Metalheadz сдвинула его с мертвой точки: «Я подумал: чёрт, это сделано специально для меня... но я не музыкант, я им до сих пор не стал, но когда я услышал эти треки, я понял: можно делать треки и не будучи музыкантом. Точно так же звучал для меня и гараж: низкий бас и барабаны. Перекатывание барабанов. Пиратский саунд... как и в раннем джангле до того, как он стал дисциплинированным и скучным. Потом я открыл трек „Stone Cold“, который в начале 00-х записал El-B. Он был темным, мрачным. Он поселился у меня в голове и больше меня не покидал. Он до сих пор бродит в моей голове. Эти барабаны... в них все дело, это никому не известный секрет, это похоже на последнюю тайну, оставшуюся в музыке — как ты делаешь эти барабаны. Я заперся и попытался их сделать. Чем больше ты смотришь на то, как работают продюсеры-технологи, тем меньше у тебя шансов на успех.

Потому что дело не в барабанах, а во впечатлении от барабанов. Я научился воспроизводить бит, который мне так нравился... но он не держался, он разваливался.

Дело не в звуке отдельного барабана, а в его духе, в его присутствии, в его перекачивании. Барабаны, они — изящные, плавные, облегающие. Они звучат холодно.

Когда я начал посылать музыку Kode 9, он мне посылал в ответ CD с шумами и треском, с глитчем. И я думал — о чёрт! Он показал мне Rhythm & Sound, Basic Channel и Pole. Я подумал: похоже, что я занимаюсь какой-то электроникой. Я этого ни в коем случае не хотел, я уперся, я хотел, чтобы это был чистый вайб, городской саунд, тот, который я люблю. Никакого стиля или жанра, чистый саунд.

Как раз по этой причине я люблю дабстеп, в нем все рассеяны. Все живут в канаве — нет автомагистрали, которая привлекает производителей хлама. Когда появляются огни скоростной магистрали, вот тогда начинается дерьмо. Но сейчас это все еще канава, темнота, все блуждают в темноте. Это то, что я люблю, настоящий джангл тоже был таким же перед тем, как он превратился в дерьмо».

Burial постоянно возвращается к тому, что главное в музыке — это вайб, движение, перекачивание, раскачивание, свинг. Свинг тяжелого баса. Он идет прямо внутрь тебя, в твое сердце, его невозможно подделать. Это настоящая вещь, то, что реально существует. Тех, кто этого не понимает, он называет техпродюсерами — то есть технологами, дизайнерами, программистами.

Они делают статичную, неподвижную, неперекачивающуюся музыку.

Burial: «Если я сижу дома, пью чай и делаю музыку, это не значит, что я делаю музыку о том, что я сижу дома и пью чай. Нет, меня дома нет, я куда-то ушел, я где-то брожу. Я так начал слушать джангл — бредя в наушниках по неосвященным районам, по пригородам.



Я не музыкант, у меня нет никакого образования, никакого умения. Я всегда боялся людей, у которых есть свои студии. Мой герой Photek внезапно превратился в парня по имени Руперт Парке, который рассказывает всем, как он что делает.

Потому я решил — ну нет уж, я буду возиться со своей маленькой компьютерной программой Soundforge. Я больше не знаю никаких программ. Если я что-то в ней изменил, я больше не могу вернуться назад к предыдущему состоянию. Я вижу на экране компьютера только волновую диаграмму, пики и впадины. Я знаю, когда мне нравятся мои барабаны — когда на экране они выглядят как красивый рыбий скелет. Когда я вижу перед собой скелет, я знаю, что он будет звучать хорошо. Иногда я перерисовываю на бумажку картинку с экрана, чтобы потом вспомнить. Иногда я просто барабаню по столу и записываю этот стук — чтобы потом вспомнить бит».

Burial не использует секвенсора, это значит, что все удары его барабанов вставлены приблизительно, на слух, жесткой схемы нет, все как бы нарисовано от руки, все дышит.

«Мои барабаны определенно не точны. Когда я прикладываю достаточно усилий и дисциплинирую мои барабаны, при этом что-то теряется. Но когда я помещаю удары туда, где, как мне кажется, они звучат хорошо и у них появляется перекачивание, они выпадают из ритмической сетки. Как раз выпадающие из ритма барабаны и создают свинг. Если мою музыку сделать на секвенсоре, она звучала бы как помойка.

А раз я не использую секвенсора, я не могу маяться дурью и постоянно что-то изменять. Я запикиваю в трек разные штуки и забочусь о вибрации. Плюс несколько деталей, чтобы все вместе звучало выносимо для уха. И это все, что я могу сделать. Потому я делаю треки очень быстро, каждый не дольше нескольких дней.

Это все очень дешевое. В этом нет ничего совершенного».

Burial настроен крайне антимзыкально. Он ненавидит аккорды на электропианино, солирующие инструменты и мелодические линии. Он говорит, что огромное количество раз его любимые продюсеры решали радикально повысить музыкальность своей продукции и получали в результате сущий хлам.

Burial утверждает, что самое главное — это трек, кусок музыки. Это единственное, что считается. В детстве он только слушал пиратское радио и покупал грампластинки, на которых не было ничего написано. Абсолютное отсутствие каких-либо сведений. Ни кто это сделал, ни как, ни для чего. Это как блуждание в темноте по пригородным зонам.

Burial: «Там где я сейчас живу, я могу принимать лишь сильно искаженный сигнал пиратского радио, и для меня так оно звучит лучше всего, я многого не могу слышать, многое смазано или совсем убито. Грязный пиратский звук. Лучше него нет ничего на свете.

Вот я сделал мой маленький самодельный рейв-альбом, про который я так долго твердил моему брату. И для меня закончилась эпоха. Я вовсе не хотел записать гимн. Я хотел сделать трек, похожий на мои самые любимые треки. Трек, который ты можешь сделать и потом счастливо исчезнуть, потому что ты знаешь, что ты это сделал.

Мои самые любимые продюсеры появились ниоткуда, выпустили один трек, и исчезли навсегда. И я не знаю, где они сейчас и кем они вообще были.

Я хотел именно этого же».

Пространство пульсирует. В своем сжатии и расслаблении оно слегка изгибается и выворачивается. Это большое пространство, музыка Burial трехмерна,

пространство в ней куда важнее и куда ощутимее, чем предметы — толчки баса и сухие удары барабана. Шуршание не прекращается, эхо утоплено в шуршании, эхо физически раздвигает слои пыли.

На некоторых треках барабаны и тарелки звучат как невнятный шорох перелистываемых страниц, как шум листвы под ногами, как пущенный в обратную сторону отпечаток какого-то несложного ритмического действия.

Сколько источников шума использует Burial?

«Треск пиратской радиостанции, треск виниловой грампластинки... но больше всего я люблю шум дождя. А также огня. У меня есть записи шума дождя и треска костра, от которых продюсерам электроники должно быть стыдно за свой хлам. Этот треск сидит на моих барабанах, заполняет места между ними. Когда я начал делать музыку, я видел как она сделана, я смотрел сквозь нее, для меня не было в ней ничего загадочного. Но когда я стал вываливать на нее горы треска и шипения, она спряталась, она уже не очень моя. Возникло ощущение настоящей окружающей среды».

## **Брейккор**

Я расспросил Тюхо, Биле и Штефана, участников кельнской группы Vambam Babylon Vajasch, а заодно брейккор и дабстеп-диджеев, об общей ситуации с современной андеграундной музыкой. Эту музыку они называют Bassmusik.

*Можно ли заводить в рамках одного сета и сверхскоростной брейкбит, и расслабленный дабстеп?*

«Да, контраст важен. Это как в живописи. Чтобы что-то воспринималось как жесткое, быстрое и бескомпромиссное, рядом должно находиться что-то куда более мягкое. Но есть и модники, которые

предпочитают только одно или только другое. Если же музыкант или диджей начинает ориентироваться на какой-то один стиль, он быстро теряет самостоятельность, но зато может рассчитывать на коммерческий успех».

*То есть?*

«Ну, если ты хочешь издаваться на известном, пусть и независимом лейбле, выступать в известном клубе, ты должен вписываться в принятую там узкую программу. И получается, что узкая стилистическая определенность тесно связана с коммерциализацией.

Есть и такой момент, что на многих направлениях движения уже достигнут максимум: невозможно делать еще более быструю, более громкую, более искаженную музыку, более изломанную или перегруженную семплами. То есть если ты даже убежденный сторонник радикализма, то через некоторое время ты останешься без новой музыки, ее просто невозможно двигать дальше. Потому продюсеры и вынуждены время от времени бросать заезженный подход и начинать с нуля, им регулярно нужно новое поле неиспользованных возможностей».

*Действительно ли это андеграунд?*

«Слово „андеграунд“ не в ходу. Если посмотреть на ту музыку, под которую танцуют на брейккор-пати, на быстрый и искаженный брейкбит, то она очень не похожа на мейнстрим, на то, что звучит по радио. И любит ее совсем немного народу. Потому это, наверное, андеграунд».

*Существует ли кто-то, кто диктует моду?*

«Нет, заметных источников влияния сегодня нет. Обращающий на себя внимание трек могут сделать где угодно — в Бразилии или Норвегии, но это будет всего лишь один трек. Монополии на саунд нет ни у кого, нет такого, что что-то получается лишь в Лондоне и больше нигде. Лондонские продюсеры вполне себе используют

идеи немецких продюсеров и, конечно, наоборот. Британская музыка, однако, остается влиятельной по историческим причинам, там старая традиция регги, джангла и драм-н-бэйсса. Существует, конечно, много разных направлений, многие продюсеры разрабатывают свои темы. Но при этом многие моды или новые течения возникают случайно, скажем, тустеп, гибрид хауса и драм-н-бэйсса, возник оттого, что в одном клубе пати проходили на двух этажах, на одном играли драм-н-бэйсс, на другом — хаус, и на лестничной клетке было слышно, как они друг на друга накладываются. Никто специально ничего не гибридизирует. Это происходит само собой. Идеи, как правило, носятся в воздухе, они очевидны».

Меня уверили, что никаких заметных постороннему внешних признаков у тех, кто находится в андеграунде, нет. Нет никакого своего жаргона, нет специфической формы одежды или прически, нет никаких запретов вроде запрета носить джинсы или усы. Никаких опознавательных знаков.

«Это самые разные люди, которых хочется назвать просто обычными людьми, они вполне могут любить футбол, быть юристами или безработными. Их объединяет то, что они являются музыкальными хулиганами, ну или интересуются музыкальным хулиганством.

Самое главное — жить жизнью, которую ты сам определяешь. Характерна и антиавторитарная позиция, крайне скептическое отношение к расхожим мнениям, к тенденциям, к авторитетам и к знаменитостям. Принято обращаться друг к другу на ты. Принято покупать виниловые грампластинки — и притом в независимых маленьких магазинах. Кто-то не ест мяса. Скорее всего, это все пережитки панк-идеализма.

Быть независимым, не заниматься очковтирательством, не лизать никому задницу, не требовать за входные билеты больших денег. А вернувшись к себе домой, ты можешь смотреть телевизор или есть мясо, это твое личное дело.

Конечно, если все это проговариваешь вслух, это звучит странно, ведь на самом деле речь идет о естественной человеческой позиции».

Озаботившись формулировкой мессиджа брейккор-андеграунда, Тюхо добавил: «Для меня важно делать именно танцевальную музыку. Я вспоминаю Swing Kids 30-х годов, молодежь, дико танцевавшую под тогдашний, скажем так, рок-н-ролл, что в нацистской Германии было запрещено. В этих танцевальных движениях было что-то подрывное. Ты срываешься с цепи, перестаешь себя контролировать, впадаешь в экстатическое состояние, взвиваешься, телесно переживаешь свою свободу. Танец — это физическое переживание идеализма. И в этом я вижу, если хочешь, свое призвание: побуждать людей двигаться непривычным образом и притом интенсивно. Я знаю, что в этот момент они чувствуют нечто необычное, нечто очень важное. Для меня лично это принципиальный момент, это главный мотив заниматься музыкой, я сам так и танцую. Неважно, как это выглядит, все в порядке, ты можешь так двигаться, нет никакой нормы, нет никакого стандарта».

В хардкор-панк-андеграунде вплоть до конца 90-х были в ходу так называемые фэнзины — самодельные журнальчики. Собственное кустарное малотиражное средство массовой информации всегда было принадлежностью андеграунда.

Как с этим делом обстоит сегодня?

Бумажных журналов у сегодняшнего андеграунда нет. Вместо них используются разные площадки в

интернете: специализированные сайты, посвященные дабстепу и брейккору, блоги, а также портал MySpace.

То, что эпоха фэнзинов прошла, моих собеседников совсем не расстраивало. Штефан сказал, что сегодня, услышав какое-то имя, можно за несколько секунд найти человека в интернете, послушать на MySpace пару его треков и заказать грампластинку. За несколько секунд! Десять и тем более двадцать лет назад приходилось много месяцев заниматься архивными розысками по разным журнальчикам и друзьям, чтобы узнать, существует ли новый звуконоситель такого-то музыканта и как его можно заполучить.

Я попытался возразить, что панк-пресса далеко не сводилась к объявлениям о новых дисках. Мне возразили, что уже с конца 80-х именно что сводилась. Никаких особенных сообщений, никаких дискуссий, никакого теоретизирования в самодельных журналах не было.

Для сегодняшней ситуации характерна децентрализованность. Нет центров, в которых живет масса производителей и поклонников какого-то определенного музыкального стиля. Раньше фэнзины были голосом и внешним выражением интенсивной тусовки — в Дюссельдорфе или в Вашингтоне. У техно-стилей тоже была прописка: у драм-н-бэйсса — Лондон, у минимал-техно — Кёльн, у детройтского техно — Детройт. Сегодня отдельные производители и потребители рассеяны по земному шару, и непосредственного контакта между ними нет.

Атомизированность и распределенность новой музыки непосредственно связана и с ее звучанием. Современную андеграундную музыку невозможно вписать в узкие стилистические рамки. Ее можно называть брейккором, но что такое брейккор и существует ли он вообще, сказать сложно. Брейккор

возник в начале 90-х как смесь тогдашних самых агрессивных музык — детройтского техно, британского джангла, европейского индастриала и металла. Собственно, и до сих пор про так называемый брейккор можно сказать, что он состоит из всего возможного: мелко порубленного, перемешанного и, желательного, шумного, громкого и сумасшедшего. Есть тут и даб, и хип-хоп, и драм-н-бэйсс, и рагга, и нойз, и хэппи-хардкор. Децентрализованная мешанина и коллажность из всего, что есть.

Огромное количество людей работает над новым саундом, над новым битом, над тем, как из нескольких звуковых красок сделать характерный колорит. Но в связи с появлением так называемой бас-музыки стала заметна такая тенденция: бас-музыка смотрит не на внешний мир, а внутрь себя, то есть на регги, раггу, джангл, драм-н-бэйсс, даб. И ищет сокровища внутри себя, а не снаружи. Это похоже на камень: снаружи он просто непоэтический булыжник, но если его расколоть, то внутри него — яркие кристаллы, которые стремятся к пустому центру. Это большой, но постоянно уменьшающийся и дробящийся мир. Он спрятан от окружающих, он повернут к ним спиной, стеной.

Мои собеседники Тюхо, Биле и Штефан несколько раз повторили, что существует множество разнообразно ориентированных мелких тусовок в разных городах, кто-то ходит только на концерты с хардкором (слово «хардкор» сегодня употребляется только по отношению к жесткому гитарному панку), кто-то только на нойз, кто-то только на дабстеп. Но на самом деле жестких границ у музыки нет, и они сами интересуются многой прочей музыкой. Потому и непонятно, где границы андеграунда. Вторая причина трудности состоит в том, что в Германии существует круг людей, считающих себя подлинным брейккор-андеграундом.



Этот самый «подлинный брейккор-андеграунд» очень строг и суров. В Берлине обитают так называемые Antideutsche, то есть антинемцы. Сколько их, сказать сложно, но они задают тон и показывают, что за нравы царят в брейккор-мире. Рассказы об этих самых антидойче напоминают глупые школьные анекдоты.

