

олег феофанов

РОК-МУЗЫКА

Вчера и сегодня

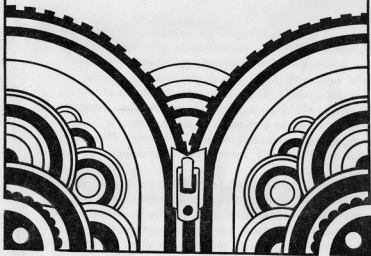


олег феофанов

РОК-МУЗЫКА

Вчера и сегодня

очерк



МОСКВА

« ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА »

1978

Песни и их записи стали боевым камнем поколения, поколения просто протестующих молодых людей, которые хотят иметь свой голос при решении вопросов о том, как им жить, голос при решении страной вопросов о войне и законах.

Малдред Холл,
американский музыкальный критик

Художник
В. Арламан

79803—443
Ф 1101(08)78 304—78

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1979 г.

Десять лет назад издательство выпустило книгу «Тигр в гитаре», посвященную современной популярной музыке на Западе, главным образом в США. Редакция и автор получили от читателей много писем. Писали школьники, студенты, рабочие, солдаты, служащие. Не только молодежь — и взрослые прислали немало писем. Одни спорили с автором, другие с ним соглашались, третьи просили что-то дополнить и разъяснить. Словом, тема вызвала живой интерес.

В 1975 году вышла переработанная и дополненная книга под названием «Музыка бунта». Поток читательских писем со всей очевидностью показал, что тема по-прежнему волнует нашу молодежь, а феномен нашего времени — удивительная популярность рок-музыки — безусловно, требует осмысления.

Почему появилась рок-музыка? Куда она шла? Куда пришла? Каково ее будущее?

Прежде всего, почему она появилась?

Для этого было много причин. И все же самой главной, несомненно, была причина социальная. Ведь музыка — особая форма отражения жизни, ее проблем, отражение идеалов. Музыка выражает отношение к происходящему, выражает всегда, даже тогда, когда кажется, что она не выражает ничего. В конце концов, маловыразительная музыка свидетельствует прежде всего о равнодушии ее автора, о его «непричастности» к жизненным проблемам.

Музыка не бывает неизменной, она изменяется вместе с самой жизнью. Это в полной мере относится и к рок-музыке. Многие из того, что казалось находкой, утеряно, и в то же время в рок-музыке появилось немало нового, перспективного.

Книга, которую вы держите в руках, — третье издание. Потребовалась основательная переработка материала, современная оценка такого незаурядного явления, как рок-музыка. Отсюда и новое название книги.



ПРОТЕСТ И НАДЕЖДЫ МОЛОДОЙ АМЕРИКИ

Немногим более двадцати лет назад в США неизвестный дотоле молодой шофер грузовика Элвис Пресли, болтая коленями, вилая бедрами и время от времени небрежно бросая пальцы на струны гитары, висевшей у него на шее, истерично прокричал в микрофон:

Я хочу немного поторчать на этом свете
И почувствовать острый вкус жизни,
Танцую рок.

И эти слова заглушили сладко-сонное бормотание крунеров, напештывание тоинных певцов, столь характерное для западной эстрады того времени. Появился совершенно новый и совершенно необычный стиль популярной музыки — рок-н-ролл.

Элвис Пресли не был в точном смысле первым исполнителем рок-н-ролла. Но он был самой яркой фигурой, проповедником этого стиля. И поэтому справедливо «летосчисление рока» начинать с его появления на эстраде.

И вот два «роковых» десятилетия позади. Это были бурные годы в жизни молодежи Запада, и рок-музыка была не только фоном, но и выражением самой бурности этой жизни. Рок-музыка сыграла поистине невиданную роль в сближении

молодежи, в том, что она смогла осознать себя значительной силой в обществе. Это верно, что чаще всего это сближение возникало на почве истерической «рокомании», на почве диких дебошей во время концертов рок-звезд. И все же молодежь неожиданно для себя самой осознала свою силу и, пусть порой не в меру крикливо, высказывала обществу свое собственное мнение по серьезнейшим проблемам. Причем это мнение, как правило, не совпадало с мнением «старших». Это было мнение не только о свободе любви, о свободе распространения наркотиков, но это было мнение и о мире и войне, о расизме, о бесперспективности жизни в капиталистическом обществе, о его ужасающей нравственной и моральной духоте.

Американскую молодежь в то время называли «молчаливым поколением». Предполагалось, что «молчание» — знак согласия молодежи с той жизнью, которую ей отвело буржуазное общество. И вдруг «молчаливое поколение» отверзло уста! И не для того, чтобы выразить свое восхищение окружающей действительностью, а, наоборот, чтобы выразить свой протест.

Нет, конечно, не сразу молодежь заговорила в своих песнях о том, что ее волнует. Вначале рок-н-ролл в своей основе был примитивен и безыскусен, а темы песен повторяли темы эстрады — безответная любовь, разлука, измена. И все же с самого начала было что-то яркое и необычное в этой музыке. Вместо гладких, сладеньких мотивчиков, которые с такой коммерческой светлостью подсовывали молодежи «старшие», на эстраду ворвались жесткие, конвульсивные ритмы, крушащие сонное оцепенение, охватившее молодежь Америки. Вместо банальных, давно уже ничего не значащих слов в песни ворвались слова с улицы, жаргон молодежи, слова, вроде бы совсем не предназначенные для песен, но слова из самой жизни, полнокровные, трепещущие, искренние, раскованные, резкие, дерзкие, порой нарочито грубые. И наконец, вместо того чтобы почтительно и благоговейно слушать выступления знаменитых эстрадных певцов, услаждавших слух порою несколькими поколениями американцев, молодежь непочтительно сама рванулась на сцену и пусть сначала неуверенно, но, бесспорно, искренне обратилась к своим сверстникам в битком набитых залах, на стадионах, автодромах. И исчезло деление на «артистов» и «публику» — рок-музыка объединяла и сцену, и зал в едином, почти ритуальном священнодействии, слишком часто превращавшемся в откровенные дебоши.

«Молчаливое поколение» не захотело молчать. Молодым парням и девушкам было что сказать и миру, и самим себе.

Мне бы хотелось напомнить слова замечательного советского композитора Дмитрия Шостаковича: «Убежден, что истинная новация в искусстве — это прежде всего новация духа, идеи. Форма лишь выражает найденное художником новое содержание, воплощает его в материале искусства. Мне нравится предельно четкое определение, высказанное замечательным немецким поэтом И. Бехером: новое искусство начинается не с новых форм, оно рождается с новым человеком».

Именно потому, что на Западе появился «бунтующий молодой человек», и появилась рок-музыка, музыка с новой идеей и, следовательно, с новыми формами выражения найденных идей.

Что же растрожило американскую молодежь? Прежде всего — кризис морали буржуазного общества и непосредственно связанная с ним потеря доверия молодежи к старшим, к авторитету родителей, на которых молодежь возлагает ответственность за неспособность решить проблемы, стоящие перед обществом.

Молодежь остро реагирует на ханжество морали буржуазного общества. Она ежеминутно слышит о том, что США — самая демократическая в мире страна, а видит вокруг жестокую власть денег. Ей трубят о равноправии, а она видит расовую дискриминацию. Ее убеждают в миролюбии США, а молодые приходится надевать военную форму, чтобы воевать в далеких от родины странах. Молодежь убеждают в том, что США — богатейшая страна мира, а юноши и девушки знают, что в этой стране нельзя быть уверенным в завтрашнем дне и голод, самый настоящий голод, — не такая уж диковинка в «обществе изобилия».

Трудящаяся молодежь Америки активно борется за свои социальные, экономические и политические права. Она участвует в классовых боях — в забастовках и демонстрациях, выдвигает радикальные требования перестройки общества. В авангарде этой борьбы выступает Коммунистическая партия США.

Но есть и другая, более многочисленная часть американской молодежи (выходящая из мелкой буржуазии, прежде всего студенты), которая выражает свое недовольство капиталистическим обществом в стихийном бунте. Юноши и девушки видят

противоречия, раздражающие страну, видят неспособность взрослых устранить эти противоречия и обрушивают свой гнев на взрослых, не понимая, что причина — в самой капиталистической системе, которая неизбежно порождает эти противоречия. Со свойственной молодости категоричностью они требуют «власти молодых над всем миром», «власти немедленной, сейчас», полагая, что им удастся перестроить общество.

Молодежь протестует против бездуховности буржуазного общества. Она не хочет идти «дорогой отцов», отвергая их идеалы: Деньги, Власть, Беспринципность, Эгоизм и Компромисс, — все то, что привело мир к угрозе атомной катастрофы. Молодые встают против стремления держать их в рамках ханжеской буржуазной «добропорядочности» и потому отращивают длинные волосы, ходят в разорванных джинсах (чем старше и измощеннее, тем «сильнее» протест).

Восставая против «власти взрослых» и не имея перед собой четкой цели, молодежь проповедует анархический бунт, отсутствие всякой власти. Правда, в конце 60-х годов наметились более или менее организованные выступления американских студентов. Однако в целом американское молодежное движение оказалось чрезвычайно разобщенным. Молодежь в массе своей недостаточно политически грамотна, далека от классового понимания исторических процессов — единственного компаса, указывающего верное направление для решения проблем, стоящих перед обществом. Уж слишком много у нее разногласий и разноречивых пророков. Противоречия друг другу, они обрекают молодежь на резкие политические шатания — от полуфашистских банд типа «Ангелов ада» в Калифорнии или «Бандидос» в Техасе, гонящихся на мотоциклах и терроризирующих население, до «новых левых», проповедующих ультралевацкий экстремизм, разрушение всей буржуазной культуры. «Новые левые» при этом прославляют политический авантюризм Мао Цзэ-дуна, трактуют в духе того же политического авантюризма мужественную борьбу национального героя Кубы Эрнесто Че Гевары.

Мелкобуржуазное мировоззрение, распространенное в среде американской молодежи, в начале 60-х годов породило битников. Историки и социологи связывают их появление с угрозой атомной войны, нависшей над миром. Убежденные в неизбежности атомной катастрофы, битники бежали от реального мира. Внутренние эмигранты, они призывали: «Живи на полную ка-

тушку, пока бомба не взорвала землю, и не обращай внимания на то, как реагируют на твоё поведение окружающие». Именно тогда стал популярен их лозунг: «Спешн жить, ты еще успеешь стать красивым трупом».

Свое мироощущение битники выразили в поэзии, в музыке (само слово «битник» происходит от слова «бит», то есть резко обозначенный ритм). Они пытались укрыться от противоречий окружающего общества в мире особой, «своей» музыки, противопоставленной музыке «старших», в мире биг-бита¹. Битники находили духовное прибежище и в джазе стиля «боп», вскоре разделившегося на два направления: «хард-боп», отражающий в свободных импровизациях фантастическое восприятие мира, и «кул-боп» (или «холодный джаз»), словно воплощающий оцепенение и ужас перед неминуемой гибелью человечества, своеобразный реквием над могилой человечества, которую вырывает атомная бомба.

Именно в это время появилась песня рок-певца Барри Макгуайера, называвшаяся довольно красноречиво: «Накануне гибели».

Разве ты не понимаешь,
Что я хочу сказать?
Разве ты не чувствуешь страха,
Который испытываю я?
Стоит кнопку нажать —
И спасенья не будет,
Некого будет спасать,
Когда мир сойдет темной могилой.
Отлипни вокруг, приятель,
Пойми же, злоймы,
Что мы какауне гибели...

Активное движение сторонников мира во главе с Советским Союзом ослабило угрозу атомной катастрофы. Люди стали более оптимистично смотреть в будущее. Философия битников постепенно стала терять свою популярность.

В 60-е годы появляются хиппи.

Хиппи — тоже выходцы из мелкой буржуазии. В их пестрых рядах редко можно встретить представителей трудового класса. В отличие от битников, хиппи настроены оптимистично. Они

¹ Биг-бит («большой ритм») — собирательное название ранних форм рок-музыки, в том числе и рок-н-ролла.

убеждены, что капиталистическое общество можно изменить к лучшему, если отвергнуть его ценности, в том числе и культуру, и исповедовать любовь и добро. Они считают, что, проповедуя пацифизм, то есть отказ от любых войн, как справедливых, так и несправедливых, можно спасти человечество от гибели.

Далекое от классового понимания истории, хиппи считают, что войны возникают лишь из-за неуживчивости «старших», не понимающих преимуществ всеобщей гармонии.

Протест хиппи против капиталистического общества выражается порою с беспредельной наивностью. Они носят экзотические одежды, противопоставляя яркие краски серости и обыденности будней. Они преподносят полисменам пестрые воздушные шарик. Они вставляют гвоздики в наведенные на них дула автоматов. Я помню, как в Лондоне на Трафальгарской площади, где собирались толпы хиппи, молодой длинноволосый парень ходил между собравшимися и пускал мыльные пузыри. Он подошел и ко мне и тоже осыпал меня радужными гроздьями. Заглянув мне в лицо, парень спросил: «Ведь вам становится радостней, когда летят мои цветы?» — «Нет, — сказал я. — Мыльный пузырь — всего лишь мыльный пузырь».

Пока такие парни пускают мыльные пузыри и раздвигают цветы, пока они не выдвигают экономических и политических требований, их бунт, каким бы шумным и необычным он ни был, не опасен и, даже выгоден капиталистической системе.

Битники, пытаясь уйти от страшного для них общества, эмигрировали в мир новой музыки, стремились заглушить грохочущей лавиной звуков мучительное ожидание неминуемой катастрофы. Хиппи нашли еще и другие способы бежать от действительности: наркотики и целый мир «своей» так называемой «субкультуры». Чтобы подчеркнуть, что она, эта «субкультура», противопоставлена культуре «старших», составные части ее стали определяться как «подпольные». Появились «подпольная» литература, пресса, кино, даже «подпольное» радио.

Хиппи и «новые левые», унаследовав музыку битников, внесли в нее свои настроения, свои мысли. В их песнях не столько вселенское отчаяние, характерное для битников, сколько поиски причин, приведших молодежь к отчаянию, попытка

выразить свои, пусть в большинстве случаев политически незрелые мысли о путях переустройства общества. При этом noticeably отбрасывается опыт истории, сама история рассматривается как «цепь ошибок» старшего поколения, движимого корыстью, властолюбием и просто невежеством. Эта часть молодежи отвергает классовое понимание истории, не принимает во внимание ее истинные движущие силы.

Энергичнее всего бунтующая молодежь требует свободы. Но какой свободы? Для кого? «Личной свободы» и «свободы для всех», отвечают бунтари. Эти наивные позиции находят свое выражение в причудливом перелетании требований молодых. С одной стороны, бунтари требуют гражданских прав, справедливой внутренней и внешней политики. С другой стороны, они требуют «свободы морали», которая оборачивается моральной распущенностью, «личной свободой», которая представляется им в виде легализации продажи и употребления наркотиков. Они требуют «свободы слова», понимая под этим неограниченное издание порнографии.