Антидойче настроены яростно проамерикански. Скажем, с их точки зрения, парень, у которого на ногах не кроссовки фирмы Nike, одет неправильно. Если тебя поймали не в американских кроссовках, значит тебя уличили в антиамериканизме, а там уже и до фашизма два шага. Кого-то застукали в испанских армейских тренировочных штанах. Скандал: эти штаны выдают симпатию к баскским террористам.

Иными словами, мы имеем дело с доведенной до абсурда идеей политической корректности. Огромное количество предметов одежды, изображений, слов и выражений табуизировано. Не следует говорить на кельше, то есть кельнском диалекте немецкого. Нельзя говорить «немецкое техно» или «молодые немецкие художники»: употребляя слово «немецкий», ты выдаешь свой национализм, антиамериканизм и фашизм. Требуется безусловная солидарность с Израилем.

При всем этом брейккор-иезуиты — самые настоящие немцы. Все это — наследие такого старого течения в хардкор-андеграунде, как стрейт-эдж, «жесткий край». В 80-х оно предусматривало массу воздержаний — от мяса, курения, алкоголя, секса.

Мои собеседники искренне изумлялись, до каких высот догматизма дошла эта тенденция. Строгости берлинского андеграунда они списывали просто на человеческий идиотизм. Я, честно говоря, подумал, что меня просто разыгрывают. Но нет, они уверили, что это все более чем серьезно. Мне показали флайер, приглашающий на брейккор-танцульку. Флайер

напечатали в Кёльне, но в Берлине его распространять не дали. На нем изображена кукла Барби, обвязанная динамитными шашками. Авторы коллажа имели в виду идеал мещанской красоты. Фарисеи брейккора усмотрели, понятное дело, антиамериканскую пропаганду. Невероятное дело, автор коллажа пытался защитить свое творение, утверждая, что кукла Барби символизирует Германию, и потому картинка антинемецкая и политически корректная. Но и этот аргумент не помог. Из-за таких вопиющих историй, из-за истерических выяснений отношений буквально по любому поводу, в том числе и из-за музыки, многие предпочитают держаться подальше от брейккор-публики.

Похоже на то, что этот самый «настоящий андеграунд» является пугалом: в одном месте до упора завинченная демагогическая гайка позволяет всем остальным расслабиться и смотреть на вещи куда проще и веселее.

Мои собеседники сказали, что в Германии слово «андеграундный» стало синонимом «берлинский». Главный брейккор находится в Берлине, и главный хип-хоп тоже в Берлине. В Берлине за последние 15 лет собралась странная публика, социальную помощь там давали буквально каждому, и даже его собаке. В Берлине можно было жить не работая. А чтобы жить в Кёльне, надо вкалывать. Берлинцы смотрят на всех остальных как на зажавшихся и никуда не годных буржуев, как на яппи, которые слушают и делают минимал-техно. «Минимал-техно» звучит как приговор.

Типичная берлинская поговорка: «Сегодня нет гражданской войны, потому что бензин слишком дорогой». Смысл ее в том, что от тех, кто может позволить себе ездить на машине, революции не дождешься. Слишком уютно и хорошо здесь люди проживают, чтобы задницу от кресла оторвать.

Речь зашла о радикальных, оскорбительных и провоцирующих текстах. Мои собеседники очень заинтересовались тем, что и как пишет не знающая удержу публика в русском интернете. Но сказали, что агрессивный черный юмор и провоцирующие тексты, которых очень много в сегодняшнем хип-хопе, стали серьезно восприниматься 12—14-летними детьми. Не как трэш-клоунада, но как истина в последней инстанции. А в дабстеп-, брейккор- и нойз-андеграунде никакой подпольной шокирующей литературы нет, нет иронии, выходящей за грань приличия. Как и было сказано, все очень серьезные.

Как-то раз после моего вялого диджейского сета ко мне подошел высокий, интеллигентного вида молодой человек, а дело было в Москве, и начал захлеб говорить о брейккоре, точнее, о том, что вот сейчас он мне расскажет, что такое настоящий брейккор. А знаешь такого? А знаешь сякого? А почему ты сказал то-то и это? — завывал он. Было далеко за полночь, метро уже не ходило. Он вполне серьезно настроился везти меня в какую-то квартиру, где лежат сотни выжженных DVD с брейккором, и выжечь мне пару десятков, я даже боялся начать считать, сколько это часов музыки окажется: 20? 40? 100? Я долго слушал его захлебывающуюся речь, но молодой человек так ничего и не сказал, кроме того, что он знает все, расскажет мне все и изменит мое мнение об этой музыке.

Я с большим трудом унес ноги и, сидя в машине, размышлял на такую тему: кто безнадежнее — свидетели Иеговы или поклонники брейккора? Однажды я не без антропологического интереса присутствовал на заседании провинциальной секции свидетелей Иеговы, заседание секции столичных свидетелей брейккора я бы точно не потянул. Их скрутило куда сильнее. Брейккор — это торопливая

музыка, и в том смысле торопливая, что она боится, что мода на нее пройдет быстрее, чем успеет доиграть залихватский трек. Часто к дико искаженным и ускоренным барабанам, басу и синтезаторам добавлен рагга-вокал, который и скрепляет всю эту нойз-развалюху. Она, очевидно, гордится своей радикальностью и взрослостью, а на самом деле мертвой хваткой вцепилась в регги, как в мамину юбку.

Свидетели брейккора и дабстепа хорошо устроились, напридумывали себе названий и считают, что их никто не уличит, только они одни отличают тру-дабстеп от всякой дряни. А если бы все это дело называлось так, как оно того заслуживает — неоджангл, — то истинные ценители бы тихо сдулись, помалкивали и любили себе под нос свой регги.

В 90-х позорные и малоумные треки называли хэппи-хардкором, это была модная радикальная музыка для кукол Барби. Сегодняшняя музыка вполне заслуживает названия хэппи-брейккор. Встречается даже откровенный транс в духе мохнатого 1994-го. Скорее всего, не весь брейккор такой, но в сфере брейккора возродилась самая гнусная техно-тухлятина 90-х годов.

## **[30] Япония**

Меня мучает подозрение, что европейские и североамериканские музыканты и их слушатели сидят в своего рода детском саду, что-то для себя открывают, что-то делят, упираются рогом в какие-то частности, радуются своей криворукости и простоте душевной, а музыкальная традиция, прервавшаяся в начале 90-х с наступлением эпохи техно и U2, живет где-то в другом месте, далеко от нас.

Не в Японии ли? Что там на самом деле творится, догадаться невозможно; по изредка доносящимся слухам, там действует колоссальное количество групп. Звучат они радикально. В общем-то это всё — хорошо известная западная музыка, но сыграна она совершенно не с западными задором, фантазией, юмором и вкусом. Ну и конечно, умением.

### ***Фестиваль новой японской музыки***

По объявлению было невозможно понять, что тебя ожидает. В кёльнском клубе Loft, в котором обычно играет джазовая и импровизационная музыка, должен был пройти Фестиваль новой японской музыки. Было обещано семь групп, правда, количество участников ограничивалось почему-то всего лишь тремя — это гитарист Кавабата Макото, барабанщик Йошида Тацуя и басист Цуяма Ацуши. Я решил, что три музыканта изображают или пародируют семь японских групп. Или же представляют компактный, переносной вариант музыки этих коллективов. Оказалось, что ничего подобного. Три музыканта и есть участники этих семи групп, всего только две из них были несколько ужаты.

Иными словами, выступило семь групп в практически оригинальном составе, притом каждая группа сильно отличалась от остальных. Хуже того: каждая группа исполнила несколько песен, так и эти песни сильно друг от друга отличались. К тому же многие песни были длинны и состояли из отличавшихся друг от друга частей.

При этом, удивительное дело, музыка казалась естественной и органичной, близкой и смешной, на экскурсию по кунсткамере концерт вовсе не смахивал. Конечно, интенсивные гитарные психоделические пассажи разных групп походили друг на друга. Тем не менее не было сомнений, что каждая из игравших групп обладает своим собственным характером.

Первая группа фестиваля японской музыки — Shrinp Wark. Это дуэт гитариста Кавабаты Макото и барабанщика Йошиды Тацуи. Коллектив вдохновлен британской группой This Heat. Shrinp Wark — это импровизационный проект, он гонит космический хаос, в котором иногда угадывается нечто постпанковское и минималистичное; This Heat делали своего рода постпанк-эмбиент. Иногда Shrinp Wark поют на два голоса, а в целом играют музыку 70-х с бесконечными атональными мелодиями.

Из сопроводительной бумажки можно было узнать, что самым ранним совместным проектом этих ребят была группа Akaten, она существует с 1995-го.

Я бы сказал, что это «неописуемо», но мне хочется это сказать про каждый из семи проектов. Потому я приложу усилие. Один пассаж выглядел так: музыканты двигали вверх-вниз молнии на своих куртках. Где-то находились микрофоны, я так и не понял, молнии звучали шумно и резко, звук был искажен какими-то эффектами. Потом они стригли воздух ножницами, чистили зубы зубными щетками, щелкали затвором фотокамеры, стучали и дудели в пластиковые бутылки,

звенели стаканами и пили воду. Безо всякой спешки, вдумчиво и осторожно. При этом не просто стучали, дудели и вжикали, но исполняли длинные песни «конкретной музыки», темы возвращались, были даже своего рода припевы, все как в настоящей музыке.

Seikazoku — настоящий музыкальный космос. То эта группа воет, то давит прогрессивный рок, то звучит как современный академический авангард или даже как симфонический оркестр, настраивающий инструменты. То почему-то вдруг начинает играть что-то фольклорное. И этот псевдофольклор перерастает опять в загадочный гул и вой.

С гулом и воем дело, кстати, обстояло тоже любопытно. Loft — маленький зал, музыка звучала громко, но не убийственно громко.

И потому космический гул и вой были камерными и рукодельными, сыгранными вручную, а не извлеченными из электроприборов.

Из всех выступавших коллективов Seikazoku был, как мне показалось, самым близким к тому, что можно назвать «просто инструментальный рок».

Музыканты почти ничего не говорили. Они лишь объявляли названия коллективов, дескать, ви континью ээ фэстивел оф нью джэ-пен мьюзик, Zubi Zuva X! И усмехались.

Zubi Zuva X — это вокальное трио. Стилистический спектр опять максимально возможный, это и крики, и шепот, и нечто вроде григорианского хора, и нечто вроде фри-джаза. Иногда музыканты кричат синхронно, и ты с изумлением понимаешь, что все это не импровизация, не случайный эффект, а сочиненная и разученная музыка. Иногда они поют полиритмично, то есть каждый в своем ритме. Zubi Zuva X вываливают на слушателя такое обилие вокальной музыки, что вопрос о том, умеют ли они петь, даже и не встает.

После перерыва барабанщик Йошида Тацуя самостоятельно изобразил дуэт Ruins. Оригинальные Ruins — это бас плюс барабаны, драм-н-бэйсс прогрока.

Минут десять я думал, что толчки баса извлекает синтезатор, реагирующий на удар в бас-барабан. Йошида колотит в зубодробительном темпе, постоянно меняя ритм и рисунок, музыка похожа на гармошку, то она сжимается, то растягивается. К третьей песне стало понятно, что бас иногда отклеивается от барабанов, то есть идет в записи, а барабанщик играет невероятно синхронно. Когда я понял, что Йошида наизусть знает всю свою невероятную партию, мне стало сильно не по себе. К тому же в неожиданных местах он еще и поет, то есть орет.

Тацуя — невероятный виртуоз. В клубе Loft нет сцены, музыканты играют на паркетном полу зала буквально перед твоим носом. Тут видно, кто чего стоит. Йошида Тацуя просто золото, невзрачный очкастый японец неопределенного возраста. Он сидит за барабанами с безучастным лицом. Руки у него гнутся, как резиновые, и летают сами собой.

Шестой номер программы — дуэт Zoffy. Играют и поют Кавабата Макото и Цуяма Ацуши. Кавабата — тонкий и изящный, немного похож на кузнечика, у него огромная грива черных, мелким бесом вьющихся волос. Он иногда ехидно улыбается, но вообще-то, что называется, не подает виду.

Цуяма одет в военную куртку, он строит рожи и таращит глаза, похоже, что он в прошлом панк. Не думаю, что он настоящий сумасшедший.

Дуэт Zoffy, существующий тоже уже 8 лет, играет песни двух сортов — во-первых, это длинные акустические баллады средневековых европейских трубадуров, как я понимаю, ненастоящие. Средневековый психо-фолк на невероятном количестве разнообразных инструментов. Когда эти баллады



расходятся, они превращаются в самурайский клуб самодеятельной песни. А пара номеров была объявлена так: «А сейчас очень знаменитая песня». Zoffy исполнили кавер-версию пьесы «Bitches Brew» Майлса Дэвиса. Кавер-версия длиной секунд пятнадцать выглядела так: Кавабата долго-долго играет на гитаре один аккорд с сильным вау-вау-эффектом. Цуяма изгибается назад колесом и выдувает из свистелки, сделанной из пластиковой бутылки, резкую высоченную ноту, дико похожую на то, что делал Майлс Дэвис. И все.

Музыканты три раза повторили этот хит. Исполняют они и «Smoke On The Water» и даже «Лестницу на небо».

И наконец, на сладкое — Acid Mothers Temple SNR, маниакальный спэйс-рок, бесконечный нойз-гитарный запил, радость любого подростка.

Должен сказать, что к середине фестиваля я понял: у европейских групп, а тем более у лэптоп-музыкантов против этих японцев вообще нет никакого шанса. Речь, конечно, ни о каком соревновании не идет, но мне не приходит в голову ничего сравнимого по умелости, остроумию, дальновидности, оголтелости и расслабленности. Фестиваль японской новой музыки оказался визитом иной музыкальной цивилизации. Кавабата, Цуяма и Йошида не просто, как кажется, умеют всё, но они прекрасно понимают, чего имеет смысл уметь, они крайне пластично и умело свое умение применяют. Каждая из их музык звучит естественно, обладает своим своеволием, каждой из этих музык хватило бы на одну очень хорошую группу.

Но как относиться ко всему этому в целом? К этому тысячерукому-тысячеглазому полиглоту? Не знаю. Понятно, что виртуозные импровизаторы-шутники съели музыку всех времен и народов. Конечно, многое из того, что они делают, — это эскизы, наброски. И

очень хорошо, что эти наброски не доведены до ума, их вполне можно было бы довытюкать, довылизать и замучить. Заставить окаменеть. Лучше бы это звучать не стало, разве что лиричнее.

Впрочем, трудно сказать. Если послушать то же самое на CD. скажем «Live in Japan» (2006) Seikazoku, то видно, что музыка звучит изобретательно и смешно, но как-то не очень глубоко. Главное тут — акустическая картина, раньше я бы сказал «саунд», но вот уже как несколько лет слово «саунд» не хочет идти с языка, потому я решил говорить «акустическая картина». Акустические картины Seikazoku устроены крайне ловко, удивительно, что они импровизированы. Различные инструменты (их применено более двадцати) и способы игры моментально влипают друг в друга. Но если внимательно следить за развитием этих плит импровизированного сумасбродства, то понимаешь, что они устроены линейно, это именно что плиты. Они имеют тенденцию утяжеляться, они иногда ломаются и после этого идут несколько в иную сторону, но это не ландшафт, не архитектура. Музыка Seikazoku производит незавершенное впечатление, у нее не хватает логики внутреннего развития, возникающие акустические идеи не находят своего продолжения, невероятные виртуозы волокут и терзают их, как плюшевого зайца за уши. Когда один заяц разваливается на части, быстро собирают другого и начинают трепать уже его. Музыка, при всей своей внешней избыточности и изобретательности, оказывается неполной. И это в ней обескураживает, не дает с ней слиться в экстазе, говоря поэтическим языком.

***Kousokuuya***

Kousokuуа — это трио из Токио, существующее чуть ли не с конца 70-х, на альбоме «Ray Nights 1991-1992 Live» играют гитарист, басистка (она же вокалистка) и барабанщик. Играют они медленно, очень медленно. Барабанщик может разойтись, но медленно берущая ноты басистка своим медленным грувом тормозит вязкую атмосферу. Гитарист играет не риффы и не проигрыши, а экспрессивные то тягучие, то трясущиеся, то бурлящие загогулины. Первые песни тонки и медлительны до невозможности, две последние (всего их пять) доходят до настоящего потопа. Это варево гитарного нойза затягивает в себя. Говорить о структуре песен просто смешно, это переставление ног по длинным, никуда не ведущим черным коридорам. «Бесконечно расширяющаяся психоделическая нирвана», — написано в короткой справке, кочующей по интернету.

### ***Green Milk from the Planet Prange***

Группа вышла из гриндкор-андеграунда конца 90-х. После недолгих эмбиент-экспериментов и изменений в составе коллектива ребята вернулись к року, правда не к стремительно замогильному, но к «современному психоделическому». Песни ужасно длинные, самые длинные доходят до сорока минут. Это своего рода сюиты из непохожих друг на друга частей разной степени громкости и интенсивности. Музыка простая, гитарная и большей частью инструментальная. Она монотонна, но при этом вполне безумна. Если уж пилить гитары или давить на вау-вау-педаль, так до самого горизонта.

Стилистически Green Milk from the Planet Orange напоминают старую немецкую группу Can — с длинными, идущими в никуда проигрышами и

неизменным гипнотическим битом. В этой музыке есть приятная тупость и определенность. В ней нет никакой смазливости и соблазнительности, ни мелодической, ни акустической красоты, никакого придыхания или обворожительности, она совершенно бессердечна. Ничего вкусного тут нет, ни бит не вкусен, ни бас, ни гитарные аккорды и запылы. Все напоминает бездушное техно, сделанное не для человеческих ушей. И поет вокалист отсутствующим голосом.

Любопытный эффект избегания всего, что хоть как-то ассоциируется с эмоциональностью. Европейский прогрок как раз давил своими аффектами, своей сочностью, а тут царит безучастность.

Вообще, пение в японском роке с европейской точки зрения не очень выразительно, оно плоское и статичное, холодное. Ребята и девчата орут изо всех сил, а ощущение все равно полного безразличия. Тепла и округлости в их эмоциональных вывертах нет. Не знаю, в чем тут дело, наверное, интонация японской речи другая, чем у индоевропейских языков, ударения, нажимы и выделения в том или ином месте звучащей фразы организуются другими средствами, не нашими. А может, в их пении нет наших тональностей, минора и мажора.

Коши Ямада — певец шансонно-кабацкого аккордеонно-вокального дуэта Garage Chanson Show — стал жертвой как раз этой проблемы, ему бы нужна интонация Александра Вертинского или Эдит Пиаф, то есть тонкая психонадломленность в окончаниях некоторых слов. А то, как он поет, напоминает, как радиодикторы читают текст, смысла которого не понимают. Что, конечно, неверно, потому что Коши понимает, что он поет.

И вот из-за этой мелочи музыка Garage Chanson Show не совсем функционирует. Удивлять-то она

удивляет, но не очаровывает и не соблазняет. А в больших количествах прямо-таки раздражает. То есть это никакой не шансон.

## **[31] Новая эпоха**

### ***Судьба независимых лейблов***

*Как можно охарактеризовать сегодняшнюю ситуацию?*

ТОРСТЕН ЛУЦ (лейбл Karaoke Kalk): «Все расползлись по своим норам и нишам, каждый занимается своим делом. Все профессионализировалось и бюрократизировалось, известны все проблемы, которые могут возникнуть при издании музыки, известны и решения: скажем, известно, что делать, если журналист просит интервью или журнал просит фотографию музыканта. Каждая ситуация стала штатной и многократно повторяется. И так же стандартно решается. Контакты между людьми стали во многом формальными. Мы находимся в ситуации, когда все предусмотрено, выпуск музыки — это последовательность шагов, их можно написать на бумажке, будет похоже на список, с которым домохозяйка отправляется в универмаг. На вопрос „Кто я такой?“ появился очень ясный ответ: я — техно-бюрократ. У всех у нас — у владельцев лейблов — на шее висит собственное предприятие, оно работает то лучше, то хуже, но в принципе мы заняты производством товара.

Если бы я знал в 97-м, во что это все превратится, я бы позаботился обзавестись профессиональным образованием. Но все начиналось на чистом энтузиазме. Прошедшие десять лет были затрачены на обучение бизнесу. Проблема, правда, в том, что я очень не люблю сидеть перед компьютером и слушать mp3-файлы. Я представитель старой школы, мне важен

звуконоситель, все наши лейблы созданы фетишистами грампластинок. И начальным импульсом был именно импульс выпускать самому винил, потому что мы любили наши собрания дисков. А чем я занимаюсь сегодня? Продажей mp3-файлов, писанием писем, контактами с заводами, печатающими тираж. Мне все это совсем не по душе».

За десять лет, прошедших с конца 90-х изменилось очень многое, очень многое исчезло. Прежде всего, исчезла ситуация прорыва, музыкальной революции. Разорились многие лейблы и фирмы-дистрибьюторы, пропал интерес крупных фирм и концернов, практически перестали интересоваться независимой молодой музыкой художественные галереи, общественные организации и городские власти.

Делать лейбл сегодня означает несравненно больше мелкой работы, чем было раньше. Ситуация стала куда более раздробленной, количество операций сильно выросло. Лейбл, который хочет, чтобы о нем знали на международных интернет-сайтах, в блогах, в интернет-магазинах, в обычных магазинах, в бумажных журналах, на радио, на фестивалях, должен все это окучивать, писать бесконечные письма и рассылать звуконосители. Это шквал работы. Но доход лейбла при этом вовсе не вырос.

Доходы от продажи компакт-дисков начиная с 2002 года постоянно падают. Если лейбл сегодня выпускает только компакт-диски и винил, то есть занимается своими прямыми обязанностями, он не выживет. Выпускать звуконосители уже нерентабельно.

В 90-х лейбл был рад, когда в магазин удавалось пристроить тридцать звуконосителей, сегодня он рад, когда удастся пристроить один-два. Что касается музыкальных магазинов, то ситуация сложилась просто скандальная. В кёльнский A-Musik приезжают люди

через пол-Германии, даже из Берлина. В обычных магазинах, торгующих независимой музыкой, граница допустимого проходит примерно по группе Chicks On Speed; такие музыканты, как Феликс Кубин, в программу уже не входят. И не потому, что это авангард. А потому, что если магазин решает связываться с маленькими независимыми лейблами, ему приходится заказывать по паре компактв каждого релиза и понимать, что эти компактв долго не продадутся. То есть затовариваться звуконосителями, увеличивать размеры своих складов и торговых площадей, а также наращивать размер писанины и финансовой отчетности. А если магазин готов связываться только с альбомом, которого гарантированно продастся не менее десяти экземпляров, то 99 % всей существующей музыки в магазин не попадет.

Лейблы постепенно превращаются в пиар-агентства и начинают заниматься менеджментом музыкантов. Иными словами, лейблы в традиционном смысле исчезают. Собственно, этот сдвиг и происходит уже несколько лет. Лейбл хочет иметь доход от деятельности музыканта, уже не связанной с продажей звуконосителя. Скажем, когда радиостанция приглашает музыканта в эфир, она обращается на лейбл. Музыкант получает гонорар, а лейбл сегодня не получает ничего, переговоры с радиостанцией — это дружеская услуга. Дело в том, что у владельцев маленьких независимых лейблов крайне близкие отношения со своими музыкантами, и если до сих пор хозяин лейбла устраивал концерты и писал пресс-релизы бесплатно, то теперь музыкант должен начать платить за это, покупать организационные услуги лейбла. В Скандинавии уже существуют новые лейблы, которые так и действуют, но в Германии это еще кажется большой странностью.



И совсем другой вопрос, хотят ли люди, совсем недавно бывшие энтузиастами виниловых грампластинок, предъявлять музыкантам прејскуранты услуг по продвижению их трЗ-файлов в интернете? И потом этим продвижением заниматься, сидя перед компьютером днями и ночами? И захотят ли музыканты иметь дело с такими лейблами?

Иными словами, очень легко представить себе ситуацию распространения музыки без компакт-дисков: покупатели будут скачивать из сети аудиофайлы и при желании выжигать диск своими руками. А лейблы исчезнут. Или займут свое место в мешанине интернет-сайтов.

## ***Революции***

2007-й был юбилейным. Праздновать полагалось 40-летие взрыва психоделического рока и 30-летие панка и диско. При этом кисло отмечалось, что в конце 60-х, 70-х и 80-х революции имели место: психоделика, панк, эсид-хаус. В конце 90-х победа электроники была уже какой-то вялой. В текущем же десятилетии революции не было, тема десятилетия — это кризис звукоиндустрии и бесплатная доступность всего музыкального архива, но вовсе не появление новой музыки.

По поводу музыкальных революций сказать хочется вот что: смысл новой музыки состоит далеко не в том, что она звучит принципиально по-иному, чем все предшествовавшее. Нет. Новая музыка делает неинтересным все, что предшествовало. Потому новую музыку можно слушать с нуля, не зная предыстории вопроса. Это относилось и к таким группам, как АВВА или Wopey M., и к таким, как The Ramones.

Музыкальные революции прошлого были во многом революциями против меломанов, то есть людей, сидящих на коробках со звуконосителями. Панк начинал с нуля и в том смысле, что купленных трех-четырех дисков было достаточно, чтобы ты вышел на передний край моды и вообще современности. Все твоё собрание музыки состоит из нескольких пластинок, никакого затоваривания дисками нет. А если кто-то не мог расстаться со своим многокилограммовым многознанием, то он должен был преобразовать его в нечто очень странное — этим путем шли The Residents и Nurse With Wound. И правильно: если ты уж слышал Джона Кейджа, индонезийский гамелан и немецкий краут-рок, то будь любезен позаботиться, чтобы и твоя музыка не лезла ни в какие ворота.

Что же сегодня? Сегодня всякий, кто вообще небезразличен к музыке — и музыкант и слушатель — автоматически превращается в меломана, собирателя и накопителя. Он затоваривается музыкой и отсчитывает все новое, что попадает на его глаза, относительно среднего арифметического своего собрания. Новая музыка воспринимается как вариация старой, как усложнение взаимных ссылок и связей, она — римейк старой. Она не заставляет забыть, она заставляет вспомнить и тем самым убивает сама себя.

А раз все стали меломанами, то не может быть и новой музыки в смысле отмены накопленного архива.

Мое самое острое переживание в 2007-м было связано с парой фраз, которые я вычитал то ли на каком-то форуме в интернете, то ли в каком-то мне присланном мэйле. Смысл послания состоял в том, что его автор слушает с детства минимал-техно, ничего лучшего за всю свою жизнь не видел и этим горд. Меня прямо до дрожи проняло. Я-то из года в год повторяю, что с 2000-го практически ничего интересного не

происходит, мы находимся в пропавшем десятилетии. Но ведь для тех, кому сейчас 20 или 24, последние 7—10 лет — это время всей сознательной жизни. То есть их музыкальная история начинается с Prodigy, хип-хопа и минимал-техно... но вот куда она доходит? Какое представление о музыке у людей, подсевших в отрочестве на техно-бит и электроклэш? Тут можно провести параллель с тем, как дети учатся говорить: если ты научился говорить и думать на языке техно и семплирования, то твое мышление в эту сторону само собой и пойдет. И в интервью новых музыкантов я с изумлением замечаю указание на то, что минимал-техно — это музыка их юности и точка отсчета.

Это парадокс: распространение mp3 привело к открытости всего музыкального архива, но одновременно и к массовой закупоренности. Впрочем, точно так же меломаны прошлого, сидящие на тысячах грампластинок, демонстрировали крайне неразвитый вкус.

Тут, собственно, не важно, потрясло ли подростка минимал-техно, или же его вразумил новый гитарный рок. Но очень не хочется иметь дело с музыкантами, которые выросли из таких подростков. А также с музыкантами, которые еще вырастут из сегодняшних 15-летних, с восторгом слушающих сегодняшнюю музыку.

Практически всю сегодняшнюю музыку объединяет что-то трудно формулируемое в словах. Кажется, что она слишком быстро выросла на пустом месте. Кажется, что ее делают очковтиратели, причем сами не подозревающие, что они именно очковтиратели.

И практически не осталось музыки, которую хочется назвать хорошей в старом смысле, в смысле 70-х и 80-х годов. Очень хочется спросить: почему сегодня нельзя делать музыку так же, как делали тогда? Откуда такая огромная разница?

## ***Прощай, прогресс***

Я позволю себе пересказать крайне меня заинтересовавшее интервью «Гудбай, прогресс», которое немецкий философ Петер Слотердаjk дал для сборника «Новое мышление. Мышление о новом».

Речь в нем идет о том, что такое прогресс и почему ситуацию, в которой мы находимся сегодня, старое понятие прогресса описывает плохо. Слотердаjk говорит совсем не о музыке, но и к ситуации в музыке его слова имеют самое непосредственное отношение, ведь в разговорах о музыке мы постоянно имеем в виду движение вперед и сравниваем новое со старым.

Слотердаjk заходит издалека. Начиная с XVIII века понятие о прогрессе развивалось, окруженное ореолом святости. Сегодня везде можно обнаружить знаки прогрессивности: в орнаменте бумажных денег или в логотипах крупных фирм. Кажется, что это странное слово является уже метафорой всяческого движения, без него мы и не ориентируемся в нашем мире.

Существует не очень много настолько универсальных понятий. Еще одним схожим по всеобщности и всемогуществу является понятие циркулирования, кругообращения.

В XVIII веке произошел радикальный перелом, бюргерский мир начал усматривать благо в движении по прямой. Это странный ход, потому что в традиционной геометрии линия не пользовалась особенно хорошей репутацией. В линейных процессах видели конечное и быстро выдыхающееся движение, которое никуда не ведет, кроме упадка и разрушения. Движение по кругу, наоборот, возвращается к своему истоку и потому соответствует хорошей бесконечности.

Новшество Нового времени состояло в том, что было сформировано представление о движении нового типа,

которое постоянно переходит от менее ценного к более ценному состоянию. Имеется в виду нечто вроде постоянного обновления и улучшения всего сущего.

В Античности такая точка зрения была невозможна. Древние греки исходили из того, что из совершенства создателя мира следует совершенство творения, чем глубже мудрец понимает сущность вещей, тем оптимистичнее он смотрит на эти вещи. И в этом мы чувствуем принципиальную разницу между собой и античным миром, мы не в состоянии о чем-то говорить в превосходной степени, то есть как о самом прекрасном, выдающемся, высочайшем, умнейшем, совершеннейшем и так далее. Современный мир не восхваляет, но сравнивает. Мы постоянно сравниваем разные состояния и качества друг с другом и ожидаем, что ранние окажутся более плохими, чем новые.

Поэтому мы тоже, на свой лад, оптимисты: мы полагаем, что мир, связи в мире, как минимум, отдельные предметы можно улучшить и оптимизировать. Мы принудительные улучшатели, все, что мы делаем, — это улучшение. К сфере постоянного улучшения относится и мир нашего быта, и машины, и производственные процессы, и медикаменты, и методы преподавания, и условия жизни, и так далее без конца. Мы видим вокруг себя модели, которые требуют своего дальнейшего совершенствования.

В качестве примера Слотердаик берет шариковую авторучку. В античном мире, в мире Платона, шариковая авторучка была бы окончательной авторучкой, за ней не следовало бы ничего более хорошего. Мы же совсем не удивляемся невероятному обилию разнообразных авторучек, тысячам вариаций идеи шариковой авторучки. Невероятная дизайнерская энергия тратится на постоянный поиск улучшений. Давным-давно изобретенный продукт вновь и вновь

продумывается так основательно, как если бы его изобретали с нуля.

Но имеет ли здесь смысл говорить о прогрессе? На примере авторучки видно, что первоначальный технический прыжок, который привел к ее изобретению, повторить невозможно. В небольших пределах варьируются все ее составные части, и тем самым создается впечатление, что путь вперед открыт, перед нами длинная дорога без конца.

Возможно, что действительный ход прогресса в том и состоит, что микрооптимизация всегда возможна.