Все эти противоречивые и разноплановые требования молодежи находят свое выражение — самое непосредственное и немедленное — в песнях и музыке рок.

Рок-музыка — зеркало молодежного бунта и отражает его противоречивость и разнохарактерность.

Конечно, не следует думать, что вся рок-музыка — это музыка бунта. Она включает, к примеру, и так называемый «баббл-гам-рок»¹, рассчитанный на самых юных и представляющий собой песни с примитивным ритмом и текстом. Да и для подростков постарше предназначаются такие направления рок-музыки, которые ничего общего ни с бунтом, ни с протестом не имеют и открыто преследуют чисто коммерческие цели. Нельзя забывать, что определенная доля бунтарства в музыке — чисто показная, своего рода дань моде, а то и просто коммерческая приманка. Коммерция всегда стоит на чеку и использует в своих целях любую моду. Не отказывается она и от «бунтарства» рок-групп, неплохо зарабатывая на этом и в то же время приглушая и сводя на нет их протест. И все же, если говорить о роке в целом, учитывая причины его появления и развития, рассматривать его как явление, противостоящее

¹ Баббл-гам — сорт детской жевательной резинки, из которой можно надуть пузыри.

сладшавой коммерческой эстраде, которая всегда в ладу с буржуазной моралью, то будет справедливо назвать рок музыкой бушта.

«Где музыка — плохого быть не может», — писал Сервантес. В наше время вряд ли эти слова великого испанца можно принять безоговорочно. Музыка — и это относится прежде всего к року — может не только зарождать благородные мысли и звать на борьбу, но и способствовать одичанию и озверению слушателей.

А сколько любителей использовать естественную тягу молодежи к музыке в самых корыстных целях — нажиться на ней, эксплуатируя и слушателей и самих исполнителей!

Популярность рока порою используется не только для того, чтобы выкачать у молодежи деньги. В своем интервью польский разведчик А. Чехович, который по заданию своей разведки некоторое время работал на подрывной радиостанции «Свободная Европа», рассказывает:

«В последнее время весь комплекс «непреходящих ценностей» преподносится предполагаемым слушателям как бы «между волн», одобренный развлекательным материалом. Скажем, тем же самым биг-битом. Известно, что среди нашей молодежи увлечение этой музыкой распространено довольно широко. И «польская» редакция «Свободной Европы» это использует повсюду. Есть специальная передача «Свидание в 6.10»: транслируется музыка, зачитываются всякие байки о «звездах» и так далее. Казалось бы, невинно. Но приведу весьма характерный разговор редактора этих передач с самим шефом «польского» радио Яном Новакком. Редактор как-то запротестовал: хватит, мол, этой обезьяньей музыки! На это Новак ответил: «Вашему слушателю сейчас шестнадцать лет, и его интересуют только пластинки. Но через пять — десять лет, привыкнув к нашим передачам, он начнет слушать и другие программы!...» И действительно, эта передача получает больше всего откликов из Польши: просят передать какие-либо мелодии, выслать пластинку и так далее. Конечно, этих ребятешек тут же берут на заметку как своеобразный «потенциал»...»

Разумеется, это не значит, что там, где рок, непременно шипит вражеская разведка. Но и забывать о том, что рассказал А. Чехович, тоже не стоит, особенно настраиваясь по вечерам на чужие радиоголоса.

В США принято различать такие основные виды музыки: народная (фолк), популярная (поп), джаз и классическая музыка. В этом ряду классическая музыка стоит, пожалуй, обособленно, хотя в последнее время в США наметилась устойчивая тенденция к слиянию классической музыки и джаза. Что же касается других видов музыки — народной, популярной и джаза, — то они оказались во многих случаях столь тесно связанными, что порою разделить их просто невозможно. В значительной степени это объясняется тем, что такая форма народной негритянской музыки, как блюз, становится основой не только джаза, но и популярной музыки.

Здесь не рассматривается эстрадная, так называемая «коммерческая» музыка — явление само по себе довольно примечательное, давшее миру таких самобытных певцов, как Бинг Кросби, Фрэнк Синатра, Пэт Бун, Перги Ли, Энди Уильямс. Не рассматривается и легкая оркестровая музыка, входящая неотъемлемой частью в поп-музыку, хотя она тоже богата и своеобразна — оркестры Манчини, Монтовани, Рая Коннифа, Нелсона Ридда показали это со всей очевидностью.

Эта книга о рок-музыке. «Рок-музыка» — термин собирательный для целого ряда жанров популярной музыки США, Англии и других стран, появившихся и развивавшихся, видоизменявшихся на протяжении последних двух десятилетий. Этот термин включает такие резко отличающиеся друг от друга стили, как довольно примитивный рок-н-ролл (он же «ранний», или «невинный», рок) и сложный импровизационный стиль позднего джаз-рока. Довольно часто рок называют еще «новой музыкой».

Рок-музыка — это музыка молодежи, главным образом американской и английской молодежи, создаваемая и исполняемая самой молодежью для молодежных аудиторий. В известном смысле это непрофессиональная, «самодельная» музыка, сочиняемая не профессиональными «кузнецами мотивов» («tune-smiths») и исполняемая не профессиональными певцами и музыкантами. Однако в недрах биг-бита выросли и сформировались подлинные виртуозы — композиторы и исполнители. При всем этом непосредственность остается неотъемлемой чертой рок-музыки.

Противопоставление рока коммерческой эстраде может быть принято только условно. Ведь если песни протеста далеки от коммерции, то многие другие направления рока подвержены

воздействию коммерции в большей степени, чем другие виды музыки в США. С одной стороны, коммерция способствует быстрому распространению популярной музыки, с другой — старается сковать ее, направить в то русло, в котором поток будет вертеть колесо коммерческой мельницы. В грохочущей лавине рока, обрушиваемой на слушателей киловаттными усилителями, слышится четкое деловое кланцание кассовых аппаратов.



ЗАРОЖДЕНИЕ

«Возник новый стиль жизни, и если не из-за музыки, то, во всяком случае, в связи с ней. Сейчас нельзя представить нашу культуру «оп», «поп», «психоделию», «подпольную прессу», «социальный протест» и так далее без новой музыки, пульсирующей через все это». Так писал Фрэнклин Уоттс, музыкальный критик из газеты американских коммунистов «Дейли уорлд».

Еще более категорично оценил значение рока французский журналист Пьер Рэтани в журнале «Пари-Матч»: «Это нечто большее, чем просто мода, чем просто музыка, чем просто временное увлечение. Это — рождение нового стиля жизни».

Действительно, «новая музыка», явившаяся отражением в искусстве кризисных явлений капиталистического общества, прежде всего в области морали, в свою очередь сама повлияла на сознание молодежи, породила новые привычки, свой стиль поведения, свой жаргон, свою моду на одежду, прическу.

Что же такое рок-н-ролл и что послужило поводом для его появления?

Термин «рок-н-ролл» был изобретен Эланом Фридом, «жонглем пластинок»¹ из Кливленда. В начале 50-х годов в США

¹ «Жонглер пластинок» («диск джокер») — это дикторы американских радиостанций, которые отбирают пластинки для проигрывания и снабжают их собственными комментариями.

была популярна песенка в стиле «ритм-и-блюз», в которой была такая фраза: «We gonna rock, we gonna roll», что примерно означает: «Мы будем качаться, мы будем вертеться». Эту фразу и пустил в ход предприимчивый Элан Фрид, употребив ее для описания новой музыки, которую он передавал по радио. Слово «рок-н-ролл» тотчас же вошло в обиход.

Элан Фрид не только изобрел термин «рок-н-ролл», но и энергично пропагандировал новый стиль музыки, и, конечно, отнюдь не бескорыстно. В основе рок-н-ролла был негритянский «ритм-и-блюз», своеобразный вариант блюза, приспособленный для эстрады. В этой связи Кларк Уилтон, друг Элана Фрида, с уважением говорил о нем, что тот «знал, как превратить черную музыку в деньги белых». И действительно, в первый же год Фрид получал доход в 750 тысяч долларов. Став знаменитостью, он снялся в ряде «рок-н-рольных» фильмов, в том числе в фильме «Танцуй рок круглые сутки», в котором участвовал Билл Хейли, пожалуй, самый первый исполнитель «чистого» рок-н-ролла. Однако больше всего денег Элан Фрид получал от так называемой «пейолы» — взятки за «прокручивание» определенных пластинок по радио (об этом еще будет рассказано подробнее). В результате в 1960 году Фрид был приговорен к 6 месяцам заключения и к денежному штрафу. Вскоре он умер от алкоголизма...

Рок-н-ролл исполняли почти исключительно белые музыканты. Тем не менее на авторство рок-н-ролла претендует негритянский певец, исполнитель музыки «ритм-и-блюз» Маленький Ричард. Со свойственной ему самоуверенностью он заявил в 1973 году: «Так же как Форд был основателем фирмы Форда, Эдисон — электричества, а Белл — телефона, я — основатель рок-н-ролла, который вначале назывался «ритм-и-блюз». Я ускорил его темп, и это стали называть рок-н-роллом. Итак, поскольку я Основатель, то я и его Король. Я — Начинатель. Я — его Звезда. Я — тот Человек, который поставил его на ноги и повел вперед, не дожидаясь чьей-либо помощи».

До 1954 года рок-н-ролл был популярен лишь в некоторых районах Соединенных Штатов Америки. Настоящую популярность в масштабах всей страны рок-н-ролл завоевал после появления на американских экранах фильма «Джунгли грифельных досок» о бандах школьников-подростков. Действие фильма сопровождалось музыкой рок-н-ролла, которую исполнял оркестр Билла Хейли.

Биллу Хейли, первым начавшему исполнять рок-н-ролл, было, однако, в то время за тридцать, подростки причисляли его к старшему поколению, а им хотелось видеть на эстраде своего сверстника. И тогда появился Пресли, который отлично вписывался в голливудские стандарты красоты и, кроме того, обладал незаурядным голосом. Его исполнение — исключительный динамизм и темпераментность, граничащая с непристойностью, — нравилось толпам поклонников. Поклонники немедленно признали в нем «своего парня». И «свой парень» вскоре стал их богом.

Аарон Элвис Пресли, появившийся на свет 8 января 1935 года, был обыкновенным мальчишкой. С ватагой сверстников он бегал смотреть ковбойские фильмы, грыз поп-корн¹, иногда пел хоралы в местной церкви.

Как-то Элвис купил недорогую гитару и заглянул в маленькую местную студию «Sun Records». Он решил подарить матери собственную пластинку и, заплатив четыре доллара, напел песенку «Все хорошо, мама». Сэм Филлипс, президент компании, заметил красивого парня с приятным голосом и на всякий случай записал его телефон. Это было в Мемфисе, небольшом американском городке.

Время шло. Пресли пел в церкви и мечтал по окончании школы в 1953 году стать полицией. Тем временем Сэм Филлипс проиграл первую пластинку Пресли по радио. Песенка поправилась, и в течение недели было продано семь тысяч пластинок. Потом Филлипс пригласил Пресли в студию и записал еще пять песен в его исполнении.

Но Пресли не думал о карьере певца. Он начал работать шофером грузовика. И может быть, гонял бы и сейчас огромные автопоезда от Аляски до Мексики и обратно, если бы...

Но прежде всего несколько слов о фирме «RCA Victor»². Она имеет самое прямое отношение к нашему рассказу.

Отделения «RCA Victor» есть и в Европе, и в Латинской Америке, и в Азии.

¹ Поп-корн — жареная кукуруза, которую обычно продают в американских кинотеатрах.

² «RCA» — одна из самых крупных американских радиокомпаний, производящих в области электроники все, начиная от штепсельных розеток до ракетного оборудования. «RCA Victor» — ее грамофонный филиал.

У фирмы огромные заводы, которые могут за один день сделать миллионы пластинок. Но изготовить пластинку не самое главное. Главное — продать. Поэтому фирма не только выпускает пластинки, но и определяет репертуар.

«Операция Элвис», как ее назвала американская пресса, должна была создать сенсацию вокруг имени малозвестного шофера, взявшегося за гитару. За тридцать пять тысяч долларов — а это само по себе реклама — фирма «Victor» приобретает у Сэма Филиппса пять еще не распространенных пластинок Пресли, а вскоре объявляет, что она покупает Пресли и отныне он будет петь только в ее студиях грамзаписи.

Американские журналисты называли 1956 год годом вторжения Элвиса Пресли; фактически это было очередное наступление фирмы «Victor» на рынке грампластинок. К этому времени стало очевидным, что подростки с особым удовольствием покупают пластинки с новомодным рок-н-роллом. Значит, Элвис Пресли будет петь рок-н-ролл. Оттеснив конкурентов — других исполнителей входившего в моду рок-н-ролла, — фирма нарекла Пресли «королем рок-н-ролла».

Первое время каждый покупающий пластинки Пресли мог получить бесплатно его огромную фотографию. Почти все журналы печатали цветные портреты Пресли, подростки украшали ими свои комнаты. Огромным тиражом были отпечатаны маленькие фотографии Пресли, как раз по размеру рамки в школьных папках. Сотни тысяч этих школьных папок продавались уже снабженные портретом Элвиса Пресли.

В 1956 году в США и ряде других стран возникли тысячи клубов поклонников Пресли. Позднее в США был создан «Национальный клуб поклонников Элвиса Пресли».

Массовое помешательство, организованное заправками граммофонного бизнеса, дошло до того, что подростки начали собирать в конвертики пыль с автомобиля Элвиса Пресли. Когда мне рассказали о торговле пылью, я отнесся к этому, как к шутке, но вскоре сам прочитал в газете о том, что пыль, которую смели с подмостков театра «Арена» в Филадельфии, где Элвис Пресли выступал два вечера подряд, закуплена клубами поклонников Пресли.

Рок-н-ролл развивался быстро, бурно, будто под свой собственный бешеный ритм. Во много раз повысился спрос на пла-

стинки, что привело к оживлению деятельности граммофонных компаний. Именно в это время появилась стереозапись; она должна была способствовать дальнейшему расширению сбыта пластинок.

Уже через несколько лет рок перестал быть лишь «большим шумом». Он стал многообразным, сложным. Появилось много новых самобытных исполнителей этой музыки. Изменилось и содержание песен. Если в 50-е годы рок-н-ролл был полностью аполитичным, то в 60-х годах в текстах песен все чаще делаются попытки выразить определенное отношение к обществу, к социальным проблемам: молодежь сама начинает сочинять и музыку рока и тексты песен.

Повышается и возраст аудитории «нового рока». Он становится в какой-то мере и музыкой взрослых тоже.

Рок-группы все смелее синтезируют музыку. Для позднего рока характерны интенсивные заимствования из народной, популярной, эстрадной, джазовой и даже классической музыки, в том числе современной модернистской музыки, в частности атоналистов, «конкретной» музыки и так далее. В соответствующей переработке используется музыка Баха, Моцарта, Мусоргского. Экспериментаторство приобретает такие масштабы, что одна рок-группа использовала даже григорианские хоралы XIV века.