Но в процессе оптимизации всегда есть конец, то есть старые изобретения когда-то переходят в фазу окончательного насыщения. «Я утверждаю, — подчеркивает Слотердайт, — что мы в очень многих областях технической и социальной эволюции сегодня находимся в сфере завершения первоначального обновления».

Таким образом, несмотря на то, что речь постоянно идет о развитии и движении вперед, мы находимся в состоянии застоя. Во многих областях во многих отношениях мы уже прибыли, завершили движение, остановились.

При этом мы еще далеко не научились обходиться с состоянием застоя, не научились его себе мыслить. Мы не умеем описывать мир, который уже находится у цели своего движения, который уже не будет принципиально улучшаться и изменяться, который уже состоялся. Ведь промышленное производство по-прежнему мыслит себя в терминах движения и динамики.

Человек, прибывший к цели, перестает сравнивать то, что есть, с тем, что могло бы быть, он исходит из того, что лучшего уже не бывает, это максимум возможного, он должен быть доволен. А промышленность занята постоянным воспроизводством нашей неудовлетворенности.

Вот тут я вздрогнул. Сказанное Слотердайком прекрасно характеризует ситуацию современной музыки. Улучшение техно или панка, сонграйтерского попа, металла или попсы просто невозможно. Это всё примеры дизайна, вступившего в эпоху насыщения. Возможны, как мы знаем, только микроулучшения, но в принципе мы могли бы расслабиться и слушать ту музыку, что уже есть, никакой дополнительной музыки не надо.

При этом музыкальное производство неостановимо. И его смысл и состоит в том, что вновь производимая музыка нехороша, она не удовлетворяет жажду, которую сама же и провоцирует. После нее хочется еще раз послушать что-то новое: может, в следующий раз повезет, может, все-таки будет лучше и интереснее?

И потому ретро оказывается естественной музыкой того состояния, когда движение вперед имитируется, но двигаться больше некуда, когда все пришли к цели и расселись на лужайке к всеобщему удовольствию.

Слотердаик неожиданно заявляет, что тем самым разговор о наивном представлении о прогрессе завершен, но к тому, что он, собственно, хотел сказать, он еще не приступал. Вместо слова «прогресс» мы должны употреблять два новых выражения: «облегчение» и «уплотнение».

Начнем с облегчения. Если мы попросим сторонника прогресса объяснить, в какую сторону идет развитие, то получим тривиальный ответ: целью движения являются состояния, в которых людям будет лучше, чем сейчас. Но что значит «лучше»?

Все возможные смыслы слова «лучше» заключены в слове «облегчение». Там, где приходилось таскать тяжелые грузы, должны быть придуманы какие-то операции, которые не будут заставлять ворочать тяжести голыми руками.

Слотердаик кратко характеризует историю техники как историю развития кнопок. В начале истории стоит камень, зажатый в руке, или молоток. Камень и молоток являются продолжением руки, человек должен прикладывать реальное физическое усилие, потеть — собственно, это и называлось трудом. В конце истории — палец, нажимающий клавишу на клавиатуре компьютера или переключающий выключатель на панели управления.

Рабочий превращается в пользователя компьютерной системы, он дальше и дальше отодвигается от перемещения реальных предметов, для его труда необходимо усилие, которое раньше прикладывалось разве что для опускания иголки звукоснимателя на грампластинку, вот тут мы и видим, что имела в виду мысль о прогрессе. Еще один пример такого же сорта: история обезболивающих средств, которые облегчили пациентам ужасы операционной.

Тут Слотердаик делает немаловажное замечание: если кому-то становится легче, то имеет смысл спросить: а за чей счет? То есть кому при этом стало тяжелее? Здесь действует своего рода принцип сохранения тяжести мира. Тяжесть и давление не исчезают, но перемещаются. Когда, к примеру, большинство людей современного западного мира не голодает, это означает, что произошло перемещение тяжести на плечи сельскохозяйственных животных, которые стали сегодняшним животным пролетариатом. Они живут в неопишуемых условиях и их эксплуатируют до самой смерти.

Вторым понятием, которое, с точки зрения Слотердайка, должно заменить наше представление о прогрессе и обновлении, является уплотнение. В виду имеется, что в системе, состоящей из частиц, возрастает количество возможностей контакта и



столкновения. То есть там, где царит прогресс, возрастает количество связей и конфликтов.

Наивные сторонники прогресса обычно не усматривают самого главного: они хотели движения вперед, а получили сложность. Не осталось вообще ничего простого. Бесчисленные частицы, бесчисленные учреждения, бесчисленные предприятия, бесчисленные индивидуумы все интенсивнее и все чаще сталкиваются друг с другом. Количество контактов и конфликтов растет экспоненциально.

А это в свою очередь означает, что возрастает потребность в симуляции простоты. Самостоятельным сегодня оказывается тот, кто сложные отношения может сделать простыми. И в этом состоит высшее благо для сегодняшнего индивидуума.

Как известно, самая излюбленная техника упрощения состоит в игнорировании проблем. Игнорировать — значит рассматривать нерешенные проблемы как решенные, тут невежество дает преимущество и потому становится неотразимым.

А вообще, сегодня существует невероятный спрос на средства борьбы со сложностью. Естественно, это имеет прямое отношение к облегчению. Сложность приводит к росту нагрузки на тех, кому приходится решать проблемы, а это в свою очередь приводит к тому, что появляются новые техники облегчения ноши.

Эта ситуация, подводит итог Слотердаек, и составляет ядро современного общества, общества, построенного не на труде, а на знании. Знание, которое на самом деле интересно, — это то знание, которое дает силы справиться со сложностью, сделать сложности удобными для пользования. То есть подготовить вещи таким образом, чтобы кончиком пальца, касающимся компьютерной клавиатуры, можно было принимать решения, несущие выгоду.

Понятие уплотнения объясняет кроме того, почему, несмотря на чудовищные облегчения, в которые встроена наша сегодняшняя жизнь, у нас создается впечатление, что все становится не проще, а куда сложнее, чем раньше.

Конец лекции.

Итак, что же сказал Слотердаjk?

Современное общество движимо не прогрессом, но двумя факторами — облегчением тяжести и повышением сложности. Повышение сложности означает дополнительную тяжесть, потому облегчение заключается в появлении и встраивании в жизнь простых взглядов, простых решений, простых технологий, простых песен, простых книг и тому подобном. Но простота и невежество сложность побороть не могут, сложность еще больше возрастает, и потому нужны следующие волны упрощения, обобщения и примитивизации. Это замкнутый на себя циклический процесс.

Примеры из области музыки? Они очевидны. Звукозапись, особенно компьютерная звукозапись, означала гигантское облегчение технологии изготовления музыки. Знать, понимать и хотеть можно все меньше и меньше, достаточно давить на клавиши компьютера, достаточно писать песни и «выражать эмоции», достаточно импровизировать.

Музыкальная же ситуация в целом невероятно усложнилась и запуталась. Справиться с ней не способен никто: ни изготовители музыки, ни слушатели. Можно лишь так или иначе игнорировать реальную ситуацию, выстраивая себе наивно-вульгарную картину мира музыки и тем самым радикально упрощая задачу ориентации и выживания. И конечно, еще больше усложняя этот мир, в котором становится еще сложнее разобраться.

## **Незвезды**

Самая громкая новость 2007-го была связана с решением рок-группы Radiohead вывесить свой новый альбом в интернете до его официального выхода и предоставить слушателям самим решать, сколько им не жалко заплатить за эту музыку. Успех этой PR-акции заставил громко, но недолго говорить о том, что началась новая эпоха в отношениях между музыкантами и слушателями, когда посредники — в виде жадных, бюрократичных и дорогостоящих фирм грамзаписи — исключаются из игры.

Действительно, интернет кажется прямым туннелем между музыкантом и слушателем, однако по этому туннелю течет только бесплатная музыка, деньги текут куда менее охотно. Появилось несколько моделей сбыта музыки в обход лейбла и магазинов. Модель Radiohead, как быстро выяснилось, оказалась в общем случае нежизнеспособной. Большой шум поднимают торговые сети, когда CD фактически бесплатно прикладывается к какой-нибудь бульварной газете или популярному журналу. Таким образом освежают народную память о когда-то известном музыканте, который отказывается от гонорара за CD, но надеется, что на его турне соберется народ. Есть такой опыт: группа выпускает своего рода акции, добровольцы-меценаты покупают эти акции, финансируют выход альбома, а потом получают доход с его продажи, сам альбом и, конечно, чувство, что помогли состояться явлению в сфере культуры. В этом случае фирма грамзаписи становится виртуальной, то есть расплывается на 100–200 человек, каждый из которых инвестирует небольшую сумму (но на принятие решений никак не влияет). Наконец, можно упомянуть интернет-лейблы, которые предлагают бесплатные mp3-файлы, а если кто-то хочет получить

музыку в более высоком качестве, может по почте заказать CD-R.

Есть и противоположная тенденция — удорожать релиз, выпускать ограниченными тиражами двойные виниловые альбомы, специальные коробки с дополнительными игрушками для меломанов, и повышать на них цену.

Так или иначе, жить на доходы с продажи музыки сегодня удастся немногим музыкантам. Остальные должны либо иметь другие, немзыкальные источники дохода, либо вести интенсивную концертную жизнь. Наступила эпоха резкого сокращения доходов не только концернов, но и музыкантов. И самое интересное — это то, как отреагируют на это концерны и музыканты в долгосрочной перспективе. Похоже, что рынок еще больше ужметя, концерны начнут разваливаться, поедать друг друга и избавляться от музыкантов, сегодняшние независимые лейблы, дистрибьюторы и магазины в массе своей разорятся, поблекнут без рекламной подпитки и музыкальные журналы... и огромное количество музыкантов зависнет в пустоте, или же те, кто мог бы стать музыкантом, откажутся от своей затеи.

Конечно, очень хочется напророчить грядущее уменьшение количества музыкантов, но, скорее всего, в будущем будет продолжаться уменьшение амбиций музыкантов, уменьшение их масштаба, все будут, так сказать, малорослые.

Группа Animal Collective представляет нам пример несостоявшегося большого музыкального явления. Animal Collective должны были бы быть раздуты в новых U2 или Oasis. И хип-хоп-продюсер Madlib, и его лейбл Stones Throw должны были бы стать новым маяком независимой музыки. Ан нет, музжурналистика на настоящий хайп — после краха хайпа вокруг

электроники — больше самовозбудиться не может. Ведь хайп — это далеко не только результат вложения денег в маркетинг, хайп держится на способности журналистов и слушателей заразиться новой заразой.

В 2007-м тем, о чем захотелось написать многим, был фильм «Control». Это был единственный хайп. История британской неосоул-певицы Эми Уайнхаус интересна прежде всего тем, что Эми — единственная новая звезда поп-музыки, единственная, кого хочется назвать настоящей звездой. Она интересна как живая мелодраматическая фигура, а не как производитель музыкального товара. Проблема же состоит в том, что такого рода фигур почему-то практически не осталось, а новые почему-то не появляются. Была большая надежда, что новой звездой станет юноша Mika, но его не видно и не слышно. Девушка по имени M.I.A. тоже не стала героиней нашего времени.

В конце 90-х, когда очень сильно переживали по поводу исчезнувших звезд масштаба Элвиса Пресли и Нирваны, все-таки было много заметных имен: Трики, Aphex Twin, Massive Attack, Portishead. Prodigy, Бьорк, Oasis, Мэрилин Мэнсон. Это были люди, у которых была не только более-менее удачная музыка, но и лицо, характер, воля, позиция. И вот со всем этим стало совсем плохо.

Эми Уайнхаус — культ у подростков, невосприимчивых к гангстерскому рэпу и бой-группам. Она воспринимается как оппозиция массовой культуре, которая прет из телевизора. Оживление вокруг Эми Уайнхаус не совсем музыкального порядка, при этом Эми — вершина неосоул-айсберга, во всем мире существуют чуть ли не сотни групп, играющих андеграундный R'n'B, грубый, терпкий, эротичный и искренний, это новое издание трип-хопа. Тут есть что пожевать музкри-тикам, но темы такой нет, тема неосоула так и не состоялась.

Ну, хорошо, а эсид-фолк, психо-фолк, бруклинская сцена, финский неофолк и финский новый металл — все эти темы состоялись? Тоже нет, обо всем этом начали неохотно писать, когда все это уже закончилось. Что CocoRosie, что Девендра Банхарт кончились быстро и непонятно чем. Иными словами, измельчание независимых музыкантов сопровождается неспособностью музыкальной прессы сильно и надолго возбудиться по какому-нибудь поводу. Музыкальная жизнь превратилась в мелкотемье, в текучку, в калейдоскоп частных результатов. Исчезли такие вещи, как азарт и мифомания.

Еще до недавних пор интернет-сайты продолжали линию значительных музыкальных журналов. А если журналов нет, нет крупных критиков, а есть бесконечная мозаика мелких сайтов, которые друг у друга копируют никого не убеждающие пресс-релизы, эйфорические расхваливания и списки рекомендованных имен, то исчезают ориентиры и генеральные линии.

Интернет психо-фолку не помог. Новые нерешительные сонграйтеры состоялись в качестве самостоятельного явления или же они утопают в фоновом шуме? Не знаю. Рок и странный поп из Японии явно недоосвещены.

### ***В голове Девендры Банхарт***

Я купил ноябрьский (2007) номер британского музыкального журнала *Uncut* из-за приложенного к нему CD «Девендра Банхарт представляет! Любовь превыше всего! 11 песен эсид-фолка!» Девендра Банхарт оказывается не просто весьма известным и влиятельным музыкантом, нет, Девендра Банхарт — это дверь, за которой скрывается легион новых

сонграйтеров, большой и автономный мир. Но все новые сонграйтеры — маленькие, потому им очень повезло, что их можно спрятать под крышкой Девендры Банхарта.

Статья в журнале, а маэстро собственноручно написал комментарии к каждому треку, называется «В голове (или: в душе) Девендры Банхарта», тем самым для самых недогадливых еще раз подчеркивается, что не надо бояться необозримости и многочисленности представителей новой тенденции. Все они помещаются внутри головы гуру эсид-фолка.

Конечно, во всем этом несложно усмотреть маркетинг-ход. Крупный музыкант часто воспринимается как ледокол нового движения, это было и с Куртом Кобейном, и с Aphex Twin. Однако никто и помыслить не мог, что все гранж-группы живут в голове у Курта Кобейна, или что Aphex Twin представляет новое поколение лилипутов эмбиента, которые никогда не будут иметь возможности выйти из его тени.

И в этом заключается новизна ситуации. Десять лет назад в качестве однообразной серой массы воспринимались техно-треки, их авторы прятались за столь же однообразными псевдонимами. Вся остальная музыка, наоборот, выпячивала индивидуальность своих творцов и авторов. А сегодня мы оказались в положении, когда самостоятельно действующие музыканты-индивидуалисты воспринимаются в качестве массы, планктона. Похоже, что сегодня стать музыкантом — значит согласиться со своей неминуемой участью планктона в тени какого-то эксперта и генерала вроде Девендры Банхарта. И это еще в лучшем случае.

Я, естественно, заглянул и в сам журнал *Uncut*. Главный материал номера — интервью с Робертом Плантом, он же и на обложке. Кроме того, речь идет о

Joy Division — в связи с выходом фильма «Control», о Talking Heads и о Дэвиде Гроле, лидере Foo Fighters. Среди героев номера — Нил Янг, Кэптн Бифхарт, Мик Джаггер и Рей Дэвис (фронтмен старой группы The Kinks). Фотосерия посвящена The Smiths. Иными словами, журнал пишет много и красиво, с большим количеством фотографий, о золотом запасе поп-музыки. Последнюю треть номера занимают рецензии на новые звуконосители, их аж 235 штук, невероятно большое количество. Присутствуют и такие коллективы, как Sunburned Hand Of The Man и The Broad Shape Of Minds, но в целом речь идет о сонграйтерах с электрогитарами, о независимом роке. Главные новинки момента — Babyshambles, Боб Спрингстин, Боб Дилан.