Характерным становится и взаимопроникновение джаза и рока. Если раньше джазовые музыканты относились к рок-н-роллу довольно пренебрежительно, считая его примитивной музыкой для юнцов, то современный рок оценивается уже совсем по-другому. «Джаз — это рок, а рок — это джаз», — заявляет музыкальный критик Боб Гласенберг в журнале «Биллборд», ведущем органе американской граммофонной промышленности. А один джазовый музыкант сказал: «Конечно, мы ворует и они воруют. Они дали нам электронику, а мы им — импровизацию».

Не так давно в Нью-Йорке прошла серия концертов под названием «Джазфолкме» — производное от трех слов: «джаз», «фолк» и «месса». Это был концерт, на котором причудливо сочетались джаз, народная музыка и церковная музыка.

Рок-н-ролл танцевали все — от мальчишек до английской королевы. Газеты радостно сообщали однажды, что на балу в честь своего кузена, герцога Кентерберийского, ее величество Елизавета Вторая танцевала рок-н-ролл с лордом Порчесте-

ром... И, как отмечала пресса, королева «танцевала рок-н-ролл с большим увлечением».

Рок-н-ролл пробился даже за толстые стены церквей. В сентябре 1957 года в Манчестере в церкви Всемилостивой богородицы и святого Фомы Кентерберийского рок-н-ролл звучал во время богослужения. Церковный хор под аккомпанемент органа, а также ударника и двух электрогитар исполнял религиозные гимны в стиле «рок». Священник англиканской церкви Говер Джонс полагал, что рок-н-ролл должен привлечь молодежь.

Рок завоевал и театр. Появились рок-оперетты: «Волосы», «Обещания, обещания», «Ифигения». И даже рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда». Эта опера произвела настоящий фурор не только в Лондоне и Нью-Йорке, но и во многих других театральных столицах мира. Авторы оперы, молодые англичане, двадцатидвухлетний композитор Эндрю Ллойд Веббер и либреттист Тим Райс, мгновенно стали миллионерами. В музыке оперы широко используется так называемый «хард-рок», электронная музыка, элементы джаза, блюза, хоралы и оперная классика. Иисус Христос предстает в опере в виде «первого в мире хиппи».

Американский «ежемесячник «Кришнаиты энд Крайсис» весьма лестно отзывался об этой опере, а сотрудник студенческого религиозного журнала «Ренессанс» заметил, что «значение этой вещи для музыки может сравниться с вкладом Канта в философию».

Западные газеты и журналы сообщают о растущей популярности так называемого «джизус-рока» — своеобразного сплава рока с церковной музыкой. Несколько лет назад в Нью-Йорке в церкви святой Троицы группа «Godspell», специализирующаяся в области «джизус-рока», в течение долгого времени участвовала в богослужениях. Псалмы гремели в сопровождении роля, ударника и электрогитар. В Лондоне эта рок-группа участвовала в церковной службе с благословения архиепископа Кентерберийского. Выступления группы привлекали еще больше слушателей, чем опера «Иисус Христос — суперзвезда», которую благословил сам папа римский.

Таким образом, церковники приспосабливаются к современности и широко используют рок для привлечения молодежи. Рок проник и в современную классическую музыку. В октябре 1968 года в зале Нью-Йоркской филармонии прозвучала

«Синфония» (игра слов: «sin» — значит «грех») некоего Лючiano Берно, в которую была включена электронная музыка в стиле «рок».

На вопрос, что такое рок-н-ролл, всезнающая электронно-вычислительная машина на американской выставке в Москве в 1959 году ответила: «Вариант блюзов с ударением на втором и четвертом тактах. Появился в 1910 году и снова — в 1954-м. Используется как танцевальная музыка для подростков. Незначительная фаза в основных потоках американской эстрадной музыки».

Машина ошиблась.

Ошиблась не только машина. Ошиблись и многие американские критики и музыканты. Ошибся и замечательный трубач и джазовый певец Луи Армстронг, сказавший в свое время, что рок-н-ролл долго не продержится. «Мы уверены, что рок — это постоянная часть культуры», — заявил в конце 1972 года «Харперс», один из серьезных журналов Америки.

Как бы там ни было, последние двадцать лет рок бесспорно остается неотъемлемой частью американской культуры.

Молодежь нашла в рок-н-ролле возможности самовыражения, свой собственный язык, недоступный и чуждый взрослым, воспитанным на сентиментальной лирике эстрадных песен, где господствовали «лаз» («лабав») и «мун эбав» («спод лунной»). Песни «старших» были чрезвычайно далеки от жизни, представлявшей на самом деле арену жесточайшей борьбы за существование. Они воспевали сентиментальную любовь и абстрактные добродетели. Да и сами мелодии этих песен, сентиментально-стандартные, далекие от ритмов современной жизни, от ее нервного напряжения, не устраивали молодежь¹. Развлекались и бездумным песенкам Бродвея и кабаре молодежь противопоставила свои песни, где главными темами стали неудовлетворенность жизнью и разочарование. Идеальной картинке жизни, характерной для песен «старших», молодежь противопоставила свое видение жизни. И жизнь эта

¹ Выдающиеся эстрадные и джазовые певцы того времени — Элла Фитцджеральд, Нэт «Кинг» Коул, Пэт Бун, Перри Комо, Энди Уильямс, Джими Роджерс, Пегги Лиз и другие — в конце концов, не делали погоды на американской эстраде, представлявшей собой стремительно движущийся конвейер музыкального шопотребства.

оказалась полной проблемой — она оказалась тем, что американцы называют «крысиными бегами»: суетливой и бесконечной погоней за наживой, испепеляющей душу человека, беспощадной жестокой борьбой за кусок хлеба. Вот о чем пела рок-группа «Скитальцы»:

Каждый день ты должен бороться,
Жизнь среда цемента и стекла.
Ты должен бороться, чтобы выжить,
Потому что жизнь — «крысиные бега».

А вот текст песни ансамбля «Редкая птица»:

Когда одна половина человечества
Принимает боль другой половине,
Когда у одной половины человечества — песь хлеб,
А другая — молча голодает,
Сострадание — вот что больше всего нужно миру,
Потому что в мире не хватает любви...

Рост самосознания американской молодежи потребовал выразить в эмоционально-художественной форме ее отношение к миллиону проблем. Все это привело к появлению рок-н-ролла — «собственной» музыки молодежи. Эта музыка с годами становилась все серьезнее, приобретала социальное звучание. По существу, возродился жанр, уходящий своими корнями во времена трубадуров и менестрелей — во времена «поющих поэтов», чьи традиции всегда сохранялись истинно народными певцами. Впервые в истории огромная сфера популярной музыки вышла из-под контроля профессионалов-взрослых и стала создаваться самими ее потребителями — молодежью. И пусть слова этих песен корявы, порою наивны и примитивны, мысли разбросанны, неясны, музыка порой дисгармонична, зато молодежь непосредственно в этой музыке выражает свое смятение и радость, свое отчаяние и надежды, свои чувства, свое отношение к жизни, к миру или хотя бы свое собственное настроение.

Анализируя причины возникновения рока, следует учитывать и влияние такого процесса, который психологи называют «психологической сублимацией». Суть этого процесса в том, что, не имея возможности выразить себя в труде из-за противоречий, свойственных капиталистическому обществу, молодежь переносит нерастрченную энергию в другие области.

Если у старшего поколения эта сублимация выражается в повышенном интересе к потребительству, к приобретению «престижных» вещей, то у молодежи она переносится в сферу социального бунтарства и настроений социального протеста. По-настоящему увлечение роком — одно из отражений этого процесса.

Естественно, «молчаливое поколение», как окрестили молодежь США 50-х годов, больше устраивало правящую элиту американского общества, чем поколение 60-х годов, которое организовывало шумные демонстрации против войны во Вьетнаме, за гражданские права, за конституционные свободы.

Рок-н-ролл, казалось, повначалу уводил молодежь в шумный, острый, но, в общем, безопасный мир. Американский журнал «Тайм» как-то привел слова одного двадцатилетнего американца: «Звуки как бы бальзамируют вас. Они делают вас глухими и немыми. Вам не хочется говорить». Так и было.

Но потом произошло обратное. Выйдя из-под контроля «взрослых», рок обратился к темам социального протеста.

При этом было бы непростительным упрощением представлять дело таким образом, будто кто-то в США специально запланировал и разработал «операцию рок-н-ролла», чтобы создать безопасный клапан для эмоций молодежи, которые грозили опасным взрывом. Совсем нет. Само развитие американского общества привело к появлению рок-н-ролла, дающего выход энергии молодежи.

Однако на пути развития рок-н-ролла встал «бизнес бизнеса» — коммерция. С помощью своего мощнейшего оружия — рекламы — коммерция немедленно взяла под контроль рок-н-ролл, властно определяя моду на того или иного певца, на ту или иную песню. Конечно, капиталистическая коммерция, основанная на «свободном предпринимательстве», отбирала и популяризировала таких певцов и такие их песни, которые не представляли никакой угрозы самой этой системе. Коммерция пыталась — и безуспешно — сосредоточить внимание молодежи на внутреннем мире. Она всячески препятствовала и препятствует широкому взгляду молодежи, в которых есть место для социальных, экономических и политических проблем. Делается это с помощью так называемого «парада боевиков» — ежедневно меняющегося списка песен, которые якобы наиболее популярны в стране. Подростки — а они основные покупатели пластинок — следуют за рекомендациями «парада боевиков» и стремятся приобрести пластинки, перечисленные в нем.

В США существует целая система поощрений исполнителей, чьи грамзаписи оказываются популярными и, следовательно, приносит фирмам огромные барыши. Так, если «отдельная» (45 оборотов в минуту) пластинка продается тиражом не менее миллиона или долгоиграющая («альбом») — тиражом не менее 500 000, то исполнителю вручается золотая копия этой пластинки. Если же тиражи пластинок соответственно не менее двух миллионов для «отдельной» и не менее одного миллиона для альбома, то исполнителю вручается платиновая копия этой пластинки. Ежегодно в США вручается до 50 золотых «отдельных» пластинок и до 150 золотых альбомов. Премии эти присуждаются «Радиотехнической Ассоциацией Америки», куда входят все крупнейшие фирмы, производящие грампластинки. Примечательно, что в последние два десятилетия почти все золотые и платиновые пластинки были вручены исполнителям рок-музыки.

Естественно, что присуждение «золотого диска», в свою очередь, становится рекламной приманкой, стимулирующей дальнейшую продажу данной записи.

«Парад боевиков» в США полунасмешливо называют «Улицей Жестяных Сквородок». Улица Жестяных Сквородок — понятие в какой-то мере географическое: так называется район в Нью-Йорке, где пятидесятые улицы прилегают к Бродвею. Там живут певцы, композиторы и владельцы нотных издательств. Со временем так стали называть и «парад боевиков», демонстрирующий образцы музыкального ширпотреба.

Но несмотря на все попытки рекламы популяризировать только безопасный музыкальный товар, навязывая молодежи бездумные песенки, голос молодых вырывается из-под контроля бизнеса, когда в стране обостряются социальные проблемы — будь то война во Вьетнаме, студенческие волнения или борьба негров за свои права. И тогда рок наполняется социальным содержанием. Никакая реклама, призывающая слушать и петь бессмысленные песенки, не может заглушить возмущенный голос молодежи. Рок-музыка превращается в фолк-рок, «революционный рок», в песни протеста.

Правда, коммерция и здесь пытается взять бунтарей под контроль, и, как мы увидим, ей это в основном удастся. Но вырвавшийся на свободу гневный протест молодежи, оценивающей реальное положение дел в стране, начинает жить самостоятельной жизнью, приобретает многомиллионные аудитории.

Это столкновение интересов бизнеса и противостоящих им интересов честной молодежи Америки составляет основу постоянной борьбы в рок-музыке.

Америка никогда не была «доброй». Такова ее история. Борьба первых переселенцев за существование. Борьба с природой. Борьба американских колоний с метрополией. Борьба за место под солнцем. Борьба во имя наживы. Борьба негров за свои права. И борьба белых против негров. Борьба иммигрантов за кусок хлеба. И борьба против иммигрантов, «отнимающих» кусок хлеба. Жесточайшая конкурентная борьба. Борьба за право на работу. Борьба монополий друг с другом. Борьба людей за свое положение в обществе. Борьба против монополий, за право на труд. Преступность. Мафия. Междоусобная борьба гангстерских банд. Политическая борьба, разрешающаяся смертельными выстрелами в президента. Борьба. Борьба. Борьба. Борьба жестокая и циничная. Насилие становится основным законом Соединенных Штатов, насилие, начинавшееся ковбойскими поединками и выстрелами в безоружных индейцев и превратившееся в насилие не только физическое, но и духовное. Сильный подавляет слабого, толпа вершит самосуд над одиночкой, общество подавляет индивидуальность человека и заставляет его подчиниться возведенной в закон «усредненности».

Насилие пронизывает всю американскую жизнь. Никто не пытается его затушевывать, оно напояет — и в фильмах, и в телевизионных передачах, и в детективных романах. Одиночество и мителжная агрессивность — характерные черты сегодняшней Америки.

Тяжело жить в таком мире, особенно молодежи. Возникшая с помощью телевидения, кино, комиксов и дешевой литературы агрессивность, американское общество в то же время старается подавить ее тяжестью законов. И молодежь ищет способы разрядить накопившееся в ее сознании напряжение.

Успех рок-н-ролла в значительной степени был обеспечен тем, что он в какой-то мере разряжает это напряжение. Рок-н-ролл сам пропитан насилием. Насилием над музыкой, над гармонией, над мелодией. Насилием над инструментами, на которых играют: некоторые исполнители в конце выступления поджигают или разламывают гитары, испарывают барабаны, раз-

бывают рояли или усилители. Насилие — в самом звуке, доведенном до агонии, до экстаза, в его оглушающей громкости, которая должна «рвать» барабанные перепонки и доводить слушателей до неистовства, до озверения. Рок-н-ролл не исполняют тихо, при свечах. Он должен орать, как орут певцы, буквально с пеной у рта. Жить «на всю катушку» — вот к чему призывает рок. Жить сегодня, сейчас, не думая о завтрашнем дне, доказывать себе самому, что ты живешь именно так, с топотом, свистом и воплями. Насилие подхлестывается роком и в известной степени нейтрализуется. Я видел мальчишек и девчонок, выходивших после концерта Элвиса Пресли. Они были обескровлены, устали. Прокричав до иступления полтора часа подряд и разломав мебель в зале, они выдохлись и шли безразличные, равнодушные ко всему.

Эту сторону рок-н-ролла, пожалуй, наиболее четко выразила бесспорно талантливая исполнительница рока Джиниз Джоплин (она покончила жизнь самоубийством, приняв большую дозу наркотиков). Отвечая на вопрос о том, не боится ли она потерять голос, который не шадит, Джиниз Джоплин сказала:

«Может быть, я не буду столь долговечной, как другие певцы, но я считаю, что можно разрушить себя сегодня, беспокоясь о завтрашнем дне. Если я буду сдерживать себя, я не буду хороша сейчас. Уж лучше я буду хороша какое-то время, чем сдерживаться и беречь себя все время. Я, как и другие представители моего поколения, и даже те, кто моложе меня, — все мы смотрим на наших родителей и видим, как они уступали и шли на компромиссы, и в конце концов все это кончалось ничем. Дети хотят всего сейчас, а не размазанного по всей жизни до семидесяти лет».

Насилие — и в словах песен рока, полных подчеркнутой грубости, брани, в нарочитой обнаженности чувств, которые «по старинке» считаются интимными. Насилие — в самих выступлениях исполнителей рока, в их манере держаться на сцене, оскорбляющей достоинство зрителей, в грубых и непростойных призывах, с которыми они обращаются к слушателям, наконец, просто в плевках, которые посылают иные исполнители рока в зрительный зал, а девчонки и парни тянутся к такого рода зрелищам, восторженно воспринимая каждое такое оскорбление. Побывав на сцене такой «терапии», молодежь в какой-то степени теряет остроту ощущения несправедливо-

стей реальной жизни, они не кажутся уже такими страшными.

Не удивительно, что шестане рок-н-ролла по миру везде сопровождалось насилием — вандализмом, драками. Эти драки и беспорядки возникали и на выступлениях рок-певцов, и на сеансах, где демонстрировались фильмы с их участием. Разгул насилия поставил даже изворотливых импресарио этих певцов в затруднительное положение. С одной стороны, импресарио предпочитает большие аудитории — больше сборов. Но ведь чем больше аудитория, тем легче вспыхивают драки, дебоши, неизбежно связанные с разгромом помещения. Убытки могут порой поглотить всю прибыль. С другой стороны, драки и дебоши возникают, когда зал маленький и не может вместить всех желающих. Так, в Далласе толпа подростков, возмущенная тем, что им не досталось билетов на выступление ансамбля «Хитрец и Семейный Могильный Памятник», разбила кирпичами и бутылками стеклянные стены концертного зала «Мемориал Аудиториум». Убытки составили несколько тысяч долларов.

Теперь устроители концертов рок-музыки обязаны нанимать полицию для охраны порядка, а это стоит не менее тысячи долларов за каждый концерт. В последнее время из-за возможных беспорядков городские власти часто отказывают организаторам концертов в аренде помещений.

Появлению рока способствовало бурное развитие средств массовой информации, прежде всего телевидения, возрождение радио, обусловленное применением транзисторов, и расширение радиоаудитории. Заметно выросли и возможности звукозаписывающей промышленности. Улучшилось качество записи, развивается магнитная запись на компактные кассеты. Рок стал «портативным». Звукозапись, особенно на кассетах, значительно удлинила жизнь боевиков и соответственно способствовала увеличению продажи как пластинок, так и магнитофонных кассет. Нового бума рок-музыки можно ожидать с развитием кассетного телевидения и видеозаписи на магнитную пленку.

Еще одна причина появления рока — резкое повышение миграции (перемещения) американского населения, особенно увеличившейся во время второй мировой войны, когда жители южных сельскохозяйственных районов страны, как негры, так и белые, приезжали и оседали в северных индустриальных районах, привлеченные возможностью работать на военных заводах. Они принесли с собой любовь к южным блюзам,

ставшим одной из составных частей рок-н-ролла. В свою очередь, городские блюзы тоже вышли за пределы ограниченной аудитории.

Наконец, сама музыкальная сцена в США накануне появления рок-н-ролла представляла собой весьма убогое зрелище. Эта сцена ждала появления нового энергичного жанра в музыке, который захватил бы ее всю, без остатка.



РОДНИК НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

Конечно, в США существует не только рок-музыка. В стране популярны и различные виды народной музыки, как «белой», так и «черной». Электронная музыка рока уживается с тихими сельскими мелодиями, ковбойскими балладами, величественными спиритуэлами и плачем блюзов.

Несмотря на всю новизну рока, его корни уходят в прошлые столетия. И, прежде чем дальше рассказывать о роке, необходимо познакомиться с двумя направлениями в народной музыке США — «белой» народной музыкой и так называемой «черной», то есть негритинской народной музыкой.

Деление музыки на «белую» и «черную» вызвано тем обстоятельством, что у этих видов музыки свои традиции и свои, особые пути развития, и, несмотря на множество примеров взаимопроникновения, они сохранили свои особенности. Это разграничение объясняется еще и тем, что сегрегация, расизм, порою оборачивается «черным шовинизмом» и «черным расизмом». На пьедестал поднимается пресловутый «негритюд» — тезис об исключительности черной расы.

Поскольку американский народ представляет собой потомков переселенцев почти из всех стран Европы, в его песнях слышатся отголоски старинных английских, ирландских и шотландских любовных песен и хоровых матросских песен, испанских и португальских фанданго и серенад, задорных французских мотивов, русских и польских плясовых. В Теннесси и Кентукки до сих пор исполняют английские баллады XVI—XVII столетий. На Юго-Западе можно услышать в прежних вариантах старинные испанские песни вроде эль абандонадо — жалобы пастуха, покинутого возлюбленной.

Спиричуэс (духовные песни сельских негров) и особенно блюзы (песни городских негров) внесли ценный вклад в сокровищницу национальной американской музыки, оказали огромное влияние на эстрадную песню и джаз.

Последние два десятилетия отмечены все возрастающим интересом американцев к своей народной музыке. До середины 50-х годов исконно народная музыка белых переселенцев исполнялась лишь в сельской местности да на народных песенных праздниках — хутенни. В городах она была мало известна. О народной музыке порой вспоминали на дружеских вечеринках, но «всерьез» народные песни пели только в деревне. Американцы, жители городов, как бы стеснялись своей «просто-народной» музыки, а некоторые почитатели эстрады и джаза называли ее «деревенщиной». Даже негры избегали петь свои великолепные народные песни, считая, что эти песни выставляют их в невыгодном свете перед белыми. Эстрада с ее сладкими песенками и большие оркестры так называемого «коммерческого джаза» господствовали в популярной музыке США.

Подобная тенденция была характерна для многих стран. Бурное развитие цивилизации, модернизация быта — все это косвенно препятствовало распространению народной песни, которая стала считаться старомодной.

В конце 40-х годов интерес американцев к народной песне стал заметно расти, в начале 50-х годов эти песни все чаще начинают звучать по радио. Они даже прорвались в «парад боевиков». Поначалу это были в основном мужественные зычные, экзотические калипсо Антильских островов, исполняемые Гарри Белафонте. Талантливый негритянский певец поет также и бесшабашные ирландские баллады, религиозные гимны,

песни-стенания Древнего Израиля, заунывные любовные песни старой Англии. Однако с именем Гарри Белафонте в первую очередь связывают калипсо.

Летом 1957 года, когда его песня о Ямайке «Солнечный остров» вошла в «парад боевиков», Белафонте стал популярен и вскоре обрел титул «короля калипсо».

Гарри Белафонте не страдает скромностью и любит повторять, что он «самый выдающийся артист в США». Не будем с ним спорить, тем более что это самовосхваление, может быть, лишь своеобразный протест талантливого певца, испытывавшего на себе жестокие превратности судьбы. Как-то на вопрос корреспондента, почему он отказался от карьеры исполнителя эстрадных песен, Белафонте ответил: «Я скорее умру с голоду, чем буду петь бессодержательные песни типа «Я тебя люблю». Даже если бы они предложили мне миллион, и бы отказался. Я не считаю возможным жертвовать своей совестью артиста ради коммерции».

Большой вклад в дело популяризации народной музыки внесли знаменитые эстрадные певцы. Так, в 1950 году Бинг Кросби исполнил песенку «Чистильщик ботинок из Чаттануги», в основе которой была музыка американских горцев — «хиллбилли». Вскоре другая популярная эстрадная певица Пэтти Пейдж записала «Вальс штата Теннесси». Успех этой песенки был столь велик, что только в течение 1950—1951 годов было продано более двух миллионов пластинок с этой записью. Популярность песни росла, и в 1965 году она стала официальным гимном штата Теннесси. В 1950 году эстрадный певец Тони Беннетт исполнил знаменитую народную песню «Холодное, холодное сердце», которую в свое время пел исполнитель народных песен Хэнк Уильямс. Вслед за этим певица Розмари Клуин исполнила балладу «Наполовину», а Джо Стаффорд — популярную в народе веселую песню «Джамбалая».

И сегодня вносят свой вклад, популяризируя народные песни, певцы, которых условно делят на «фолкстеров» (современных исполнителей народной песни) и на «рокееров» (исполнителей рок-музыки). Заметим, что и «рокееры» довольно часто используют народные песни.

Интерес к фольклору экзотических стран постепенно стал вызывать в США и интерес к собственному фольклору. Амери-

канцы заново стали открывать неуязвимое очарование своих полужабытых народных песен. По радио все чаще начинают звучать песни «кантри» («деревенские» песни) и «вестерн» (песни Дикого Запада, то есть ковбойские песни). Появляются свои звезды «кантри» и «вестерн», фестивали хитов начинают показывать по телевидению, концерты народных певцов собирают полные залы.

Растущая популярность рока не могла не сказаться на стиле исполнения «деревенских» песен, и наряду с их традиционным исполнением появляется стиль «кантри-рок», представляющий собой сочетание мелодичности основы народных песен с ритмом рока.

«Народная музыка обладает выразительностью, стилем и красотой, не знакомыми себе равных, — говорит американский музыковед Алан Ломакс, который в течение тридцати лет собирал народные мелодии. — Несмотря на свою кажущуюся простоту, она так же сложна и многогранна, как любое произведение камерной музыки. Это — музыкальное чудо, потому что народная музыка представляет собой редкое и тонкое сочетание мелодии и стиха, научить которому не может никакая консерватория в мире».

Американский народ должен быть благодарен таким собирателям фольклора, как Алан Ломакс, его отец Джон Ломакс, как народный поэт Карл Сэндберг, музыковед Эвнс Рандольф и другие коллекционеры народных баллад. «Если бы не они, — замечал в свое время журнал «Лук», — Америке нечем было бы сегодня похвалиться, кроме нью-орлеанского джаза».

Интерес к народной музыке в 50-х годах развивался параллельно с интересом к рок-н-роллу. Разница была в том, что рок-н-ролл в то время считался исключительно музыкой для подростков, а народной музыкой интересовались взрослые.

Музыкальная основа рок-н-ролла представляет собой сложный синтез различных музыкальных направлений, прежде всего «хиллбилли». В свою очередь «хиллбилли» — это причудливая смесь старинных баллад и боевиков эстрады 20—30-х годов — времен «сухого закона», когда господствовал чарльстон. Подчеркивая тесную связь раннего рока и «хиллбилли», многие американские музыковеды именуют его «рокабилли».

Если рок-н-ролл в той или иной форме пытался отобразить современные ритмы — ритмы города, завода, машины, — то народная музыка вводила слушателя в мир ранчо, вызываю-

щий грусть по былым временам, туда, где цветут прерии, бегут лесные ручьи, где «никогда не услышишь недоброго слова», где живут люди простого труда и простых забот, люди мужественные и честные. В значительной степени интерес к народной, сельской музыке был вызван стремлением уйти от шума и суеты современной жизни больших городов в мир патриархального уклада, который на расстоянии казался таким романтичным.

Столицей народной музыки в США всегда был город Нэшвилл. Нэшвиллские фестивали народной музыки до сих пор привлекают огромное количество слушателей. Более того, популярность этих фестивалей в последние годы стремительно растет. И снова встают из прошлого никогда не «пахнущие нафталином», как это бывает с некоторыми вычурными и безвкусными «городскими» романсами, песни о милонидных и ветреных девушках, отважных ковбоях; песни, ослепившие солдат, влюбленных и сыновей, которые оставили свои фермы и больше уже не вернулись; бесконечные песни о вечной любви, озаряющей тихим светом тихую жизнь на одиноком ранчо.

Значительное место в фольклоре Америки занимают ковбойские песни. Одни из них напевны, нежны и печальны: они родились в безлюдных просторах прерий. Другие напоминают ритмом неторопливый бег коня, а иногда стремительный галоп потопи или топот вырвавшегося из стада быка.

Это простые, бесхитростные баллады, наивно-романтическое отражение тех времен, когда пистолет был единственным средством решения споров. Песни населены молодыми, горящими ковбоями, которые могут выхватить пистолет и выстрелить за долю секунды. В песнях присутствуют шерифы, часто это те же ковбои, ставшие полицейскими, чтобы охранять наскоро введенные в стране законы. И конечно, редко ковбойская песня обходится без «аутло». «Аутло» — человек вне закона, то есть преступник. Однако обычно в ковбойских песнях не шериф, а именно он становится героем. Так, много народных баллад было сочинено о существовавшем на самом деле легендарном «аутло» Джесси Джеймсе. Это ковбойский Робин Гуд: он совершает дерзкие налеты, грабит банки и почтовые поезда и раздает деньги бедным фермерам Оклахома.

И наконец, другой традиционный герой ковбойских баллад — «одиноким парень с ранчо», сдержанный, молчаливый,

мужественный, чувствующий себя в седле не менее уверенно, чем городской житель — в кресле, стреляющий в случае необходимости из двух пистолетов сразу.

И хотя на ранчо господствует закон капиталистического рынка, а от грабителей-монополь не защититься даже двумя шестизарядными кольтами, выхваченными из кобуры за долю секунды, ковбойские песни и повывы сохранили свою прелесть. Особенно хороши они, на мой взгляд, в исполнении Марти Роббинса и Джима Ривза.

Песни в стиле «кантри» и «вестерн» в США исполняют сейчас такие талантливые и ярко индивидуальные певцы, как Гленн Кэмпбелл, Бак Оуэнс, Сонни Джеймс, Эдди Арнольд и многие другие.

И все же мне хотелось бы рассказать прежде всего о Джонни Кэше, наиболее, на мой взгляд, выдающемся исполнителе песен этого жанра. Его ковбойские баллады (большинство их он сочинил сам) порою полны опереточной жестокости, которая свойственна подобным песням. Чего стоит, например, строка из одной его песни: «Я застрелил в Рено парня просто для того, чтобы посмотреть, как он умирает». Слова эти, конечно, принадлежат пресловутому «аутло».

Американский журнал «Лайф» так описывал выступление Джонни Кэша:

«С лицом, как на плакате «Разыскивается полицией», и голосом, будто проходящим через повязку, сделанную для того, чтобы не быть узнанным, он поет песни, похожие на выстрелы шестизарядного колта». Тот же журнал писал о причинах популярности этого певца: «Для людей старше 30 лет его голос звучит как нота святости в запутанном музыкальном мире. Они могут притопывать в такт ногой и понимать слова его песен... Кэш популярен у американцев, которые по горло сыты нажимом и смятением, характерными для тех, кто живет в городах и тоскует, мечтая вырваться назад к земле».