Журнал представляет собой даже не шкалу ценностей, а самую настоящую египетскую пирамиду ценностей. Музыканты, которых отыскал Девендра Банхарт, стоят, очевидно, в самом хвосте очереди на Олимп, нет шанса, что их заметят, что о них подробно поговорят. А может, они стоят так далеко от головы очереди, что уже ни в какой очереди и не стоят, а потерялись и бродят сами по себе. Потому что быть включенным в ежемесячный список сотен альбомов, принятых на рецензию, получить свои стандартные три звезды из пяти и наклейку «инди-рок» или «психоделический хип-хоп» или «эсид-фолк» — невеликое достижение. Журнал демонстрирует катастрофическую ситуацию: для сегодняшней музыки не осталось слов, все слова израсходованы на Led Zeppelin, Joy Division и Oasis. А то, что сказать о том или ином музыканте все-таки можно, — это не более чем пара ничего не выражающих стереотипных фраз.

Ситуация бездонности мира сегодняшней музыки пугает и завораживает. Для *Uncut* сборник Девендры Банхарта — это дно. Но Девендра вставил в сборник далеко не все песни, которые хотел, этих песен и



музыкантов у него во много раз больше. При этом многие из этих музыкантов и групп — вершины айсбергов, у них масса других проектов и записей. И добраться до этих записей, издающихся на CD-R крохотными тиражами, физически невозможно.

Я не знаю, как относиться к такому положению дел. Конечно, можно махнуть рукой и сказать, что все эти сонграйтеры все равно все одинаковые и поют одну и ту же песню. Но так ли это? И непонятно, что с этой музыкой делать, если она все-таки попала тебе в руки: неужели эти песни можно слушать долгие годы? А если нельзя, то как относятся к этому обстоятельству — к крайне непродолжительному сроку годности своей музыки — ее авторы? У техно-продюсеров с этим не было проблем, а у сонграйтеров?

## **Соул**

Новые импульсы, новые идеи, конечно, время от времени появляются, главным образом из-за того, что на сцену выходят новые люди. За последние десять лет было много примеров рассасывания импульсов, сглаживания пиков. Из таких примеров и состоит история популярной музыки.

Тенденция безжалостного рассасывания импульса не дает поверить, что из какого-то мимолетно прорывного явления разовьется деревце, что оно будет расти и ветвиться, а новое поколение слушателей поселится на его ветвях и будет плевать на всех остальных. Деревца почему-то перестали прорастать, импульсы быстро разглаживаются.

Хотелось бы верить, что возможен феномен неожиданного возрастания насыщенности, отчаяния и серьезности в рамках старой китчевой и изолгавшейся дисциплины. Когда молодой поэт полностью погружен в

какую-то музыку, за пределами которой он ничего интересного не видит, то огонь и боль его души вкладывается в находящуюся в его распоряжении форму. В его руках эта форма раздувается, преувеличивается и доходит до оглашенного китча, начинает выражать что-то ей совсем несвойственное. Музыка, ставшая рутинной, переутяжеляется и превращается в нечто другое, потому что кто-то начинает говорить о главном и орать на мертвом языке. Я для себя этот эффект называю прорывом «соула».

Примеров тому масса. Прорыв «соула» в танцевальной музыке 30-х привел к джазу. Есть примеры в испанском фламенко и в музыке мексиканских мариачи. Есть масса соула в советских постпанк-группах «Аквариум», «Вежливый отказ», «Звуки Му». На выплеск «соула» всегда есть надежда, то есть на то, что китч, клише и слюнявость превратятся в нечто умопотрясающее, в мрамор Аполлона.

Собственно, по поводу соула можно не переживать: соул — это один из этапов развития ритм-н-блюза, близкий родственник рок-н-ролла и фанка. Его виднейшие представители — Джеймс Браун, Отис Реддинг, Арета Франклин, Марвин Гэй, Айзек Хейс, Нина Симон... Имен много, но все они принадлежат истории, 60-м годам, началу 70-х. Сегодняшний так называемый неосоул занят заимствованием приемов тогдашней музыки и интонаций тогдашнего пения. Проблемы нет, стиль соул — один из многих стилей, никакого особого отношения он к себе не заслужил.

Можно, однако, попытаться зайти с другой стороны, пойти от слова «душа». Соул — это не просто задушевное пение. Вкладывание души, конечно, предполагается, но большой вопрос — что это за душа и во что именно она вкладывается? Тут даже важнее не

сама душа, а ее размер. Размер должен быть большой, соулмен — это большой души человек, масштабная личность. Масштаб личности должен быть, разумеется, виден и слышен. Это первое, что принципиально важно для соула. Второе описать трудно, это взволнованность, которая тебя самого притягивает и заставляет волноваться. Убеждающая убежденность. Затрагивающая затронутость.

В сумме получается, что соул — это взволнованность человека большой души, может быть, слово «человек» тут лишнее, и точнее будет сказать: взволнованность большой души.

При таком взгляде на вещи количество заметных соул-певцов сильно увеличивается. Скажем, не только Боб Марли, но и советские певцы Муслим Магомаев или Иосиф Кобзон оказываются соул-фигурами. Песня Магомаева «Ты моя мелодия» и Кобзона «Не думай о секундах свысока» — это настоящий соул. Большие люди, большая серьезность, глубокие переживания. У Льва Лещенко размер души окажется явно меньше, чем у Фредди Меркьюри, а у Джеймса Брауна все равно останется самый-самый большой. Кстати, выискивать соул по круплицам — это очень неправильно. Соула должно быть много, он должен грохотать из каждого угла из каждого радиоприемника, как Муслим Магомаев в советское время, ведь соул — это голос морального авторитета, большого брата твоей души. При этом излишняя монументальность соулу вредит, сверхчеловеческий соул говорит уже не с тобой, а над тобой, обращается не к одному человеку, а к массам. Соулмен — глубоко переживающий и не очень счастливый человек, но его песни тем не менее, не побоюсь этого слова, позитивны, жизнеутверждающи. При этом бодряческой слепоты в них нет, нет и идиотского оптимизма, присущего глянцево-му журналу или психологическое тренингу.

Но если понимать соул именно так, то задача стать соул-певцом становится практически неразрешимой. Тут мало попадания в тот или иной формат, копирование чужой интонации и стиля может привести к прямо противоположному, чем хотелось, результату. И очень может статься, что соул — как счастье — искать вообще не надо, он обрушивается неожиданно, то есть окружающие вдруг понимают, что у этого певца есть соул.

### ***mp3***

Чем дальше, тем больше история и текущее состояние музыки становятся похожими на таблицу классификации видов растений и животных. Только вместо семейств и отрядов выступают стили, вместо пород — мелкие дробления стилей. Слушатель выбирает, что ему нравится больше: собака, кошка или варан, а потом решает, какая именно собака, джек-рассел-терьер, спаниель или колли. Точнее, человек не очень и выбирает, а как-то к этому приходит. И дум-метал оказывается милее всех остальных металлов, а FSOL милее всех остальных эмбиент-брейкбитов. Возможен и букет из нескольких родственных стилей. Тут важно то, что сомнений в существовании стиля не возникает, как и в том, что всякая музыка относится к какому-то стилю. А у слушателей есть «свои стили», данные, очевидно, от рождения. Надо только найти свой, и проблема взаимоотношения с музыкой, считай, решена. Музыку, конечно, порой приходится искать, как собачку, которая иногда убегает в парке, но, в принципе, дело музыки, как и собачки, кошки и варана — радовать хозяина, скрашивать ему часы досуга, успокаивать или будоражить в сложных житейских ситуациях. Тоже в часы досуга, разумеется. Когда

вечером с тоски жить не хочется или серым утром надо встряхнуться.

И не возникает вопроса, почему кактус именно такой, а спаниель сякой — нет, они воспринимаются как сумма потребительских свойств: длинные уши у него или колючки, требует ухода, цветет раз в десять лет. Мир, состоящий из непонятно да и неважно откуда взявшихся пород собак и стилей музыки, застыл в бюрократическом порядке, готовый доставить удовольствие и утешить. А всякие музыкальные странности воспринимаются если и не в ряду породистых псин типа «The Dark Side Of The Moon» или балканской цыганщины, то в качестве аномальных зверюг морского дна. Если их ярко осветить, красиво снять и показать по телевизору, они очень даже ничего. Один раз посмотреть можно.

В эпоху массового распространения музыки в интернете практически вся существующая в природе музыка превратилась в музыку людей, которые большую часть суток волокут баржу своего джоба или учебы. Человек учится или работает, обзаводится семьей или недосемьей, а музыка является, как стало принято изящно выражаться, «средством психологической подпитки».

И это, вообще говоря, вопиющая ситуация: музыку хиппи-групп в середине 60-х тогдашние клерки и обыватели не слушали, она была от них бесконечно далека, а нам сегодня закачать из интернета альбомчик в стиле «фри-джаз психоделической эпохи» ничего не стоит, вроде как полить герань на окне. Слово «хиппи» произошло от «хипстер», *hipster. Urban hipster* — городской модник, молодой человек, находящийся в курсе актуальных тенденций. Мы сегодня эти самые ёрбан хипстеры и есть. Чем же мы отличаемся от персонажей хиппи-эпохи? А тем, что у них в жизни был яркий момент разрыва с судьбой, предусмотренной для

них социумом, момент отказа от вялотекущей инерции жизни, от солидарности со своей уже набравшей ход биографией школа-учеба-работа-семья-смерть. Человек начинал жить по-другому.

Сегодняшний хипстер прибавляет музыку к своей судьбе и мировосприятию, а хиппи (панк и т. п.) делал выбор в пользу музыки. То есть музыка не прибавлялась к, но становилась вместо.

Интернет воспринимается как источник информации и как возможность глобальной коммуникации. Это недоразумение.

Слово «информация» не менее подозрительно, чем, скажем, «дизайн». Информация — это знание, сведенное к ключевым словам и цифрам, к указателям и спискам. Говорящий об информации игнорирует наличие массы вещей, таких как понимание, позиция, вкус, эстетика. Информация — это алиби безвкусыя.

Интернет нашпигован этой самой информацией: побитыми на мелкие кусочки и привязанными к ключевым словам сведениями, состоящими из утверждений несложного вида. Знать, понимать и сопоставлять тут нечего, информацию можно только усваивать, фактически зубрить. mp3-музыка прекрасно вписалась в этот мир, состоящий из ключевых слов, названий и поисковых машин. Если выражение «психоделический фри-джаз» не вылавливает ничего интересного, грош ему цена, автор должен был бы высказаться конкретнее. О'кей, Alan Sondheim «T'Other Little Tune». Правда совсем другое дело?

С интернетом как средством коммуникации тоже все непросто. Интернет похож на гигантский супермаркет, но в супермаркете никакой коммуникации между покупателями не происходит, внимание посетителей направлено не друг на друга, но в сторону товара. Покупатель прокладывает в супермаркете

тропинки, по которым находит нужные ему бирки-наклейки. Интернет сделал из всех нас грызунов, которые прогрызают ходы в огромном однородном сыре знания, превращенного в информацию. И каждый из нас изолирован и закупорен в своем прогрызенном канале. При этом сыр этот фрактальный, то есть его невозможно прогрызть до конца, в каждой точке воспроизводится ситуация начала пути. Иными словами, нельзя догрызться до джаза и на этом успокоится, нет никакого джаза, есть бесконечно много разных джазов и джазоватостей. Прибывая на очередную развилку, ты обнаруживаешь, что и здесь свои классики и авторитеты, свои списки имен, которые нужно переслушать, чтобы «начать разбираться». Впрочем, сегодня уже никакого мотива, никакой цели поиска не осталось, сеть блогов требует от тебя переходить с блога на блог, скачивать музыку и прогонять ее сквозь себя.

Одиночество во фрактальной ситуации куда безнадежнее просто одиночества. Все вроде бы жуют одно и то же, но договориться ни с кем ни о чем невозможно. И вроде бы и не за чем. Коммуникация состоит в посылании ссылки, дескать, погрызи, анонимный друг, полсантиметра в этом направлении. Нет мейнстрима, андеграунда и авангарда, есть разные бирки-наклейки и поисковые машины, которым все равно, что искать.

Развесистому благоуханию мракобесно-китчевого вкуса, провинциальной посредственности и упертости уже ничто не противостоит. Интернет в еще большей степени, чем идиотское коммерческое FM-радио, способствует росту и победоносности трэш-культуры.

В интернете носится быстро раскручивающийся смерч восторгов, фотографий, аудиофайлов и видеоклипов. Влияет ли это как-то на музыку? Невозможно отделаться от ощущения, что музыка эпохи

глобализма растекается по всему миру, сама по себе практически не меняясь. Молодежь повсеместно делает одно и то же, пишет одни и те же песни по одним и тем стандартам.

Черт его знает, что сейчас слушают замкнутые инди-тусовки в США и Японии, там кое-где сохранилась традиция упираться в своей дури, в своем арт-роке.

### ***Текущий момент***

Текущий момент кажется неярким и незрелищным. И время сейчас не концентрации и проявления, но, скорее, рассасывания, смазывания и успокоения. Мы обитаем в ДМЗ — демилитаризированной зоне. Никаких передвижений крупных масс не видно, никакие знамена не реют, нет лихорадки и нет ожидания. Нет больших тем и нет поводов для противостояния. Это ситуация, когда после драки кулаками не машут. Трудно вспомнить, что это была за драка, когда она была, кто с кем дрался и что они не поделили, но сегодня драки уже точно нет.

Музыки была и есть постоянно растущая масса, только стало совсем неважно, когда именно она выпущена. Свежий год выпуска перестал восприниматься как волшебное число, актуальная музыка потеряла свое самое важное преимущество. Ведь актуальная музыка давит главным образом своей актуальностью, тем обстоятельством, что она сделана, услышана, почувствована именно сейчас. Это единственный капитал, который есть у молодых групп и новых альбомов — то, что это звук сегодняшнего дня. Это всегда подразумевается, мы ведь живем сегодняшним днем, слушаем сегодняшние новости, смотрим сегодняшний футбол. Музыкальные журналы и крупные музыкальные порталы не просто навязывают



новые альбомы, подразумевается, что это наш долг — интересоваться новым.

Ситуация меняется, очевидно под давлением музыки, доступной в интернете. Центр тяжести сдвигается прочь от свежайших альбомов. Более того, неактуальные записи часто получают ауру, которой у них в момент их выхода скорее всего и не было. Иными словами, мы не привязаны к текущему году, мы витаем над историей музыки. И это и есть наше «сегодня».

Журналы настаивают на истории, состоящей из больших голов, Боб Дилан — Led Zeppelin — Joy Division. Авторы интернет-блогов в упор не видят гигантов, и вывешивают музыку, многие годы находившуюся в тени гигантов, мелкую, второстепенную. Очень часто она оказывается ого-го какой. Но при этом она совершенно не давит авторитетом, не требует отдавать ей должное, даже имен музыкантов можно не запоминать.

Я ловлю себя на том, что уже много лет оплакиваемое мною исчезновение принципиальной и критичной музыкальной журналистики имеет простую причину. Журналистика не нужна. Все и так понятно. Разразилась... как бы ее назвать? Скажем, новая ясность.

Травма, нанесенная поп-музыке в 90-х, заросла. Травма, напомним, состояла в том, что есть какая-то непонятная «современная музыка», в которой надо разбираться, которая очень необычная и передовая и потому не каждому по уму У этой музыки, связанной с семплированием, техно и электроникой, есть много разных стилей, в которых чёрт ногу сломит.

Такой ситуации больше нет, лужайка заросла и стала однородной, никто никого не опережает и ни от кого не отстает, никаких особенных ума, вкуса или компетентности ни для чего не нужно. Понимать вообще ничего не требуется, все — примерно

одинаковая поп-музыка. Гуляй по лужайке, срывай и нюхай цветочки, и будешь молодец!

У меня настороженное отношение к русскому року, я не могу отделаться от ощущения, что русский рок не видит себя со стороны, не знает своей сущности. А сущность его в том, что он — местный представитель усредненного интернационального стиля, такой же «русский рок» делают и в Германии, и во Франции, где угодно. Язык при этом каждый раз свой, но каждый раз это тяжеловесное и наивное занудство, посредственный маньеризм — и в текстах, и в музыке. Что же касается интонации певцов — это просто ложь (впрочем, так же лживо играют гитаристы, гудят саксофонисты и стучат барабанщики).