Но Джонни Кэш поет не только романтические ковбойские баллады. Он поет о бродягах, обреченных на скитания кризисом 30-х годов, о безработных, о сельскохозяйственных рабочих, о несправедливостях жизни.

Отец Джонни Кэша был бродягой, и сам Джонни рос в нищете. Мальчишкой он работал на хлопковых плантациях по-

денщиком. Он и сейчас говорит, что ему проще собирать хлопок, чем настраивать гитару.

Джонни Кэш начал свою карьеру в середине 50-х годов в «черном поясе» Юга, и уже через несколько лет количество слушателей, собиравшихся на его концерты, исчислялось десятками тысяч. Ему стали тесны стены концертных залов, и он выступал на ярмарках и стадионах. Пластинки и магнитофонные кассеты с записью его песен продавались и продаются миллионными тиражами. В последнее время Джонни Кэш привлекал внимание своими выступлениями в ряде американских тюрем — в Сан-Квентине, Фолсом и других. Кэш выступал там со специально подготовленными программами. Сам факт его выступлений в этих тюрьмах привлекал внимание общественности к положению заключенных в США. В то же время Джонни Кэш выступил с рядом баллад, рассказывающих о тяжелом и бесправном положении американских индейцев. Социальное звучание песен Кэша с каждым годом становится все очевиднее.

Кэш не гонится за внешней мишурой модных исполнителей народных песен, он не надевает на концерт «десятигаллонную» ковбойскую шляпу и не усыпает блестящими «суперковбойскими» рубашки. Он выступает в строгом черном костюме. Причина его успеха — в его яркой индивидуальности и в глубоком, осознанном протесте против социальных несправедливостей. Кэш вышел за рамки традиционных народных песен, он создал собственный жанр. Его песни, сохраняя развлекательность, всегда полны мысли, исполнение всегда своеобразно. «Баритональный бас Кэша трудно поддается описанию и сравнениям, — писала американская газета «Лос-Анджелес таймс», — Пожалуй, наиболее близкое сравнение — это плавный, сочный гром. Иногда он похож на Поля Робсона, иногда — на Дина Мартина, но в действительности его нельзя сравнить ни с тем, ни с другим, ни с кем-либо вообще. Голос Кэша словно бы выходит из недр земли, он иногда зловещий, но всегда находящийся отклик, всегда мужественный, всегда необычный. Он может быть одиночным и заунывным и наводить на мысль о панихиде, но уже через минуту жизнерадостно греметь под аккорды рока».

«Я знаю, что автор хороших песен должен пройти через борьбу, пережить тяжелые времена», — говорит Кэш. Он не знает пот. Но он знает жизнь.

И в этом — секрет его успеха.

Начало нашего века — бурная пора становления классового самосознания американского пролетариата — было порой зарождения песен с социальным содержанием. Именно в это время появились песни легендарного Джо Хилла, призывавшего рабочих понять, что, объединенные, они представляют собой огромную политическую силу.

Часто спрашивают: «А был ли Джо Хилл на самом деле?»

Он был.

Он жил и пел.

И он отдал свою жизнь и песни друзьям — рабочим Америки. Джо Хилл — это псевдоним. Его настоящее имя Юэль Эмануэль Хагглюнд. Родом он из небольшого шведского городка Евле. В двадцать три года вместе с сотнями других людей он отправился в Новый Свет искать работы и счастья.

Джо Хилл был и певцом и профсоюзным деятелем. Он был одним из создателей союза «Промышленные рабочие всего мира». Джо Хилл мечтал создать единый «Великий союз и кооперативное братство трудящихся», свободное от национальных различий.

Слишком молод был тогда рабочий класс Америки, и поэтому далеко не совершенен был союз «Промышленные рабочие всего мира». Но он сделал свое дело. Союз провел основную черновую работу для создания массовых организаций неквалифицированных рабочих и иммигрантов, то есть тех групп, которые подвергались особенно жестокой эксплуатации.

Этот союз оставил свой след в борьбе за социальные свободы. Он был инициатором изучения проблем сезонных сельскохозяйственных рабочих — также одной из самых жестоко эксплуатируемых групп трудящихся США. Союз добился многого.

Песни Джо Хилла очень помогли в сплочении рабочих. Эти песни призывали рабочих к единству, они высмеивали штрейк-брехеров.

Песни Джо Хилла поют и сейчас. И не только в Америке. Кто теперь не знает знаменитой его песни «Кейси Джонс»? А ведь эта песня была написана более полувека назад — в 1911 году, когда рабочие на Тихоокеанской железной дороге объявили забастовку. Это первая песня, написанная Джо Хиллом.

На средства американских рабочих был выпущен «Маленький Красный Песенник» Джо Хилла. Его веселые, остроумные

песни призывали рабочих сплотиться и осознать свою силу, они высмеивали и обличали боссов. Вот названия его песен: «Чего мы хотим», «В нас сила», «Рабочие мира, пробудитесь!».

Джо Хилл связал профсоюзное движение с песней. Слова песен Джо Хилла печатались на профсоюзных билетах.

Песни Джо Хилла и его профсоюзная деятельность испугали «медных боссов» — владельцев медных рудников штата Юта; они решили расправиться с народным певцом и состроили дело, обвинив Джо Хилла в убийстве лавочника из города Солт-Лейк-Сити.

В 1915 году, за несколько месяцев до казни Джо Хилла, выдающаяся деятельница американского рабочего движения Элизабет Герли Флин написала:

«Джо пишет песни, которые поются, которые смеются, и сверкают, и разжигают пламя протеста даже у самых забытых, возбуждают желание жить полной жизнью у самых приниженных рабов. Он поет обо всем — от веселых песен о мистере Блоке и Кейси Джонсе до таких серьезных вещей, как «Если я когда-нибудь возьмусь за оружие, то лишь для того, чтобы убить тирана». Он выразил дух рабочего движения в бессмертной форме песни. Без песни никогда не было ни одного победоносного движения, оставившего свой след в мировой истории. Наниматели, для которых рабочие — это бессловесный скот, интуитивно чуют опасность, когда вместо мрачной апатии они слышат смех и песни. Они ненавидят их, боятся и готовы немедленно подавить. Они упрятали нашего славного Джо Хилла в тюрьму и сделают все, что в их силах, чтобы он не вышел оттуда живым».

Мужественно держался певец в тюрьме. За день до казни Джо Хилл послал две телеграммы. Одна из них — «Большому Биллу Хэйвуду, руководителю союза «Промышленные рабочие всего мира»: «Прощай, Билл. Я умираю как преданный делу бунтовщик. Не теряйте времени, оплакивая меня. Организуйтесь в профсоюз!»

Во второй телеграмме Джо Хилл просил одного из своих друзей: «Отсюда до штата Вайоминг всего лишь около ста миль. Постарайся вывезти мое тело за линию границы штата и похорони меня там. Я не хочу оставаться в Юте мертвым».

Туманным утром 19 ноября 1915 года грянул залп, и оборвалась жизнь звонкого запевалы американских рабочих.

Но песни Джо Хилла звучат и поныне.

Эрл Робинсон и Альфред Хайс создали песню о казни Джо Хилла. Она у нас хорошо известна в исполнении Поля Робсона. Вспомним первые строки этой песни:

Вчера я видел во сне Джо Хилла,
Живого, как ты и я.
Я сказал: «Джо, но ведь ты умер десять лет назад».
И он ответил: «Я никогда не умирал!»

Имя замечательного певца и борца за единство рабочего класса увековечено в балладах и легендах, в пьесах и поэмах.

О характере этого мужественного человека говорит и его стихотворное завещание, написанное буквально за несколько часов до расстрела. Вот его перевод, почти дословный:

Легко решать, что завещать,—
Мне просто нечего делить.
Что может у скитальца быть!
Одно прошу — не горевать!

И если мог бы выбрать я —
Пусть тело превратится в прах.
Пусть ветер мчит его в края,
Там, где цветут цветы в полях.

Быть может, взошедший цветок
Из праха вновь расцветет бы мог.
Ну, все. Вам бодрости и сил.
Не плачьте, счастья вам!

Джо Хилл

американских городов, где ютились безработные. Ее пели в поездах и в очередях за бесплатной похлебкой в приютах Армии Спасения. Успеху этой песни во многом содействовало талантлиное ее исполнение замечательным певцом Бингом Кросби.

Миллионер Бинг Кросби поет песню о безработном? Довольно странно, не правда ли? Кажется, впрочем, Бинг Кросби тогда еще не был миллионером. Но не это главное. Примечательно другое — в очень подробной граммофонной антологии его песен, выпущенной несколько лет назад, этой песни нет. Я люблю эту песню — мужественную, сдержанную, с великолепной мелодией. У нас она известна в исполнении Леонида Утесова.

Вспомните слова этой замечательной песни, которая будет жить, видимо, до тех пор, пока не исчезнут безработные. Приведу подстрочный перевод, чтобы передать ее в точности:

Когда-то я строил железную дорогу, я ее построил
И пустал поезда, обгонявшие ветер.
Когда-то я строил железную дорогу — теперь она построена...
Братиска, нет ли у тебя лишнего гривенника?

Когда-то я строил башню, башню до солнца.
Кирпича, мастеров, раствор...
Когда-то я строил башню — она теперь построена...
Братиска, нет ли у тебя лишнего...

Отец Вуди Гатри жил в городе, охваченном «нефтяной лихорадкой», потом обанкротился и уехал искать счастья на Юго-Запад США. Мать Вуди помнила сотни песен, часто пела сыну, и он полюбил народные песни.

Мальчишкой Вуди стал сам зарабатывать себе на хлеб, исполняя под гитару песни. Он пел их на деревенских вечеринках и праздниках, в дешевых трактирах, а потом стал выступать по радио в Калифорнии и Мексике.

Это было тяжелое время. В молодости Вуди познал нищету. Он скитался по всей стране в товарных вагонах, чаще — на крышах, и пешком, и на попутных машинах.

Вуди Гатри говорил, что песня стала его плотью и кровью.

Миллард Лэмпелл, редактировавший песни Вуди Гатри, сказал однажды, что «в них звучат любовь, одиночество и печаль, в них выражена упрямая решимость выжить». Песни Вуди насвистывали и напевали, передавая друг другу, они сразу стали неотъемлемой частью жизни страны. Люди, поющие их, искренне могут поклясться, что это старинные народные песни, долетевшие к ним сквозь туман истории.

Вуди Гатри прожил нелегкую жизнь. Умер он в 1967 году, а до этого был десять лет прикован к больничной койке. В автобиографической книге «Поезд мчится к славе» он писал:

«Одни я нравлюсь, другие ненавидят меня. Одни ходят вместе со мной, другие переступают через меня, смеются надо мной. Мне аплодировали и меня освистывали. И скоро не осталось ни одной эстрады, куда бы меня не приглашали и откуда бы меня не выгоняли. Но я понял, что песня — это тот язык, который доступен всем».

Вуди свято хранил чистоту народной песни и ни за какие доллары не соглашался искажать ее.

Сейчас невозможно представить профессионального исполнителя американских народных песен, который не включал бы в свой репертуар песни Вуди Гатри.

Лучшим продолжателем традиций Вуди Гатри остается фолксингер (исполнитель народных песен) Пит Сигер.

«У него дар быть простым», — говорят о Пите Сигере. Наверное, в этом секрет его феноменального успеха.

Он сам как народная песня — прост и понятен. Трудно сосчитать, сколько концертов дал Пит Сигер. Пожалуй, ни один певец не исполнил столько песен для такого числа слушателей.

На концертах Пита Сигера сразу же устанавливается непринужденная обстановка и удивительное взаимопонимание между певцом и слушателями. И кажется, что Сигер — один из слушателей, только он знает все песни, знает, как их петь, и поэтому он на эстраде. Его концерты собирают многочисленные аудитории. Мелодии его песен просты, темы близки слушателям и злободневны, и, когда он начинает притопывать в такт своему банджо, все в зале тоже начинают притопывать и подпевать ему.

В толстом вязаном свитере, высокий, худощавый, с простой, отянутой не голливудской улыбкой, он сразу же располагает слушателей к себе.

Мне нравится, как поет Сигер. Голос у него ровный, приятный. Правда, ему не все удается. Специалисты утверждают, что если вам нравятся только блюзы, то слушать Сигера не стоит. Впрочем, трудно найти хоть одного белого певца, которому удавалось бы исполнение негритинских блюзов. И не все песни Пита Сигера хороши: иногда на пластинке рядом с великолепными песнями можно найти песенные пустячки.

Но это несколько не умаляет таланта Сигера, фолксингера номер один. Его огромное мастерство не подлежит никакому сомнению, и влияние его на современную песню в США могло бы составить тему диссертации музыковеда.

Необъятен репертуар Пита Сигера. Он высмеивал в своих песнях американских генералов, увязших во вьетнамской войне. Он поет о единстве рабочих, о надеждах простых американцев. Он поет песни рабочих, строящих железную дорогу, и песни шахтеров. Он поет серенады и нежные колыбельные. С теплотой и проникновенностью исполняет Пит Сигер старинные американские баллады, и в его песнях сквозит легкая грусть по давно ушедшим временам. И вдруг после этой тихой, как свет свечи в деревенском доме, песни слышится чеканный аккомпанемент. Пит Сигер распрямляет плечи и начинает петь песню Интернациональной бригады, сражавшейся в Испании в 1937—1938 годах. За ней следует песня о Хиросиме, написанная Сигером на слова турецкого поэта Назыма Хикмета, а потом резко, тревожно звучат песни о сегодняшнем дне.

«Считать ли меня певцом народных песен или песен протеста? Не люблю ярлыков — они зачастую слишком упрощают сложные понятия, затемняют, а никак не проясняют их сущность», — говорит Сигер. — Если бы я заявил: «Я певец народных

песен» или «Я певец песен протеста», оба утверждения оказались бы неверными. Я пою песни о любви, я пою колыбельные, я пою рабочие песни. Ответ на вопрос, что я пою, — в моих песнях».

Один из последних альбомов Пита Сигера называется «Опасные песни». Пит Сигер поет старинные и современные песни. Сами по себе они выглядят довольно безобидно, но темы, затронутые в них, вызывают ассоциации с сегодняшним днем, и они приобретают особое звучание.

Родился Сигер в Нью-Йорке в 1919 году. Его отец — музыковед, мать — скрипачка. В юности Пит полюбил народную музыку, которую изучал его отец. В 30-х годах, покинув Гарвардский университет, он отправился скитаться по стране с банджо.

Он прислушивался к народным песням, разучивал их, знакомился с жизнью простых людей. Он и сам исполнил их песни, получая в награду немудреный обед. Пит Сигер собрал огромное количество песен, отражающих жизнь простых американцев. Он обменивался этими песнями с другими замечательными собирателями и исполнителями американского фольклора, такими, как Гатри и Лидбелли. Эти певцы старшего поколения оказали значительное влияние на Пита Сигера. Особенно Вуди Гатри, с которым Пит Сигер встретился осенью 1939 года на концерте.

«Я увидел Вуди, — рассказывает Пит Сигер, — низкорослого парня в ковбойской шляпе и сапогах, в синих джинсах, небритого. Он рассказывал одну за другой разные истории и пел свои песни... Я научился у него очень многому, и даже не могу всё перечислить, в первую очередь — его способности становиться одним из самых обыкновенных людей, говорить их языком, не употребляя вычурных слов, и никогда ничего не бояться, в какой бы ситуации ты ни оказался. Потом мы пели с ним вместе на профсоюзных собраниях, в церквях, в залах, на вечеринках».

Пит Сигер и его ансамбли («Альманах» и позднее «Ткачи») перекинули мост от традиционной народной музыки сельской Америки к современному фольклору городов. В 40-е годы «Альманах» создал собственные песни на народной основе. Это послужило преемством для Боба Дилана и многочисленных сегодняшних рок-ансамблей, которые сочиняют музыку для своего репертуара сами. Через десять лет «Ткачи» донесли

фольклорную музыку до широких слоев американской публики, открыв эпоху «фолк-ренессанса».

Пит Сигер сочинил много песен, которые исполняют певцы и в других странах. Вот песни — «Куда девались все цветы?» и «Куда девались все цветы с полей? Их сорвали девушки, чтобы сделать себе венки. Куда делись эти девушки? Они вышли замуж за своих парней. А парни? Парни ушли на войну... Таково содержание этой песни, которую поют во многих странах мира. Она хорошо известна и в исполнении замечательной немецкой актрисы и певицы Марлен Дитрих, исполняющей и многие другие песни Пита Сигера.

Пожалуй, самой популярной песней Пита Сигера можно считать «Песню о молоте». Вот ее начало:

О, дал ли мне молот!
Я был бы рано утром,
Я был бы поздно ночью
На весь край родной...
Я был бы тревогу,
Греметь бы: «Стойте на страже!»
Я б выволакал для всех людей
Узы братства, братства!
Я б гремел на весь край!

(Перевод С. Колоткина).

Когда поет Пит Сигер, торжествует искренность. Может быть, именно поэтому американские власти так долго не пускали Сигера на телевидение? Еще во времена маккартизма Пита Сигера зачислили в черные списки и вызвали в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. За отказ отвечать перед этим судьями Пит Сигер был приговорен к году тюремного заключения. Тысячи американцев поднялись на защиту певца, и властям не удалось упрятать Сигера в тюрьму. Но в черных списках крупных телевизионных компаний США он числится и по сей день и появился на экране лишь в 1968 году.

Талантливый и темпераментный исполнитель, олицетворяющий сегодняшнюю трудовую Америку с ее заботами и надеждами, певец, собирающий многотысячные аудитории, Пит Сигер говорит о себе скромно, называя себя «любителем, который зарабатывает на жизнь исполнением народных песен».

Большой знаток джаза, поклонник Баха и Бартока, он обладает поистине энциклопедическими знаниями в области народ-

ной музыки. Пит Сигер — постоянный автор журнала «Запевай!», самого популярного в США издания, посвященного музыкальному фольклору.

Пит Сигер много раз приезжал в нашу страну, выступал с концертами. Он всегда в гуще событий со своими песнями. Он всегда современен. Его волнует все. Он пел о несправедливости войны во Вьетнаме. Он клеймил американскую военщину. Он высмеивал американских сверхпатриотов, претендующих на роль «мировых жандармов».

Его волнуют и проблемы охраны природы. Целый концерт Пит Сигер посвящал защите китов, в надежде сохранить этих становящихся уже редкими животных от полного истребления.

Он всегда полон оптимизма.

Таков Пит Сигер, ветеран-исполнитель народных песен, оказавший огромное влияние на популярную американскую музыку.

В США много и других фолксингеров, творчество которых исполнено подлинного гражданского мужества.

Я помню первое впечатление от песни «Шестнадцать тонн». Оно было ошеломляющим. По радио звучал мощный и уверенный ритм, четкий, как ритм какой-то большой машины. Низкий мужской голос пел:

Говорят, что я из грязи сделан,
Нет, мускулы и кровь — тело бедняка,
Кожа и кости — мое тело,
Но спина моя еще крепка.

Шестнадцать тонн грузу, а мне дают гроши,
Я грузу и грузу, но ни цента надбавки.
Святой Петр, ты не жди моей души,
Я заложил ее в хозяйской лавке.

Эта песня в исполнении известного певца Эрни Форда вошла в «парад боевиков». Какой огромной популярностью должна была обладать эта песня шахтера, чтобы прорваться на «Улицу Жестяных Сковородок»!

А ее популярность была действительно велика. Первый миллион пластинок с записью песни «Шестнадцать тонн» продали за десять дней! И это было в то время, когда буйно, как сорняки, росли и расцветали песенки типа:

Слезы льются в мои уши,
Потому что я
Лежу в постели на спине
И плачу о тебе!

Пластинка с записью песни «Шестнадцать тонн» появилась летом 1955 года, после того как Эрни Форд исполнил ее в телевизионной передаче.

Эту песню написал Мерл Трэнвис. Ему принадлежат и слова и музыка. Вот что рассказывает сам Мерл Трэнвис:

«Я вырос в юго-западном угольном районе штата Кентукки. Мой отец был шахтером. Я помню забастовки. Мы, ребята, участвовали в них тоже — мы собирали продовольствие для бастующих. Это были простые бобы и соленая баранина. Для меня, мальчишки, которому только что исполнилось десять лет, было большим праздником, когда шахтеры устраивали свои митинги. Сотни шахтеров собирались, усаживались на бревна между мусорными ящиками и слушали выступления. Между речами иногда выступали четыре негра, они пели:

Когда у нас будет свой профсоюз,
Когда у нас будет свой профсоюз,
Больше не будет штрейкбрехеров в дистрикте¹ 23.
О, как мы тогда будем счастливы, боже!»

Одна канадская газета писала:

«Откуда такая популярность «Шестнадцати тонн»? — спрашивают комментаторы и авторы передовиц. Кажется, они сплоснутся самого простого ответа на этот вопрос: миллионы долларов, потраченные ими на пропаганду, пропали зря, и американский народ видит все происходящее в подлинном свете, его не удалось убедить в отсутствии классовой борьбы. Пожалуй, им кажутся символическими последние строки этой песни, так по-боевому и даже с угрозой исполняемой Эрни Фордом:

Как увидишь, что я иду, лучше отойди в сторону.
Многие не захотели этого сделать — их уже нет в живых.
У меня один кулак из железа, а другой — из стали.
И если я не достигну правым кулаком, то уж левым не промахнусь!»

О песнях трудовой Америки Вуди Гатри когда-то сказал: «Песням есть что сказать, и говорят они так, что понять их

¹ Рабочие в США делятся на группы по районам — дистриктам.

легко; а если вдруг ты возьмешь да изменишь их слегка, то несекла беда. Быть может, у тебя родится новая песня. Даже наверняка родится, если ты сказал о том, каким ты видишь наш мир, или о том, как привести его в порядок...

Мы когда-нибудь узнаем, что все наши песни были маленькими нотами одной Великой Песни, и, когда мы это узнаем, богачи исчезнут, как утренний туман, и бедняки исчезнут, как бред... и мы станем одной счастливой семьей».

Многие песни сегодняшних американских фолксингеров посвящены теме, которая не может не волновать народы всей земли, — борьбе за мир. Верной этой теме остается замечательная американская певица, исполнительница фолк-рока Джоан Базз. Смуглая красавица (отец ее мексиканец) Джоан Базз никогда не знала материальной нужды. Она родилась в городе Стейтен Айленд в штате Нью-Йорк в январе 1941 года, в семье физика. Выступать начала в небольшом кафе в Бостоне. В 1959 году вместе с Бобом Гибсоном, автором ряда песен, виртуозно играющим на двенадцатиструнной гитаре, она спела традиционные песни «Дева Мария» и «Река Иордан» перед тринадцатитысячной аудиторией в Пибоди-парк в Ньюпорте. В 1960 году фирма «Vanguard» выпустила первую пластинку Джоан Базз, а уже в 1965 году было продано долгоиграющих пластинок с ее записями больше, чем какого-либо другого исполнителя народных песен за всю историю грамзаписи.

Высокая, стройная, с длинными черными волосами, черноглазая, она поет под собственный аккомпанемент гитары, и голос ее, удивительно мягкий и красивый, чуть вибрирует, и кажется, что он дрожит от волнения.

«Я интересуюсь прежде всего политикой, — говорит она. — Я сторонница всемирного движения за мир».

И действительно, в ее песнях звучат самые острые политические темы. Вот знаменитая песня «Что они сделали с дождем?» — протест против гонки атомного вооружения, против пагубных последствий испытания этого смертоносного оружия:

...Листья промокшие,
травы поблекшие —
все сожжено, как огнем...
Ласковый, вкрадчивый
дождик какает —
что происходит с дождем?

Мальчик, что кружится
летом по лужикам, —
где он? Не слышно о нем!
Некому ножками
топать дорожками,
весенку петь под дождем...

(Перевод С. Волгина и Т. Савицкой)

«Я совершенно непримиримо отношусь к таким вещам, — говорит Джоан, — как убийство детей радиоактивными осадками и моральное убийство сегрегацией».

И это не только слова. В мае 1963 года Джоан Базз отправилась в город Бирмингем (штат Алабама), ставший ареной столкновения негров с кукулуксклановцами. Она отправилась в этот город, чтобы присоединиться к демонстрации против сегрегации. И через несколько минут после взрыва расистской бомбы голос Джоан Базз зазвучал в хоре демонстрантов, певших «О свобода!».

«Ваше мнение о войне во Вьетнаме?» — спросили ее. Она ответила просто: «Выход один — Соединенным Штатам надо уйти из Вьетнама и прекратить убийства».

Не признавая раздутого военного бюджета США, Джоан Базз в 1964 году отказалась платить налоги.

В южной Калифорнии в своем доме Джоан Базз открыла «школу мира». У нее собирается молодежь, иногда здесь живут сразу двадцать — тридцать человек. Они проводят дискуссии о мире и о войне, о том, как избежать войны и насилия.

«Нам чуждо общество насилия, в котором мы живем, — говорит Джоан Базз своим слушателям. — Мы взрослее его. Мир насилия невероятно отстал».

Молодежь спорит, заучивает песни.

Детельность Джоан Базз приходится многим в Америке не по вкусу. И вот в Калифорнии открывается суд, и на скамье подсудимых — Джоан. Ее «школа мира» не устраивает представителей общества насилия.

Джоан Базз написала книгу «Рассвет», посвященную раздумьям о судьбе своего поколения в Америке.

Джоан Базз, талантливая исполнительница фолк-рока, — незаменный участник походов за мир, за равноправие.

В середине 60-х годов Джоан Базз и Боб Дилан были орга-

низаторами и неизменными участниками так называемых «синг-ин» — концертов-митингов, на которых звучали полнующие песни о самых острых проблемах жизни. Такие концерты устраивались в Сан-Франциско, в Гарварде, в Беркли, в Мичиганском и других университетах США. «Все, что делается против войны», — говорила Джоан Базз, — «я считаю своим личным делом». В декабре 1967 года мужественная Джоан, протестовавшая против войны во Вьетнаме, вместе с тридцатью другими демонстрантами была арестована, а позднее приговорена к тюремному заключению.

Но ни тюрьма, ни преследования не сломили Джоан Базз. В своих песнях она и сегодня призывает к миру, к свободе и справедливости. Ее голос — это голос чести и совести американского народа.

В 1972 году фирма «Колумбия» выпустила пластинки с записью небольшого фестиваля рок-музыки, в котором приняли участие Джоан Базз, Крис Кристоферсон, ансамбль «Тадж Махал», знаменитый ансамбль «Кровь, Пот и Слезы», исполняющий джаз-рок, и ряд других исполнителей. Весь доход от продажи этой пластинки был направлен в фонд Института по изучению ненасильственных методов и в фонд помощи народу Бангладеш.



ОТ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ — К «МУЗЫКЕ ДУШИ»

Большинство американских музыковедов, историков и критиков утверждают, что лишь негритянская музыка — истинно американская.

Негритянская музыка — в основе почти всех видов популярной музыки в США, не говоря уж о том, что такое своеобразное явление, как джаз, без которого музыкальная жизнь Америки была бы несравненно беднее, — это творчество негров. Бесспорно, есть и белые — выдающиеся музыканты джаза, но, во-первых, их несравненно меньше, и, во-вторых, они редко поднимаются выше уровня талантливых имитаторов.

Миссионеры насаждали среди негров христианскую религию, поэтому библейские сказания и легенды стали достоинством их духовной культуры. Создавая свои спичричуэлс — духовные песнопения, негры использовали библейские сюжеты. По Библии, «сыны израильтян» были гонимым народом. Негры считали себя современными «сынами израильтян» и призывали своего «черного» пророка Моисея вывести их из этого мира горя, нищеты и угнетения. Песни эти выражали горячий протест против угнетения, непоколебимое стремление к свободе.

...Не дал ли господь забавление Давиду? А если ему, то почему не всем?
...Слушай, Моисей... И скажи старому фарану: отпусти мой народ!
...Скоро, скоро я слошу свою тяжкую вошу.

Эти знаменитые спиричуэлс выражали надежду на освобождение. Негры пели о перламутровых вратах рая, об улицах, вымощенных золотом, о прекрасных колесницах, которые однажды умчат их в землю обетованную — в длинной белой робе, со звездной короной на голове и с нескончаемым счастьем в сердце.

Спиричуэлс, в большинстве протяжные и грустные, дожили до наших дней, потому что они просты, оригинальны и их идеи универсальны.

Советским людям спиричуэлс известны в исполнении знаменитого негритянского певца Поля Робсона, бережно сохранившего все оттенки этой удивительной формы негритянской народной музыки.

Со временем возникли новые религиозные песнопения. Наиболее популярными среди них были госпел. Эти песни отличались от спиричуэлс. Если спиричуэлс были в основном хоровыми песнями, то госпел — сольными.

Госпел стали появляться в 20-х годах. Считается, что первым стал их петь негритянский певец Джорджия Том, известный исполнитель блюзов из Чикаго. В дословном переводе «госпел» означает «добрые вести о Христе». Обычные сюжеты этих песен — изречения, библейские притчи. Их поют в церквях солисты хора, а прихожане притопывают в такт и хлопают в ладоши. Хотя госпел основываются, как и спиричуэлс, на библейских темах и образах, это песни современные, в них — отражение сегодняшних проблем негритянского народа.

Влияние госпел на современную музыку Америки огромно. Блюзы и джаз 20-х годов, так называемый «духовный джаз» конца 50-х — начала 60-х годов, сегодняшняя «музыка души» — соул, о которой речь впереди, происходят от госпел. Такие негритянские исполнители, как Маленький Ричард, Уилсон Пиккет, Отис Реддинг, Сэм Куки, Эрнст Фрэнклин, Делла Риз и десятки других, пришли в популярную музыку, широко используя традиции госпел. Более того, рок-н-ролл и поздний рок также основываются на госпел. Без госпел не было бы ни Элвиса Пресли, ни Бадди Холли, ни Мика Джектера. Американские музыковеды считают, что госпел составляет около 65 процентов музыкальной основы современного рока.