Это музыка профессионалов, исправно и упорно загоняющих мертвую схему. Чем плохи строители, желающие класть кирпичи добротной? А тем, что умение строителя не отменяет необходимости в архитекторе, в архитектурном замысле и видении. Так вот, «русский рок» — это музыка без архитектора.

То же самое можно сказать иначе: «русский рок» — это культура обывателей, мещан. Судя по музыке и текстам, никто сегодня себя не спрашивает: а может — о ужас! — у меня обывательское сознание?

Рок, однако, держится именно на оппозиции мещанству, рок расходует наработанный ресурс отторжения от тупорылой нормальности. Рок вновь и вновь применяет костыли и подпорки, приемы и метафоры культуры нонконформизма. Дело ведь вовсе не в словах, риффах, ритмических и гармонических схемах, а в том, есть ли нонконформизм, или нет его. Но если духа нонконформизма нет, если правят бал добросовестные гитаристы и продюсеры, стихоплеты и знатоки правильного места для микрофона, мастера середины большой дороги, то все их умения и

эпигонские претензии не имеют никакого смысла. Они размножаются почкованием.

### ***Глазами файлообменщика***

Несколько лет назад я испытал странное чувство, когда поставил на проигрыватель грампластинок маленький виниловый сингл. Он был толстым и тяжелым. Он играл, точнее, гитарно выл три минуты. Отойти от него было нельзя, ты отойдешь и отвлечешься, а он тут же и кончится. Приходится слушать не отвлекаясь, так следят за закипающим молоком, чтобы оно не убежало. В такой ситуации не просто сам черный и толстый звуконоситель является предметом, но и звучание музыки становится материальным предметом, ценной тяжестью.

А вот музыка на компакт-диске и тем более в виде mp3-файла воспринимается совсем по-другому, она не тяжелая, не черная и не ценная.

Сегодня музыка теряет цену не только в том смысле, что она ничего не стоит, но и в том, что ее начинаешь пролистывать как журнал, пролетая по картинкам и заголовкам, слушать краем уха. Ковырнув один раз, бросаешь. А вокруг выжженные компакт-диски растут как грибы.

Компакт-диски сами по себе стали ужасно раздражать. Их слишком много, они уже не помещаются ни на какие полки, ни на какие столы и подоконники. Их пластиковые коробочки помутнели и исцарапались.

Компакт-диски стало некуда деть, их стало стыдно продавать. Несколько находящихся в пределах моей досягаемости магазинов, принимающих секонд-хэнд, завалены коробками с дисками, мне просто неудобно приносить еще один, дескать, войдите в мое

положение, заберите у меня этот хлам. Покупая компакт-диск сегодня, я знаю, что он никому не нужен, от него рады избавиться: вот нашелся дурак, который его наконец купил.

Звукоиндустрия повернута умом на моменте покупки музыки. Но проблема, которую высветил файлообмен, совсем в другом: человек не слушает ту музыку, которую покупает, которую его заставляют покупать. Конечно, иногда бывает, что какой-то чёрт внутри тебя подталкивает: этот диск — ценность, его надо брать, его не стыдно хранить на полке и таскать за собой, переезжая с квартиры на квартиру, он не будет казаться ношей. Но в подавляющем большинстве случаев музыка, даже приличная музыка, все-таки не слушается. Ее и один раз внимательно и до конца послушать невозможно.

У меня такое ощущение, что сегодня слушатели музыки сильно противопоставлены всем остальным. Активный слушатель живет в ситуации конвейера, когда надо постоянно искать новые и классные имена и диски и одновременно пропускать сквозь себя поток того, что само собой появляется на блогах и форумах. То есть жить в одном времени с блогами и форумами. На одном из многочисленных хип-хоп-форумов каждый день вывешивается два-три новых альбома, а иногда по пять-шесть штук! И это далеко не единственный хип-хоп-ресурс.

Люди реально на этот конвейер подсаживаются. А если кто-то не занят его ежедневным оприходыванием, тот вообще не имеет понятия о том, что происходит в хип-хопе. Возможно, житель Бронкса или Бруклина и имеет понятие, он знает десяток имен, которые надо слушать в этом сезоне, и забыть все остальные. Но если глядеть на музыку сквозь очки интернета, то это не десять альбомов на три месяца, а куда больше. Нельзя

погрузиться в интернет чуть-чуть. Либо ты залезаешь по уши, либо вообще предпочитаешь не соваться.

Я предпочитаю в хип-хоп совсем не соваться. Зато я суюсь во фри-джаз, но должен сказать, что он совершенно сбивает меня с толку, я не в состоянии вслушаться и разобраться. Мне понравился один скандинавский саксофонист — Фроде Йерстад (Frode Gjerstad), на его сайте перечислено штук 20 альбомов, я скачал/нашел всего два, и даже с ними не в состоянии разобраться. Это слово кажется мне важным: разобраться. Я уже понял, что в Йерстаде что-то есть, он не бессмысленный рисователь аудиокаракуль. Но я все никак не вслушаюсь, музыка остается от меня далеко, я ее перестал понимать. Я только узнаю похожести, могу оценить, что это не полный хлам, но втянуть ее в свою жизнь, в свой опыт, надстроить свой опыт этой музыкой, оттолкнуться от нее как от берега (что мне множество раз удавалось), не получается.

Диски, которые покупались на виниле или CD, как-то по другому слушались и проживались. С них было больше спросу, и воздействие на ум у них было куда более сильное и долгое. mp3 играет на компьютере, и ты за компьютером при этом что-то делаешь, и музыка глуховато и плоскогато тренькает под шум вентилятора процессора. В любом случае, истошного вслушивания в нее совсем нет. И нет из нее далеко идущих выводов.

Не знаю, отчего так. То ли я переслушал слишком много музыки, то ли нельзя приличную музыку слушать на компьютере вполуха, то ли я постарел и заматерел в своей меланхолии и закапсулированности и до моей души теперь не каждый анархосаксофонист докричится, то ли вся правда фри-джаза уже сказана и усвоена и не в чем там больше разбираться. Как не в чем больше разбираться в абстракционизме или в «современной архитектуре».

Даже когда это хорошо сделано, с толком, умно сделано (что большая редкость и достойно уважения), то все равно понятно, ЧТО сделано.

Я думаю, это месть царства количества, обратная сторона благодати избыточности. Дело, конечно, не в том, что я пережрал и пресытился, а в том, что музыка не может дать больше определенного предела. Музыка когда-то обнажается и проясняется. И второй важный момент такой, что царство количества не совместимо с жизнью. Это понятно. Практически это значит, что надо слушать музыку как-то специально, в специальном пространстве, во время специальных занятий, не без некоторой ритуальности. Даже если во время чистки картошки или наклейки обоев. То есть отделить музыку от компьютера и внести ее в «жизнь», во внекомпьютерную жизнь.

Конечно, я музыку не изучаю, не оцениваю, нет, я музыкой пользуюсь. Но я пользуюсь экстатически. Музыка должна открывать глаза и нести экстаз. Пробуждать — если я могу позволить себе это поэтически-идеологическое слово.

И я говорю фактически о том, что музыка уже неспособна пробудить от компьютера. И мне видится тут не моя личная проблема, я бы о ней и не стал писать, а естественное положение дел сегодня, знак эпохи, элемент коллективной судьбы.

Чувствуют ли другие люди то давление «музыки из интернета», которое чувствую я? Стали ли они по-другому слушать музыку? Нет ли у них чувства, что музыка, привязанная к интернету, инвестирует свое мясо именно в это привязывание (а на собственно музыку никакого мяса уже не остается)?

С хип-хопом дело обстоит так, что кажется очевидным следующий ход после хип-хопа — в соул. В тот соул, когда начинается самое близкое, маниакально близкое, когда хипхопщику наплевать на хип-хоп-

условности, и идет прорыв поэтического, нетривиального. И вот этого хода хипхопщики не делают, они лишь имитируют наличие соула. Вообще, хип-хоп склонен мыслить себя как глубоко личное дело, но оно не личное, а коллективное. Коллективный сговор. Коллективная одурманенность, коллективный кайф. Поимев дело с одним героинистом, с остальными тысячами иметь дело не хочешь, их закидоны заранее понятны. А в хип-хопе как раз приходится иметь. Это же бездна дисков, и все одинаковые, с одинаковыми дефектами и примочками, которые авторы и потребители смакуют так, будто это истина в последней инстанции. При всем моем расположении невозможно это слушать, никак. Надо вообще не лезть туда, где музыки развелось много, где она растет как на дрожжах. Самая правильная позиция сегодня — антимеломанская, позиция воздержания и игнорирования, позиция незнания стилей и имен. Надо переписывать всю книгу, агитировать за воздержание и неврубание.

Музыка, растущая как на дрожжах, — омерзительна и невыносима.

Конечно, отдельные интересные вещи в хип-хопе скорее всего есть. Но сколько же придется пропустить сквозь себя стереотипного размусоливания одного и того же? И стоит ли то небольшое найденное затраченных усилий?

Отдельными бриллиантами в девятом вате говна вполне можно пренебречь. Нетолерантная мысль: если некто — бриллиант, он должен понимать, что ему нельзя плыть в потоке говна, он должен что-то сделать, чтобы волна его отторгла. Он должен стать аутсайдером, посмешищем, одиночкой. Точнее, он не столько должен что-то делать, менять свой стиль, но это должно произойти само собой: вываливание из дисциплинизации хип-хопа.

Быть файлообменщиком — нудное занятие, отнимающее много времени и сил. И предполагающее одержимость и всеядность. Файлообмен — тупая компьютерная игра. Если объяснить нормальному человеку, как выкачать из интернета альбом в лосслесс-формате и выжечь компакт-диск, рассказать, что такое *tinyurl*, рапидшара и мегааплоад, что такое *rar*, *ape* и *sie*, какие встречаются трудности, как можно обманывать рапидшару, как звукоиндустрия отлавливает свои жертвы и что такое «черная вдова», то окажется, что всего этого очень много. И есть много разных серверов, есть еще пандо и торренты... Нет, нормальному двуногому все это противно. И это одна из причин, почему файлообмен — далеко не идеальное решение проблемы. Человек, втянувшийся в курение, вызывает жалость и брезгливость, точно так же и человек, втянувшийся в файлообмен.



## [32] Зависимость от музыки

### *Амели*

Как-то я был приглашен нанести визит Амели; она живет в Бонне, ей тридцать пять, мне показалось, что она имеет отношение к юриспруденции, потом я узнал, что Амели реставратор мебели.

Ее квартира была обставлена, что называется, «со вкусом»: мебель под старину, портьеры на окнах, зеркала и гравюры на стенах, резные каменные чушки на полу и под потолком. Посреди кухни (если этот полузал можно прозаически назвать кухней) стоял мраморный стол, ножки у него были из тонкого дерева. Над камином зеркало в резной золоченой оправе, перед зеркалом искусственные красные цветы, смешанные с настоящими зелеными листьями.

Сидим мы небольшой компанией вокруг стола, пьем легкое пиво прямо из бутылок, обсуждаем живопись, висящую на стенах. Но в тишине разговор провисает, руками не машется, горлом не кричится. Нужна музыка.

Завести радио? Да ну, бред.

Хозяйка, извинившись за свой вкус, удалилась в гостиную и врубила на полную мощность британскую группу Verve. К песне этак третьей стало ясно, что слушать это больше нельзя. Амели растерянно предложила мне кинуть взор на ее фонотеку и завести все, что мне приглянется. При взгляде на собрание компакт-дисков, я вздрогнул: на двух полочках — максимум штук тридцать CD. Гендель, Эрик Клэптон, Spin Doctors (тут я подумал, что наша хозяйка году в 1993-м была, наверное, влюблена)... и наконец, Creedence Clearwater Revival! «Suzy Q»!!! Когда я,

гордый тем, что нашел выход из безвыходной ситуации, вернулся на кухню, Амели посмотрела на меня очень странно. Оказывается, она слушает этот невыносимый компакт-диск второй раз в жизни. В первый раз много лет назад у нее в коллекции его нашли тоже какие-то русские гости. «Наверное, Creedence — это русская группа», — улыбнулась она. Когда сборник Creedence доиграл до конца, вторым CD, выбранным мной, оказался альбом Sisters Of Mercy.

Тут наступил вечер, Амели стала напрягаться, что от «This Corrosion», которую я ко всеобщей радости поставил на бесконечный повтор, взбудоражатся соседи, и мы компанией пошли в пивную Pawlow, где играл какой-то фанк-рок, противный не столько оттого, что он сам по себе был противным, но оттого, что он был негромким.

А я впал в задумчивое состояние духа.

С одной стороны, я не понимал, как такая следящая за собой, своим помещением, знакомствами и занятиями дама, как Амели, может практически не иметь компакт-дисков (отсутствие книг меня несколько не смутило): три-четыре сотни компакт-дисков кажутся мне прожиточным минимумом, в эпоху mp3 столько альбомов загружается из интернета, наверное, за месяц-другой.

Но с другой стороны, мне было ужасно неудобно за себя: ну чего я привязался к человеку? Какую музыку я бы ожидал увидеть или хотя бы был бы рад послушать? Этого я тоже не знал.

Конечно, я тут же предположил, что к богемному обществу, обсуждающему недопорнографическую наивную живопись огромных форматов, висящую на лимонно-желтых стенах, подошел бы, скажем, «Kind Of Blue» Майлса Дэвиса. Или какой-нибудь Джеймс Браун года этак 1972-го.

Или регги? Ну, если регги, то Марша Гриффит или Пабло Огастус.

Или же, учитывая некоторую китчевость вкусов хозяйки, ранний Queen? Нет, Queen — опять русская группа, тогда Билл Уизерс, но не студийный, а «Концерт в Карнеги-холле», на нем даже его «There's No Sunshine When She's Gone» звучит выносимо: с одной стороны, вполне узнаваемо, а с другой — без долбежки и принудиловки, без студийной расфасовки.

Да-да, слегка китчевый поп, но искренно сделанный, живой и не очень намозоливший уши. Эх, да почти все, что ни возьми, подошло бы.

А неудобно мне при всем этом размышлении было оттого, что я вдруг понял, что нормальный человек всей этой еще вполне мейнстримной музыки знать не может и не должен, это лишь для меня важно, что там играет, на какой аппаратуре и на какой громкости. А также, что в музыке происходит, то есть за чем именно музыка заставляет следить в себе. И вдруг я встречаю кого-то, для кого все это не существует, отменено. И по количеству того, что отменено, я почувствовал, какой же я все-таки монстр меломанства.

### ***Володя и Тома***

Буквально на следующий день я отправился к своему знакомому Володе, он лет на десять старше меня. Цель моего посещения была в своем роде замечательная и вполне меломанская: сравнить два предусилителя V3 фирмы AVM. Предусилитель — это, грубо говоря, ручка громкости, для собственно усиления звука нужен другой ящик — усилитель мощности. Так вот, разница между двумя предусилителями состояла в том, что один питался от электрической сети напрямую, а второй имел

отдельный блок питания, состоящий из батареи аккумуляторов.

Мы послушали ритм-н-блюз Бадди Гая, а также альбом «Way Out West» саксофониста Сонни Роллинза. Под звуки (как я убедился, безобразно записанного) «Pet Sounds» Beach Boys наша беседа текла в том направлении, что характер саунда обоих усилителей одинаков, но питаемый постоянным током звучит чуть-чуть интереснее, хотя, в чем именно состоит отличие, сказать сложно, но ведь *High End* — он на то и *High End*, что...

Тут как чёрт из табакерки появляется жена Володи Тома и кричит, чтобы он немедленно вырубил эту невыносимую шарманку, мы ее гоняем уже два часа! Это было неправдой, мы управились минут за пятнадцать, к тому же мы не безумцы, мы никогда не станем, сравнивая аппараты, слушать диски или даже отдельные песни целиком.

Но с точки зрения Тома, мы были именно безумцами, особенно Володя. Надо сказать, что у Володи стены нескольких комнат и коридора покрыты компакт-дисками и грампластинками. А также музэнциклопедиями. Полочки для CD расположены даже над дверями в коридоре, и до этих полочек Володя дотянуться не в состоянии. Стопки звуконосителей лежат на столах, стульях, диванах. Многие компакт-диски стоят на полках прямо в оригинальном полиэтилене, хозяин их даже не распаковывал.