Наиболее примечательная исполнительница госпел — Махэли Джонсон, умершая в январе 1972 года. Виучка раба, она всю свою жизнь боролась за признание своего таланта. Махэли Джонсон родилась в Нью-Орлеане в 1901 году. Отец ее работал днем грузчиком в порту, вечером — парикмахером, а по воскресеньям он был священником в баптистской церкви. В 1918 году Махэли Джонсон уехала в Чикаго. Она работала служанкой в отеле, прачкой и нянкой. Там же, в Чикаго, она начала петь в хоре баптистской церкви и скоро стала солисткой этого хора. Ее своеобразный талант привлек внимание, ее стали записывать на пластинки. Популярность ей принесло исполнение знаменитого госпел «Он держит в руках весь мир».

И все же она оставалась певицей, известной лишь в негритянских гетто и баптистских церквях. Признание она получила в 1950 году, после выступления в знаменитом концертном зале «Карнеги-холл».

Госпел в исполнении Махэли Джонсон стали символом протеста. В 1963 году во время знаменитого похода на Вашингтон, организованного доктором Мартином Лютером Кингом, она пела у подножия памятника Линкольна перед двадцатитысячной толпой:

Меня пинают и на меня презрительно смотрят.
И я хочу сказать моему господу,
Когда я доберусь до дому:
«Почему так долго ты не был ко мне справедливым?»

Она пела необычайно темпераментно, будто загоралась внутренним неведомым огнем, и гребенки летели из ее черных волос. Слушатели начинали танцевать, кричать, приходили в экстаз.

Она никогда не пела в ночных клубах. Она никогда не пела блюзов и отвергала попытки Луи Армстронга сделать из нее джазовую певицу.

«Блюзы — это песни отчаяния, госпел — это песни надежды. Когда вы поете госпел, вы начинаете верить, что есть средство от несправедливости, — говорила Махэли Джонсон. — У меня есть надежда, что мое пение поможет преодолеть ненависть и страх, разделяющие белых и черных в моей стране».

И это было действительно так. На похоронах Махэли Джонсон жена покойного доктора Кинга, Коретта Кинг, ска-

зала: «Дело справедливости, свободы и братства потеряло своего настоящего борца».

И все же ни один вид негритянской музыки не оказал такого огромного влияния на развитие американской популярной (и даже современной классической) музыки, как блюз.

Блюз — это холодный серый день.
Блюз — это одиночество.
Блюз — это не просто рифмованные строчки.
Блюз — это путь от любви в никуда.
Блюз — это черный день.
Это плач и пение, плач и пение до самой смерти...
Блюз — это... блюз.

Так поют негры.

Что же такое блюз?

Вспомним историю Соединенных Штатов Америки. Гражданская война Севера с Югом 1861—1865 годов ликвидировала рабство негров, хотя не устранила дискриминацию, существующую и поныне. С бурным развитием капитализма появляются многочисленные крупные промышленные предприятия. Им не хватает рабочей силы. Негры, сбросившие цепи рабства, получают возможность передвижения по стране. Многие из них уходят в города и оседают там. Новая обстановка, далекая от патриархального уклада плантаций. Потерянность в грохочущем и чужом хаосе городов. Действительность предстает в новом образе. Растет самосознание негров. Они уже начинают понимать, что бесполезно обращаться к Моисею, чтобы тот пошел и выпросил «у старого фараона» свободы для народа. Капитализм ставит перед неграми земные проблемы.

Жизнь отражается в песне. Песни негров-рабочих, песни-плачи на плантациях, спиричуэлс — все это, взятое вместе и перенесенное на городскую почву, превращается в единый слыв — блюз. Блюзы — это песни простых людей, чья жизнь оказалась зажатой в тисках современных капиталистических городов. Если спиричуэлс рождался на плантациях, то блюзы — на асфальте больших городов, на лесопильных заводах, в лагерях лесорубов. Блюз — это парадоксальная смесь горького смеха и слез.

Между блюзом и спиричуэлс нельзя провести четкую разграничительную линию: вслушиваясь в блюз, можно заметить влияние спиричуэлс. Форма блюзов проста и непосредствен-

на — одна строчка, повторенная дважды, рифмуется с длинной строкой, которая выражает суждение или решение. Вот пример:

Я проснулся утром, моя постель была мокрой от дождя.
Я проснулся утром, моя постель была мокрой от дождя.
Господи, знаешь ли ты, что моя крыша дырива и дождь протекает мне на голову?

Человек как бы рассматривает незнакомый ему предмет — он обходит вокруг него дважды и затем выносит свое суждение.

«Блюз-причитание», «блюз-стон», «блюз — смех и слезы», «блюз счастливо-печальный», «блюз борьбы» — темы блюзов не ограничены никакими рамками. В них поют о поездках, о кораблях, о зарплате, о профсоюзах, о самолетах, об армии и флоте, о Белом доме, о плантациях, о выборах, о налогах, о боссах, о суде Линча.

Нельзя не присоединиться к мнению американского музыковеда Эдди Мидоуза, который писал в журнале «Фридомейз»: «Блюз следует принимать как дар черной Америки миру музыки — дар, представляющий собой один из оригинальных вкладов Америки в музыку».

Популярность блюзов в США в значительной степени объясняется тем, что в них выражается отношение к проблемам, которые волнуют не только негров, но и белых, всех простых людей, страдающих от социальной несправедливости.

Блюз никогда не был рафинированной формой музыки. А если слова блюзов многократно повторяющиеся и несложные, то это значит только, что исполнители и авторы блюзов уделяли больше внимания мелодии, чем словам. Один из самых замечательных исполнителей блюзов в наше время Б. Б. Кинг из Чикаго, часто выступавший в негритянских трущобах, говорил: «Блюзы — это не полированные мелодии без сучка без задоринки. Блюзы — это не литературный английский язык; гладкая, отшлифованная форма для блюзов неестественна».

Рассказывая о блюзе, нельзя не вспомнить замечательную негритянскую певицу Бесси Смит. Трагически сложилась судьба этой талантливой певицы. Она родилась в нищете, осталась в девять лет сиротой, в одиннадцать лет она уже сама зарабатывала себе на хлеб в труппе бродячих музыкантов. В 1923 году была записана первая пластинка Бесси Смит — «Блюз с подавленным сердцем».

Обрушившийся на США кризис 30-х годов вынуждал певицу

снова отправиться в скитания по стране. Осенним вечером 1937 года, будучи уже известной певицей, Бесси Смит попала в автомобильную катастрофу.

Тяжело раненную Смит привезли в госпиталь, но ее не приняли, поскольку это был «госпиталь только для белых». Певица скончалась на пороге больницы.

Сегодня фирма «Колумбия» зарабатывает десятки тысяч долларов, переиздавая пластинки с блюзами Бесси Смит, спекулируя на том интересе, который вновь вызывает блюз в связи с появлением музыки соул.

Но обо всем по порядку.

Из современных исполнителей блюза прежде всего надо назвать негритянскую певицу Билли Холидей. Билли Холидей заслуженно называют «королевой блюзов». В наши дни одной из популярных исполнительниц блюзов стала негритянка из Алабамы — Одетта, обладающая удивительно сильным и чистым голосом. В конце 50-х — начале 60-х годов блюз зазвучал по-новому в исполнении Маленького Ричарда: на смену блюзам-стенаниям пришли блюзы, зовущие на борьбу.

В последние годы в США исключительно популярен негритянский певец Стиви Уондер («Чудо»). Настоящее его имя — Стивеленд Джудкинс. Попав в 1973 году в автомобильную катастрофу и потеряв зрение, Стиви Уондер не покинул сцену, он и сейчас пишет и исполняет песни. Он поет о расовой дискриминации, о тоске в больших каменных джунглях американских городов. Его песни полны философских размышлений о смысле жизни.

Вырос Стиви Уондер в детройтских трущобах. Но незаурядный талант вывел его на залитые электричеством сцены крупнейших концертных залов не только в США, но и в других странах.

Хотя Уондер исполняет характерные негритянские песни, он завоевал популярность и среди белых американцев, особенно после того как в 1972 году выступал во время гастрелей в США английского рок-ансамбля «Роллинг Стоунс» в качестве дублера. В песнях Стиви Уондера можно найти отголоски блюзов, исполняемых знаменитым Б. Б. Кингом. Записываться Уондер начал в негритянской фирме «Мотаун» и в значительной степени содействовал феноменальной популярности этой фирмы. Его песни «Кончики пальцев» в самое короткое время была продана тиражом более полутора миллионов экземпляров.

Вспоминаая историю американской негритянской музыки, нельзя пройти мимо негритянского певца Лидбелли. Это его, Лидбелли, Вуди Гатри называл «лучшим из ныне живущих народных певцов». Его настоящая фамилия — Ледбеттер, Халди Ледбеттер, а Лидбелли — прозвище, в переводе — «Луженое Брюхо». Родился он в 1885 году в одном из поселков болотистого района штата Луизиана. Умер в нищете в 1949 году в нью-йоркской больнице. Тем не менее друзья запомнили его всегда опрятно одетым, с белым накрахмаленным воротничком и в тщательно отутюженном костюме.

Как и тысячи его сверстников, Лидбелли собирал хлопок на плантациях Луизианы. Прирожденный музыкант, он пел и играл на гитаре на негритянских свадьбах, деревенских танцульках, в местных трактирах — салунах. Он, по существу, создал новый тип народной негритянской песни — песню, свободную от религиозных наклонений, простую, естественную, близкую к жизни негритянского народа.

С 1935 года он стал записываться на пластинки. Однако народные песни в то время не были популярны. Слава пришла лишь через несколько месяцев после его смерти, когда его песня «Спокойной ночи, Айрин!» стала боевиком: было продано два миллиона пластинок в исполнении самого Лидбелли.

Дальнейший этап в развитии негритянской музыки связан с развитием джаза. Во время второй мировой войны и особенно после нее в джазе стал исключительно популярен стиль «свинг», отмеченный четким, размеренным ритмом. Потом интерес к большим оркестрам стал падать, в том числе и к тем, которые исполнили свинг, — к оркестрам Гленна Миллера, Томми Дорсея, Бенни Гудмена. Американцы стали больше интересоваться вокалистами. Что же касается джаза, то после популярного и легкодоступного стиля «свинг» он развивается в очень сложном направлении, получившем название «боп».

Этот этап в развитии джаза связан с такими выдающимися джазовыми музыкантами, как Чарли Паркер, Телониус Монк, «Диззи» Гиллеспи и Чарли Кристан. Несмотря на то что стиль «боп» — стиль свободных импровизаций — приобрел множество фанатичных приверженцев и являлся значительным вкладом в развитие музыкальной культуры, он был неприемлем для широких масс из-за своей сложности.

Эстрада была заполнена давно набившими оскомину сентиментальными и глупыми песенками. Постепенно они стали вытесняться калипсо. В это же время исконно народная форма музыки блюз стала пробиваться на эстраду. Блюз слился со свингом и превратился в «рити-и-блюз», то есть блюз с четко выраженной ритмической основой, имевший все характерные черты эстрадной музыки. При его исполнении использовались электрогитары, усилители. Вопили саксофоны и вопили певцы, наряженные в яркие, кричащие костюмы.

Стали популярны такие исполнители, как Чак Берри, Мелвин Ричард, Вилли Мэбо и Фэтс Доминно.

Профессиональные композиторы эстрадных боевиков, музыкальные критики, нотные издатели обрушились на эту новую негритянскую музыку, объявив ее монотонной и дешевой. Но главным арбитром в этом споре выступили подростки — основные покупатели пластинок. Им эта музыка понравилась, и их доллары решили вопрос в пользу энергичной, с резким ритмом музыки, сопровождаемой не менее резкими выкриками певцов, словно бросающими вызов тем, кто исполнял баллады под сладкое звучание скрипок и мандолин.

Исключительно темпераментный исполнитель музыки в стиле «рити-и-блюз», придавший этому виду музыки свежесть и непосредственность, — слепой бард Рэй Чарльз. Родившийся на Юге США, в штате Джорджия, он стал одним из самых «универсальных» негритянских певцов. Он был создателем песен, в которых впервые стали сочетаться такие, казалось бы, различные виды негритянской музыки, как госпел и блюз. А ведь госпел считался духовными песнопениями и исполнялся в церквях, куда блюзу дорога была заказана.

Рэй Чарльз смело соединил эти два жанра. Исполняя госпел, он стал снижать их высокопарность, стал даже к богу обращаться на «ты», называя его «бэби». Приверженцы старины, в том числе и такие знаменитые негритянские певцы, как «Биг» Билл Брунзи, не одобрили подобное нововведение. Тем не менее новаторство Рэя Чарльза позволило многим негритянским певцам, исполнявшим ранее только госпел, включать в свой репертуар и блюзы. А исполнители блюзов обогатили свою палитру красками, характерными для госпел.

Во время расцвета стиля «рити-и-блюз» негритянские певцы пробивались на музыкальный рынок, впервые обогнав в популярности белых певцов, и Рэй Чарльз был одним из первых. Более

того: уничтожив барьеры между госпел и блюзом, он открыл путь к тому, чтобы «рити-и-блюз» мог вобрать в себя и другие музыкальные направления, что в конце концов привело к созданию музыки, получившей название «соул» («душа»), то есть «музыка души».

Рэй Чарльз говорит о соул: «Это — как электричество, мы и сами не знаем, что это такое, но это — энергия, которая может осветить зал».

Музыка соул — это аккорды госпел и плач блюза. Это удивительный синтез уже упоминавшегося нами стиля «хиллбилли», стиля раннего джаза «диксиленда», стиля «буги-вуги» (способразного блюза, исполняемого на пианино), церковных песнопений, отрывков из популярных песен, выкриков зазывал, электронных звуков, танца и так называемого «психоделического» (навевающего миражи) освещения. Говорят, что соул — это блюз 70-х годов, усиленный электронной аппаратурой. В соул можно услышать барабанную дробь африканских племен, авангардистский джаз и хоровое пение. Такой сложный синтез наделяет соул исключительными выразительными средствами, способными передать все чувства.

Музыка соул очень земная. Этим она резко отличается от коммерческих песен. Так, по словам журнала «Тайм», профессиональный сочинитель песен напишет:

Ты со мной рядом, дорогая,
Хоть мы и разлучены.
Ты всегда в моем сердце.

Этот же текст в песне в стиле «соул» прозвучит примерно так:

Бэби, ты удрал из дома,
А пришла пора платить за квартиру.
Без твоих денег трудно, ах как трудно
Сохранить тебе верность.

Одним из лучших исполнителей соул был негритянский певец Отис Реддинг, погибший в 1967 году в авиационной катастрофе. Музыкальные критики единодушно называли его «королем соул».