Тома кричала, что Володя — маньяк и уничтожитель семейного бюджета. Эту так называемую музыку, а на самом деле давно проехавший и никого не интересующий хлам, слушать невозможно и не нужно. А вот мешает ей музыка очень.

Какая музыка? Любая!!!

Меня такая ненависть к меломанству во всех его проявлениях, естественно, очень заинтересовала. Да и по сравнению с Володей мои меломанские потуги выглядят скорее первыми шагами неофита (у него самого, естественно, наготове как минимум два примера «настоящих музыкальных крэйзи», один из Калифорнии, другой из Москвы). Иными словами, я был солидарен с Томой, впрочем, я солидарен с любым критическим голосом.

Однако, устроив блиц-интервью, я быстро выяснил, что Тома только кричит, что громкие звуки мешают ей жить, в данный момент они ей мешали читать. Тома маниакальная читательница (стены комнаты, в которой происходил разговор, были от пола до потолка уставлены корешками книг). Она многие книги читает по многу раз, есть пара томов, которые она перечитывает постоянно.

Мое замечание, что ее пристрастие к книгам мало чем отличается от пристрастия ее мужа к звуконосителям, особенного успеха не имело. Ведь за книгами якобы стоит высокая культура, чтение книг — это особое наслаждение, человек интеллигентный с детства учится относиться к книге, как...

Мой вопрос, смогла бы она взять и выбросить в помойку собрание сочинений, скажем, Достоевского, которого она терпеть не может, ее возмутил. Ну тогда и полное собрание сочинений Rolling Stones (один раз в виде LP, второй в виде CD, изданных в 90-х, и третий в виде недавно начатой ремастированной серии) тоже должно быть в каждом доме.

«Книги нельзя выбрасывать, — примирительно усмехаясь, добавил Володя. — Этому меня научили в детстве, что нельзя выбрасывать ни книги, ни хлеб».

Какой неглупый человек, подумал я: вместо заведомо провальных аргументов о большом

культурном значении литературы, языка, книгописания и книгочтения сослался на детские травмы.

### **Илюша**

Существует много историй о меломанских странностях.

Сами меломаны этих историй ничуть не стесняются, наоборот, рассказывают их с плохо замаскированной гордостью, как своего рода доказательство, что у них-то увлечение музыкой серьезно. Эти истории, вообще говоря, повествуют о том, что те, с кем они случились, — психи ненормальные.

Большинство этих историй однотипны: скажем, о том, как по дешевке неожиданно купили какой-то непонятный звуконоситель, который потом оказался необычайно дорогим и ценным. Или как ужасно долго охотились за звуконосителем, который все не попадался, а потом он взял и попался. Или как звуконоситель изменил течение всей жизни. Или как ездили на концерт за тридевять земель. Или как послушали «The Dark Side Of The Moon» в новых наушниках и расслышали в песне «Money» тиканье, которого раньше не слышали. Из этой истории, естественно, делается вывод о гениальности Pink Floyd. А также вывод, что в этих наушниках хорошо бы переслушать все свое музыкальное собрание.

Я тоже знаю много меломанских историй.

Был у меня в школе приятель Илюша. В то время (в году этак 1977-м) грампластинки переписывались на магнитофонные бобины. Бобину заворачивали в пластиковый пакетик, а потом засовывали в картонную коробочку. Илюша на вид определял, из какой коробки из его обширного собрания взялся тот или иной пакетик. Определял он главным образом по виду

пакетика — по его толщине, по прозрачности, по тому, как устроены складки, по неровностям на краях. Он даже нюхал пакетики и каждый раз при этом рассказывал, что он почти может отличить их друг от друга по запаху: у Илюши был приятель, дававший ему грампластинки, так тот точно определял принадлежность пакетика по запаху. Илье тоже так хотелось.

Я, мягко говоря, недоумевал. Я, очевидным образом, не был настоящим меломаном, я даже не мог отличить на полуразмытой фотографии The Beatles, кто там Джон Леннон, а кто Пол Маккартни, а в «Smoke On The Water» я не слышал, в каком месте знаменитый рифф играют синхронно бас, гитара и орган, а где лишь бас и гитара. Не помнил я, в какие годы Кен Хенсли (клавишник Uriah Heep) выпустил свои сольные альбомы. Так что различения сотни полиэтиленовых пакетиков по их внешнему виду и запаху от меня никто и не требовал.

Илюша впадал в натуральное бешенство, когда его коробочки и кассеты переключивали с места на место без уважения или сворачивали пакетики не по линиям сгиба. То, что при этом он — интеллигентный, ранимый мальчик — родную мать крыл матом (а мы были девятиклассниками, и скорее хиппи-, чем панк-ориентированными), меня очень смущало. Я никак не мог понять, он и в самом деле впадает в аффект или же просто изображает свое неудовольствие, воспитывая мать, как дрессировщик медведя?

### ***Легенды и мифы***

У каждого меломана есть многоуровневая система аргументации, объясняющая причины его увлечения. Я, должен сразу признаться, не знаю, что такое меломанство «на самом деле», но я точно знаю, что все

меломанские самооправдания, объяснения и алиби — это чушь собачья.

Меломанство есть состояние музыкального кумиротворения. Меломан создает себе разветвленную систему ценностей и приоритетов как результат сизифова труда селекции и классификации.

Цель — достижение высшего качества. На каждой полочке — свое качество: скажем, качество кабеля, который идет от усилителя мощности к колонке, — это не то же самое, что качество игры басиста Рэя Брауна, и в свою очередь не то, что качество грампластинок фирмы Атлантик (которое тоже не одно и то же: джаз Орнетта Коулмена записан улетно, а Led Zeppelin «III» — вообще не рок, а кантри какое-то гаражное). Существует и качество звука, и качество записи, и качество ремастеринга, и качество компрессии, и качество звуконосителя, и целая система прочих качеств, относящихся к исполнителю, песням, инструментам и прочая, прочая.

Редкость звуконосителя — это отдельная песня. А качество звуковоспроизводящих устройств — это даже не песня, а многотомный роман. Все «настоящее» и «качественное» по необходимости редко и дорого.

Музыканты, на которых клином сошелся белый свет меломана, — не просто настоящие музыканты, но гении, чья гениальность не сопоставима ни с кем прочим.

Меломаны полагают, что они просто любят музыку, но очевидно, что огромное количество реально существующей музыки вызывает у них ярость и принимать ее во внимание они ни в коем случае не намерены.

Меломаны полагают, что они разбираются в музыке, это тоже курам на смех. Для того чтобы в чем-то разбираться, чтобы видеть и близкий контекст, и далекие связи, надо как минимум сохранять некоторую дистанцию к предмету. Меломанское «разбирательство



в музыке» сродни начетничеству, то есть осведомленности во внешних параметрах звукозаписи, формальных деталях, именах, названиях, датах.

В любом случае, тот, кто хочет в чем-то серьезно разбираться, должен быть готов к тому, что разбиралово — не бесконечный процесс и когда-то ты разберешься, возможно, поймешь, что ошибался, в любом случае, двинешься дальше, не будешь бесконечно топтаться на одном месте.

Меломан же к такому повороту дел совсем не готов. «Разбираться в Элвисе Пресли» означает вовсе не разобраться с творчеством этого музыканта, найдя его место в некоторой культурно-исторической перспективе, но нарастить свою осведомленность в датах, именах и названиях песен до состояния живота борца сумо и всегда быть готовым этот живот высокомерно применить.

Страсть к упорядочиванию обнаруживается и у нового поколения любителей музыки, которым важно точно знать название того или иного стиля, а также всех значительных представителей каждого из них.

Меломану кроме формально-описательного сушняка ничего и не надо, все остальное квалифицируется как субъективные мнения и пропаганда. «Музыку надо слушать», «говорить о музыке — это то же самое, что танцевать об архитектуре».

Меломан «просто любит слушать музыку»? Даже это, похоже, не так. Многие меломаны приобретают музыку, ее никогда не слушая и не собираясь слушать.

Но когда они ее все-таки слушают, то я очень сильно подозреваю, что делают это просто потому; что физически не могут находиться в тишине. Они переживают тишину как пресс тишины, как нечто тяжелое, давящее и невыносимое. Звучащая же музыка воспринимается как нейтральный фон, нейтральный раздражитель.

В любом случае, многократно переслушивать нечто прекрасно известное и не протестовать — это странно. Похоже на многократное прослушивание одного и того же бородатого анекдота. Иными словами, за «нравится» в данном случае явно стоит что-то иное. Как и за всем феноменом меломанства.

### **Китаянка**

Мой скепсис относительно расхожих объяснений причин меломанства вызван не только общим скепсисом по поводу всех лежащих на поверхности объяснений, но и тем, что я за собой уже давно, скажем так, присматриваю. Я очень хорошо чувствую в себе энергию меломанства, чувствую вкус меломанства во рту своего ума. И уже давно стараюсь не поддаваться. Получается плохо.

У меня уже лет семь стоит на полке двойной компакт-диск французской фирмы Осога. Это более двух часов старых придворных баллад Южного Китая, которые поет певица Цай Сяо-юэ (Tsai Hsiao-yueh). Текста песен я, естественно, не понимаю. Мелодии я опознать не в состоянии, по общему ощущению это изысканное и медленное курлыканье и позвякивание. Я не знаю, насколько ценны эти записи, если верить буклету — они уникальные: существует одна-единственная певица, которая помнит и исполняет эти аутентичные баллады. То, что мне они многие годы не нравятся, тоже не беда, я могу когда-нибудь доразвиться до состояния, когда они меня зацепят, это много раз происходило с самой разной музыкой, казавшейся поначалу неперевариваемой. Это все не проблема.

Проблема чисто меломанская. На моих компакт-дисках написано «Volume 2. Volume 3». А неподалеку от

моего дома находится музыкальный магазин, в котором (в секонд-хэнд-шкафу, то есть не очень дорого) стоит «Volume 1». И я каждый раз, как минимум раз в месяц, проходя мимо этой полки, испытываю сильный толчок изнутри: «Купи!».

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что это именно меломанский позыв. Знание, что слушать CD невозможно, что я слушать его не буду, что я не отличаю друг от друга уже имеющиеся у меня баллады, что двух с половиной часов такой музыки достаточно для домашнего хозяйства, что это будут выброшенные деньги, совсем не помогает. Толчок идет из глубины, он иррационален.

Разговоры о «полноте коллекции», или о «полноте альбома», или о том, что «я интересуюсь такого рода музыкой», — это алиби, которое придумывается после. А толчок каждый раз есть сам по себе. Он возникает по самым разным поводам.

Я испытываю нечто вроде угрызения совести, почему же я капризничаю и не покупаю «Volume 1».

О'кей, я могу купить и успокоиться. Но тогда я не должен осуждать моего друга Володю за то, что он накупил горы записей пианиста Оскара Питерсона, которого невозможно слушать именно в виду его чудовищного однообразия, или же порицать тех, кто маниакально забивает свои полки и мозги металлом, нью-эйджем, брейкбитом или индастриалом.

Чувство долга, живущее внутри меломана, требует завершить и исчерпать некоторый формальный ряд, в самом распространенном случае — ряд звуконосителей какого-то музыканта. Одновременно выстраивается ряд значительных музыкантов какого-то значительного направления — неважно, будь то «старый добрый джаз», сайкобилли, музыка пигмеев Центральной Африки, великие дирижеры XX столетия или все исполнения всех симфоний Брукнера.

## **Собирательство**

Само собой напрашивается отождествление меломанства со страстью коллекционирования, собирания, накопления.

В детстве мы спрашивали друг друга: что ты копишь? Мама пыталась мне объяснить, что копить — занятие бессмысленное, хлам сам собой накапливается, а сознательная деятельность человека называется «коллекционирование» (впрочем, смысл коллекционирования маме тоже был неясен). Позыв накопительства меломанам, безусловно, присущ. Возможно, меломанство — это проявление инстинкта охоты?

При этом инстинкт накопительства, собирательства и охоты (охота за забракованным тиражом грампластинки Боба Дилана на красном виниле как современный вариант охоты на мамонта) вполне может играть компенсаторную роль. Меломан в жизни — затюканный малоподвижный дядя, а в сфере звуконосителей он дальновидящий охотник! Иногда встречающихся агрессивных коллекционеров мы объясним тем, что охотник и должен быть агрессивным.

Сваливать на какой-то непонятный инстинкт, конечно, можно, однако нужно учитывать, что живые организмы охотятся, чтобы выжить. На охоту, как и на вообще движение, расходуется много сил, а организм экономит свои ресурсы. Если же охота становится самоцелью, то получается, что инстинкт выходит из-под контроля, ведет себя необычно и иррационально. Иными словами, даже предположив существование «инстинкта охоты», мы тут же приходим к тому, что в меломане этот инстинкт работает неправильно. Мы ничего не объяснили.

## Аудиомир

Что такое музыка?

Уже давно я придумал такое рабочее определение: музыка — это метафора времени. В музыке самое главное — протекание времени, многослойность ощущения времени. Развертывающаяся во времени, то есть протекающая на разных скоростях пластика.

Но чем бы музыка ни являлась сама по себе, непонятно, почему ее нужно вообще слушать, почему ее нужно много слушать, почему ее нужно постоянно искать, почему без нее невозможно жить, то есть почему по ее поводу развивается иррациональная страсть.

Такой интенсивности аудиопереживаний, которую предлагает музыка, «в естественных условиях дикой природы» нет. Для порождения музыки человек развил массу музыкальных инструментов, которые являются тонкими инструментами воздействия на наши органы слуха. Различение тембров, ритмов, мелодий, голосов, пэттернов, пространственное расположение источников звука — все это захватывает человека.

Очень может быть, что музыка — это злоупотребление некоторыми естественными возможностями нашего восприятия и сознания (а балет есть злоупотребление способностью человека перемещаться в пространстве и объясняться, используя язык жестов).

Человек не хрупок, злоупотребление, то есть тренировка и переупорядочивание структуры восприятия, не опасно: восприятие динамично, оно переключается, перефокусируется и перестраивается.

В процессе взросления, однако, происходит неприятная вещь: восприятие аудиофеноменов слегка перекашивается. Аудиосфера получает больше

внимания, чем она бы получила «в естественных условиях». Человек начинает слышать дифференцированное, точнее, тоньше, начинает распознавать в звуке структуры, слышать повторения, узнавать формы. И все это — куда тоньше и точнее, чем это нужно для существования в окружающем нас немзыкальном мире. Утончающееся восприятие начинает требовать питания, оно желает усматривать тонкие отличия и дальше. Человек начинает его питать новой музыкой. Возникает ситуация обратной связи.

Все это еще не страшно, именно так и развивается чувственный аппарат.

Тут мы подходим к важному моменту: наше восприятие фундаментально настроено на восприятие реального мира. То, что воспринимается, — существует реально.

Музыка необходимым образом строит изощренный и тонко устроенный собственный мир. Новый мир. Мир аудиообъектов и аудиособытий. Мир аудиоскорости, аудиодинамики и аудиовремени. Причем все это в ситуации, когда на формирование этого аудиомира включен максимум способности к восприятию и эмоциональному переживанию.

У «увлекающегося музыкой» подростка создается новый чувственный мир, параллельный «обычному». В него входят далеко не только звуки и песни, которые воспринимаются непосредственно, но и гора мифов, представлений, мнений. И этот новый волнующий мир начинает требовать участия в себе. Он быстро наполняется чёт знает чем, настоящими ценностями и ценными сведениями, качествами, страстями, героями, гениями, кабелями, кожаными куртками и английскими словечками, он противопоставляет себя «обычному» миру, становится более желанным и, скорее всего, более реальным.

Меломанство можно проинтерпретировать как усилия по верификации аудиомира, то есть как борьбу с его кажимостью, ненастоящестью, ирреальностью. Меломан хочет приблизиться к предмету своего обожания, увеличить этот предмет, дать ему подействовать на себя еще сильнее, максимизировать его. Зависимость от музыки оказывается зависимостью от настоящего, подлинного, несомненного, объективно и побеждающе сияющего, от абсолютного.

Но вместо доступа к аудиопарадизу музыки каждый раз оказывается возможным лишь доступ к чему-то совсем другому, к промежуточным инстанциям, к звуконосителям и звуковоспроизводящей аппаратуре, к текстам и картинкам.

Меломан склонен преувеличивать и даже абсолютизировать достоинства своих кумиров, он испытывает страсть только к сверхзвездам, к очевидным героям и знаменитостям, величие и грандиозность которых сами собой бросаются в глаза, то есть не подразумевают никакой проверки. Меломан разрывается между необходимостью сверхтребовательно слушать музыку своих героев (действительно ли она так замечательна? действительно ли она все еще на него действует?) и высокомерным знанием застывшей системы ценностей.

Если меломан предпочитает непопулярных и забытых, то это, безусловно, «несправедливо забытые, но в высшей степени интересные». Речь все равно идет о верхней планке качества.

Если некто дико популярен, значит, меломан не может ошибаться в выборе своего кумира, он имеет дело с объективной реальностью. Это обстоятельство и имели в виду авторы названия знаменитой пластинки «Миллион поклонников Элвиса Пресли не могут ошибаться». И поклонники Герберта фон Караяна не

могут ошибаться. Это парадокс: так кичащиеся своей сверхчеловеческой осведомленностью и безошибочной способностью отличать дрянь от недряни меломаны заинтересованы любить кого-то лишь действительно признанного и «всего добившегося», то есть того, кого все знают и безо всякого меломанства. Вестись умом на кого-то «никому не известного» и невзрачного, да к тому же не на все его записи, а только на одну или на ее какой-то отдельный аспект — это совсем не по-меломански.

При этом испытывается парадоксальная ненависть ко всему «коммерческому», хотя музыка сверхпопулярная и музыка коммерческая — это часто одно и то же. «Коммерция!» — это стандартный ответ на вопрос «Почему это сделано так, а не иначе?». А потому, что продукт сделан на продажу!!! А если это сделано в коммерческих целях, это ненастоящее (тут неслучайно появляется тема аутентичности), а раз это ненастоящее, значит, этого на самом-то деле и нет, это кажимость. Тест не пройден, в помойку!

### ***Музыка меломанов***

Всякий меломан так или этак пытается преодолеть дистанцию между собой и миром музыки, у некоторых появляется чувство, что то, что им так нравится, и у них самих получится.

И именно это мы наблюдаем как минимум с начала/середины 60-х годов.

Рок-музыка появилась как музыка меломанов, которые сделали шаг по преодолению пропасти, разделяющей живого человека и звуконоситель. Британские бит-группы сделали шаг к очень от них далекому американскому ритм-н-блюзу. Несколько лет они просто пытались играть его как могли хорошо.



Получалось из рук вон плохо. Надо было как-то выходить из ситуации, голь на выдумку хитра: появился британский рок-н-ролл, а потом и рок.

Очень может статься, что все шаги обновления поп-рок-музыки (а также хип-хопа, хауса, техно, индастриала и всего прочего) имели в качестве своей причины приход нового поколения дилетантов/эпигонов/меломанов. Новое поколение меломанов маниакально повернуто на содержимом того или иного музыкального консерва и пытается прорвать пленку иллюзорности, пытается поиметь к нему максимум возможного отношения, максимально повисить его содержание в своей жизни.

Но разве не точно так же функционирует любой художественный процесс? Smashing Pumpkins пытались приблизиться к Black Sabbath, Rolling Stones — к Мадди Уотерсу и Бадди Гаю, а немецкие экспрессионисты — к Ван Гог и африканскому «дикому искусству». А сам Ван Гог — к Милле.

Все-таки одно отличие есть. Ван Гог стал художником не для того, чтобы копировать Милле. Причиной, почему Ван Гог стал рисовать, вовсе не было то, что он считал Милле лучше всех на свете и решил стать его эпигоном.

Начинающий художник проходит школу профессионального натаскивания, где его учат, вообще говоря, особенных кумиров не иметь, видеть весь путь, пройденный искусством, и понимать, как формально строится любое изображение. А хипхоппер, хэвиметаллист или продюсер дрилл-н-бэйсса формируют свой несгибаемый вкус не в длительном процессе творческой деятельности, но до ее начала.

Кажется, что музыка и развивается только за счет приходящих новых поколений фэнов, неумелых и полных энтузиазма эпигонов. Но совсем не за счет постепенного роста исполнительского и

композиторского мастерства выдающихся профессионалов. Гитарист Роберт Фрипп играл все лучше и лучше, но новой музыки при этом почему-то не возникало. Дэвид Боуи, Мадонна и Бьорк, правда, меняли свои стили, но каждый раз они кому-то новому подражали. Пол Маккартни признавался, что это имело место и в случае The Beatles. Звезды каждый раз подражают том), кого широкая публика не знает. Том Уэйтс один раз радикально изменил свой подход к музыке, но вовсе не потому, что со временем помудрел и достиг мастерства и зрелости. Его новая жена-меломанка завела ему Кэптн Бифхарта.

Иллюзорность и фиктивность музыкального мира самим меломаном не ощущается. Но тем не менее музыкальный мир существует именно за счет того фундаментального обстоятельства, что меломан не имеет реального контакта с персонажами и объектами этого мира. Далек оказываются настоящие студии, настоящие ценители, настоящая аппаратура, настоящие магазины, настоящие концерты, настоящие меломаны, настоящие музыкальные инструменты, настоящие группы, настоящие звезды, настоящие журналы, настоящие деньги и т. п. А все то, что оказывается реально в руках, — это не более чем дрянные копии, небезупречные исполнения симфоний Бетховена и уже не срывающие голову новые альбомы когда-то классных групп. А вокруг — обрыдшие стены, полки и рожи. Меломан погружен в стихию посредственности, он находится на периферии идеального мира, он приговорен к провинциализму, к тому, что его надежды и желания хронически не сбываются.

В этом, наверное, и состоит «невроз меломанства» — в принципиальной недостижимости идеала. Разумеется, меломану кажется, что его идеал

недостижим просто в силу технических, организационных и финансовых причин, меломан пытается эти организационные дефекты преодолеть, но идеал отодвигается от него как линия горизонта.

Музыкальный мир мобилизует меломана и требует служения, активного действия, результат которого заведомо обречен, что, впрочем, становится понятным далеко не сразу. Маховик раскручивается постепенно.

А что происходит, если меломан все-таки попадает в реальный музыкальный мир? Может произойти терапия.

Продолжительное время, лет пять, я высоко ценил музыку кёльнского музыканта Маркуса Шмиклера (Marcus Schmickler). Ценил я его именно в меломанском смысле, то есть купил все его CD и считал его главным музыкантом кёльнского электронного андеграунда, даже не просто музыкантом, а единственным серьезным композитором в этой пестрой тусовке, и мечтал с ним подружиться, чтобы быть ближе к центру происходящего, чтобы знать, что происходит в сегодняшней музыке и почему.

Когда же я с ним несколько раз поговорил, то... я вовсе не узнал его глубоко, нет, я всего лишь увидел, на кого он примерно похож и что он по разным поводам осторожно так себе думает. И мне стало ясно, насколько мое представление о нем расходится с тем, кто он есть на самом деле. Маркус «сдулся» (что не значит, что он перестал быть для меня симпатичным человеком и интересным собеседником), а я перестал быть его меломаном, перестал покупать его новые альбомы не слушая.

И это происходит практически с каждым музыкантом, с которым я устанавливаю личный контакт — его музыка для меня размеломанивается, размагничивается.

Раньше меня прямо трясло: вот буквально вокруг меня происходит революция в электронной музыке, меняется парадигма, все, что выходит нового, не только очень интересно, но и важно. Это взрыв, в музмагазине слушать новые компакты с электронной музыкой нужно ходить два-три раза в неделю, чтобы не пропустить самого главного.

Сегодня же я на месяцы забываю, что в природе вообще существует какая-то именно электронная музыка. Нет-нет, я вполне могу, если представится повод, послушать тот или иной опус Маркуса Шмиклера, Эккехарда Элерса или Феликса Кубина, но я, во-первых, не испытываю никакой потребности эти опусы накапливать в своем шкафу, а во-вторых (и это главное), я понимаю, что мое представление об этих людях, об их мотивах, об их творчестве, вообще о «современной электронной сцене» раньше было вполне иллюзорным, неадекватным, гипертрофированным.

## ***Эскапизм***

Противопоставленность аудиомира и обычного мира фундаментальна для меломана. Я, разумеется, не считаю, что открываю Америку: тезис о музыке как средстве побега от реальности хорошо известен.

И это не шутки.

В конце 70-х в среде музыкально продвинутой советской молодежи Запад, то есть все прикольное, кайфовое, джинсовое и антисоветское, был именно местом, в котором живут The Beatles и Led Zeppelin. Мы хотели не на какой-то там Запад, которого мы не знали, а именно туда, где Deep Purple. Раз им там хорошо, значит, нам тоже будет отлично.

Я уже в зрелом возрасте продолжал разделять аналогичную точку зрения, правда ориентированную не

на музыкальный мир, а на живописный. Для меня Запад был местом, где привольно гуляется абстракционистам и экспрессионистам, структуралистам, антропологам и специалистам по сравнительному религиоведению. Шток-хаузен и Ксенакис прогуливаются по соседним лужайкам. Ведь там культура, там традиция, там «те, кто понимает»!

Ничего этого я, естественно, не нашел. Но так жестко приземлились далеко не все. Еще в 90-х произошла одна встреча, до сих пор стоящая у меня перед глазами. Я вхожу, глядя по обыкновению в пол, в крупнейший (кёльнский, немецкий, европейский) музмагазин «Сатурн». Краем глаза вижу у парня, идущего навстречу мне к кассе, компакт-диск Deep Purple.

О, думаю, надо же: кто-то это до сих пор покупает.

В следующее мгновение парень что-то говорит своей спутнице по-русски.

О, думаю, дома он, небось, считал, что ему перекрыли доступ к классному западному року, а вот оказавшись в богатейшем музмагазине Европы, покупает не Shellac, не Butthole Surfers, не Pussy Galore, не Godflesh, не Mr.Bungle, а Deep Purple, которого у него, очевидно, был полный комплект и дома.

Юмор ситуации состоит в том, что парень несет в руках «настоящий Запад» — Deep Purple. И потому Запад, который вокруг него, оказывается ненастоящим, хотя парень ехал сюда именно как на «Запад Deep Purple». Он привез с собой в Германию свой иллюзорный русский Запад, который вопиющим образом не соответствует никакой реальности — ни реальности Германии, ни реальности России.

Эта встреча, хотя прошло уже лет десять (и я больше не видел никого, кто покупал бы в магазине Deep Purple), так и стоит у меня перед глазами как пример устойчивости иллюзорного музыкального мира.

Разумеется, вместо «Запада Deer Purple» можно с тем же успехом говорить о Западе техно, брейккора или знаменитых лейблов, на которые надо попасть.

## **Аутизм**

Многие типичные симптомы аутизма похожи на описания типичных меломанских состояний и переживаний. Конечно, аутизм — вещь куда более радикально выраженная, но она структурно напоминает комплекс меломана.

Аутизм — это прежде всего закрытость человека от окружающего мира, повернутость в себя, замкнутость в капсулу.

Не только состояние прослушивания музыки (когда «все забываешь», «уносишься», «отъезжаешь») аутично, но и меломан, погруженный в сферу своего интереса, совершенно невменяем. А многие меломаны вообще ни в каких сферах не вмменяемы.

Больной аутизмом развивает невероятную осведомленность в каких-то крайне специальных вопросах — в том, что касается жизни динозавров или диаметров дул огнестрельных орудий, точек плавления стали или физических особенностей пульсаров. Своя область становится для аутиста сферой единственного интереса, вытесняющего все остальные. При этом познания в этих узкоспециальных областях носят крайне схоластический, справочно-энциклопедический характер, то есть никаким реальным опытом не подкрепленный.

Знание аутиста — это цитатник специальных деталей и подробностей. Отмечают у больных аутизмом и склонность к упорядочиванию, систематизации. Аутическое знание стремится к исчерпывающей полноте классификации.

Осведомленность меломана в вопросах музыки носит такой же характер сканирования поверхности. Энциклопедии и справочники в глазах меломана куда важнее, чем аналитические тексты. Наверное, в этой мании систематизации находятся и корни страсти к накопительству звуконосителей, ведь речь идет именно о систематическом накопительстве.

Ну и, наконец, аутист враждебно относится ко всякого рода изменениям — изменениям внешней ситуации или изменениям обращения с ним. Он реагирует на эти изменения крайне негативно, доходя до открытой агрессии.

По-видимому, такая реакция связана с тем, что аутист живет в жестком мире формальных схем, в этом мире не может быть изменения, но может быть лишь дополнение классификационного ряда, заполнение пропусков, исчерпывание ячеек.

Меломаны, как мы знаем, крайне консервативны в том, что касается их специфической музыкальной сферы, переоценки в их мире просто невозможны. И они крайне агрессивно реагируют на иную точку зрения. Они, как муравьи, выкладывают египетскую пирамиду своей коллекции и иерархию своих пристрастий, кусая и обливая ядом презрения тех, кто их страсти не разделяет. Либо (в лучшем для них случае) когда-то решают, что все это чушь собачья, и отказываются от затеи в целом, внезапно как бы со стороны увидев всю ее смехотворность.

# Список кое-как использованной литературы

## Книги

«Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur und Acid House»  
von Matthew Collin (Hannibal, 1998).

«James Brown. Godfather Of Soul» von James  
Brown/Bruce Tucker (Hannibal, 1993).

«Rap Attack» by David Toop (Serpent's Tail, 1991).

«Rock. The Rough Guide» (The Rough Guides, 1996).

«The Trouser Press Guide to 90's Rock». Ed. by Ira A.  
Robbins (Fireside, 1997).

«Kraftwerk — Man, Machine and Music» by Pascal Bussy  
(SAF, 1993).

«Kraftwerk — Ich war ein Roboter» von Wolfgang Flür  
(Hannibal Verlag, 1999).

«Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen»  
von Andre Ruschkowski (Reclam, 1998).

«Techno». Hrsg von Philipp Anz und Patrick Walder  
(Ricco Bilger, 1995).

«Techno-Lexikon» von Sven Schfer, Dirk Waltman,  
Jesper Schafers. (Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998).

«State Of Bass. Jungle: The Story So Far» by Martin  
James (Boxtree, 1997).

«What Kind Of House Party Is This?» by Jonathan  
Fleming (MIY, 1995).

«Wörter Wie Feuer. Dancehall Reggae und Raggamuffin»  
von Stasa Bader. (Buchverlag Michael Schwinn, 1992).

«The New Grove Dictionary Of Jazz». Ed. by Barry  
Kernfeld (Macmillan, 1995).



«The Virgin Directory of World Music» by Philip Sweeney (Virgin Books, 1991).

«Das neue Denken. Das Neue denken» Hrsg. Utz Claassen, Jiirgen Hogrefe (Steidl, 2005).

«Antipop» von Martin Biisser (D-Verlag, 1998).

«Antifolk» von Martin Biisser (Ventil, 2005).

«In The Sixties» by Barry Miles (Pimlico, 2003).

«England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock» von Jon Savage (Edition Tiamat, 2003).

«Rip It Up And Start Again. Postpunk 1978-1984» by Simon Reynolds (Faber and Faber, 2005).

«Ornette Coleman» by John Litweiler (Da Capo, 1994).

«Space Is The Place. The Lives And Times Of Sun Ra» by John F. Szwed (Da Capo, 1997).

«Funk» by Rickey Vincent (St.Martin's Griffin, 1996).

«Garantiert ungewöhnlich... Das Leben des Captain Beefheart» von Colin David Webb (Sonnentanz, 1990).

«Erik Satie» von Grete Wehmeyer (Rowolt, 1998).

«Moderne Musik nach 1945» von Ulrich Dibelius (Piper, 1998).

«Autismus» von Helmut Remschmidt (C.H.Beck, 2002).

## ***Журналы***

Spex, Testcard, DeBug, Raveline, Auf Abwegen, Wire, Mixmag, Keyboards, Spiegel, Straight No Shaiser, Grand Royal, MOJO

## ***Интернет***