Сегодня в Америке самой популярной исполнительницей соул стала Эрита Фрэнклин, прозванная «Леди Соул». Она не прибегает к различным «психоделическим» фокусам, характер-

ным для других исполнителей музыки этого жанра. Ее вокальная техника довольно проста — непосредственный и естественный стиль исполнения и голос, охватывающий четыре октавы. Ее пение бросает слушателей то в жар, то в холод. Она безраздельно владеет аудиторией. Одна девятнадцатилетняя поклонница Эриты Фрэнклин сказала: «Если Эрита что-то трогает, значит, это важно». Что ж, немногие исполнители могут похвастаться такими словами признания.

Выросла Эрита Фрэнклин в негритянской части Детройта. Ее мать умерла, когда девочке было всего шесть лет. Отец, баптистский священник, привил дочери любовь к госпелу. Она много путешествовала, выступала в церквях. Пела она и популярные эстрадные песни, но успеха не имела. Зато ее первая песня «Я никогда не любила», исполненная в стиле «соул», была записана на пластинку и немедленно продана тиражом более миллиона экземпляров.

Очень популярна в США и другая исполнительница музыки в стиле «соул» — Нина Симоне. Впрочем, сама певица не без основания считает, что она поет не только соул, а вообще «песни своего народа». Ее репертуар действительно исключительно разнообразен и представляет чуть ли не все жанры негритянской музыки. «Певницей отчаяния и надежды» называют ее в США. В песне Билли Тейлора «Я хотела бы знать», представляющей собой госпел, Нина Симоне поет:

Если бы я могла почувствовать, каково быть свободной,
Если бы я могла разбить все цепи, сковывающие меня,
Если бы я могла сказать все, что я хочу сказать,
Сказать громко и четко, чтобы услышал весь мир...

«Я не считаю, что должна только развлекать публику, — говорит Нина Симоне. — Скучно все время говорить о боли и страданиях, если за этим нет никаких позитивных мыслей о том, как покончить с ними. Я хочу менее тяжелой жизни для себя и своего народа и для всех угнетенных народов на земле. Но, чтобы этого добиться, надо обнажить перед всеми боль и несправедливость...»

И все же самый популярный негритянский певец в США сегодня — это Джеймс Браун. Его популярность выходит далеко за пределы сцены. Английский журнал «Санди таймс мэ-

гэзин» писал: «Джеймс Браун может стать новым лидером черной Америки... Он использует музыку рок и соул для того, чтобы охладить угрозу расовой войны, которая может разрушить страну». Тот же журнал писал, что присутствие Джеймса Брауна успокаивает толпу, как присутствие сотни полицейских.

Поводом для таких характеристик послужило выступление Джеймса Брауна по телевидению после убийства доктора Мартина Лютера Кинга. В своем выступлении Браун призвал негров сохранять спокойствие. За это экстремистские настроенные негритянские группы называли его «дядей Томом», намекая на покорного героя романа Бичер-Стоу.

Но Джеймс Браун не покорный дядя Том. Он национальный герой негритянского народа. Это ему принадлежит крылатая фраза:

Скажи громко:
— Я черный
И горжусь этим!

Джеймс Браун вышел из народа. Отец его был мойщиком автомобилей. Джеймс помогал отцу, собирал хлопок, танцевал для солдат и чистил ботинки у входа на радиостанцию в Джорджии. Он воровал продукты и колпаки с колес автомобилей и в шестнадцать лет попал в исправительно-трудовую колонию. Через три года его выпустили под залог, и он стал боксером в легком весе.

Достигнув вершин славы, Джеймс Браун продолжает выступать с концертами почти каждый вечер. Его стиль исполнения трудно уложить в рамки какого-либо жанра, хотя, пожалуй, больше всего он исполняет соул. У Джеймса Брауна было немало талантливых предшественников. Прежде всего — уже упоминавшийся нами исполнитель блюзов и музыки «ритм-и-блюз» Маленький Ричард. Кроме своего таланта, этот певец прославился еще и тем, что заламывал фантастические цены за свои концерты и требовал, чтобы ему стелили красный ковер, когда он подъезжал к театру. Тем не менее его пение оказало большое влияние на манеру исполнения Джеймса Брауна. Был также в числе предшественников Брауна и «вопийный» Джек Хокинс, которого выносили на сцену в гробу. Был Соломон Бурке, было и другое поколение певцов соул — талантливых певцов: дуэт «Сэм и Дейл», Джо Текс. Однако никто

из них не мог потягаться в популярности с Джеймсом Брауном.

Теперь Браун мультимиллионер. Ему принадлежат дома и три радиостанции, в том числе и та, около которой он в молодости чистил ботинки, и даже целая сеть ресторанов под названием «Золотая тарелка Джеймса Брауна».

Сегодня за певцов соул ведут сражение киты граммофонного бизнеса. В Детройте, в негритянском квартале, в начале 60-х годов была создана негритянская фирма грамзаписи «Мотаун». Создана она была на семьсот занятых в долг долларов. Через восемь лет фирма заработала тридцать миллионов долларов, записывая в основном музыку соул.

Музыка эта теснейшим образом связана с историей американских негров, и ее развитие надо рассматривать как свидетельство растущего самосознания негритянского народа. И не случайно подъем соул совпал с обострением борьбы негров за гражданские права. Негритянский писатель Ральф Эллисон справедливо заметил, что соул не только развлекает, но эта музыка «также говорит нам, кто мы и что мы собой представляем».

Некоторые деятели негритянского движения, разделяющие экстремистские взгляды, выражают явное неудовольствие, когда музыку соул исполняют белые музыканты. В какой-то степени их возражения можно понять: это своеобразный протест против расовой сегрегации. И все же пытаться представить соул как выражение негритянской исключительности — значит способствовать разделению музыки по расовому признаку, значит закреплять расовую дискриминацию.

Известная исполнительница рока Джэинс Джоплин, протестуя против этой узконационалистической интерпретации музыки соул, говорила: «На нее нет авторских прав. Это просто умение чувствовать окружающий мир».

В последнее время музыка в стиле «соул» стала широко исполняться и белыми певцами. Появился даже термин «голубоглазая душа» («blue-eyed soul»). Американские музыковеды считают, что это важная и самостоятельно оформившаяся фаза в развитии рока. Именно этот стиль, по мнению американских музыковедов, противостоял в 1963—1964 годах нашествию английского рока, в первую очередь стилю впервые приехавших

в США «Битлз», и дал толчок для самостоятельного развития американского рока. Даже рок-н-ролл рассматривается как ранняя стадия «голубоглазой души». При этом отмечается, что песни Элвиса Пресли, Бадди Холли и других белых южан представляли собой смесь различных стилей, а не просто имитацию негритянских музыкальных идиом. Ведь и негритинская музыка соул явно испытала на себе влияние различных стандартов «белой» музыки.

И все же музыку соул в основном исполняют негры. И белые исполнители стараются копировать негритянский стиль. В этом плане особого успеха в направлении «голубоглазая душа» достиг дуэт «Праведные Братья» (Билли Мидли и Боб Хэтфилд). Они настолько точно имитировали «черный голос», что их записи принимали за записи негров.

К направлению «голубоглазая душа» в определенном смысле относятся и английский квинтет «Роллинг Стоунс», само название которого заимствовано из знаменитого блюза, сочиненного не менее знаменитым негритянским певцом Мадди Уотерсом. И не случайно именно их песня «Удовлетворение», построенная на точной имитации «черного голоса», выдвинулась в США на первое место в «параде боевиков».

«Мы поем более по-негритянски, чем сами африканцы», — сказал в свое время Джон Леннон из группы «Битлз», признавая тем самым причастность группы к негритянской музыке. Однако музыковеды склонны считать, что группа «Битлз» была ближе к звучанию «кантри» (то есть к «деревенским» песням) и к таким исполнителям, как популярные в конце 50-х годов дуэты «Братья Эверли» и «Братья Айли», чем к блюзу таких «королей рока и блюза», как Мадди Уотерс, «Воющий Волк», Бо Диддли и, наконец, Б. Б. Кинг, которые были образцами для «Роллинг Стоунс» и «Праведных Братьев».

Успех «голубоглазой души» вызвал широкое экспериментирование с негритянской манерой исполнения. В Англии по-негритянски звучала группа Спенсера Дэвиса, явно подражает негритянской манере пения и популярный эстрадный певец англичанин Том Джовс. В США таких групп было великое множество, нет смысла их перечислять.

Музыка соул исполняется даже в смеси с латиноамериканским стилем. В США с большим успехом выступает молодой, слепой от рождения пуэрториканец Хосе Фелициано, успешно еочетающий соул с латиноамериканской музыкой.

Причины популярности музыки соул и среди негров, и среди белых объясняются не только коммерческим успехом. Дело в том, что белые музыканты и певцы, исполняющие соул, понимают, что США сегодня — это страна с большим внутренним напряжением и что, исполняя соул, они солидаризируются с борьбой негров за гражданские права, и сами осознают общность проблем, стоящих перед ними.



В ПОИСКАХ «НОВОГО ЗВУКА»

Рок немалым без новых средств выражения, без «нового звука». Рок приобрел этот «новый звук» с помощью электроники. Современная «новая музыка» невозможна без электричества.

И если бы в США однажды вырубили по всей стране свет, рок оказался бы немым и беспомощным перед своими многочисленными аудиториями.

Основной инструмент рок-музыки — конечно, электрогитара.

Гитара оказалась чрезвычайно удобным инструментом, прежде всего благодаря простоте устройства, портативности, и главное — играющий на гитаре мог одновременно петь. Негры-рабы делали свои первые примитивные гитары из ящиков для сигар. В период освоения Дикого Запада гитара скрашивала ковбоям их тревожные вечера, была непременной участницей всех деревенских праздников. Однако звук гитары только тогда стал «самым американским звуком», когда она подхватывала плач негритянского блюза.

«Ее звук очень сложен, — писал о гитаре американский музыковед Руди Блеш. — Этот звук выкристаллизовался из многих звуков, местных и экзотических, древних и новых. Из песен-плачей одинокого раба на плантации и вскриков рабо-

чих песен негров, разгружающих пароходы. Этот звук выкристаллизовался из стопа-молитвы в тихой деревенской церквушке и сдавленного плача блюза. В нем слышится эхо призывов ковбойской гитары в прериях, заливаемые свистки паровозов в ночи. Чуть слышно, но все же в этом звуке улавливается греховный голос гавайской гитары и ее меньшей сестры — юкайи. Еще более отдаленно слышится в этом звуке цыганская песня у ночного костра и сводящий с ума танец фламенко. Сегодня этот звук включает даже минорные микротона индийской раги».

Но современная гитара — это гораздо больше, чем только мелодия. Это еще и ритм, в основе которого — африканский полиритм, обогащенный ритмами песен рабов и эффектами стиля «рэгтайм»¹, звучанием духовных песнопений госпел и марширующего духового оркестра.

В ритмах современной американской гитары, в неожиданном их сочетании, пожалуй как никогда прежде, слышится ритм современной жизни.

В начале нашего века с модой на гавайскую одежду в США проникла и гавайская музыка, а с ней гавайская гитара, на которой играют, положив ее на колени. Негритянские музыканты немедленно обратили внимание на гавайскую гитару, уловив в ее звуках возможность «петь» почти с той же свободой, какой обладает человеческий голос.

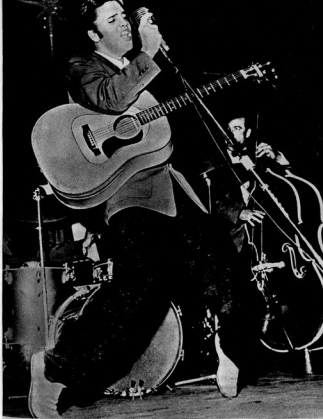
Блюз приобрел новые краски. Такие замечательные негритянские музыканты, как Лидбелли и Джош Уайт, были прекрасными блюзовыми певцами-гитаристами. Многие негритянские музыканты внесли свой вклад в исполнение блюзов в сопровождении гитары.

Эксперименты по «электрификации» гитары начались в середине 30-х годов.

Классический инструмент — гитара знаменитого испанского гитариста Андреса Сеговии. Этот инструмент уже имел все данные для дальнейшего усовершенствования.

Музыканты стали добиваться от гитары новых эффектов. Если раньше ее голос терялся в звуках оркестра, то теперь он сравнивался в своей силе с медными и ударными инструментами. Усилители должны были теперь поддержать, продлить «поющие» звуки гитары.

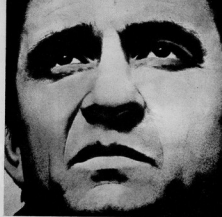
¹ Рэгтайм — один из стилей раннего джаза.



Элвис Пресли, «король рок-н-ролла».



Пита Сигера называют фолксингером номер один. Его песня поет трудовая Америка.



Джонни Кизи сегодня, пожалуй, самый популярный исполнитель народных песен. Отец Кизи был бродягой, и сам он рос в нищете. Он поет о том, что пережил сам, поэтому его песни подкупающе искренни.



Репертуар замечательной негритянской певицы Нины Симоне — смесь всех жанров негритянской музыки. Ее песни всегда затрагивают социальные проблемы, поэтому Нину Симоне называют «квасцей отчаяния и надежды».



Отис Реддинг был одним из лучших исполнителей блюзов и соула.



Концерты Джеймса Брауна превращаются в яркие манифестации единства негритянского народа.



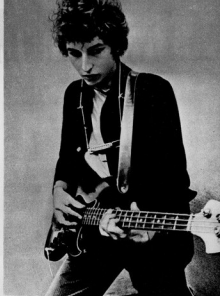
«Леди Соул» — так называют певицу Эрету Фринклин.



Б. Б. Кинг, талантливый исполнитель блюзов.



Дуэт «Саймон и Гарфинкел».



Песни Боба Дилана, «Времена меняются», «Ответ жди у ветра», «Хозяева войны» и многие другие, — выражение социального протеста американской молодежи.



Джозеф База — активный борец против войны, против любого насилия. На каждой массовой манифестации в защиту мира в США можно услышать ее чистый, трепетный голос.

Газета американских коммунистов «Дейн уорлд» писала: «Заслуга «Битла» состоит в том, что она сделала рок более осмысленным. Рок стал восприниматься и людьми постарше. Аудитория их росла по мере развития их экспериментов. Росли философичность и эмоциональность. Слова песен стали приобретать социальное значение. Если раньше боялись, что «Битлз» потащат молодежь по дороге культурного регресса, то теперь стало ясно, что они подключили все поколенные к беспредельному культурному пробуждению».





«Я скорее умру с голоду, чем буду петь бессодержательные песни», — заявил нигерийский певец Гарри Беллафонте.



Рок-группы «Чикаго» и «Крем» играют в стиле «джаз-рок».

В исполнении ансамбля «Кинкс» часто звучат песни социального протеста.



Мик Джеггер, руководитель супер-группы «Роллинг Стоунс».



Джон Мейолл бесспорно талантливый гитарист. Однако, стремясь выделиться на пестром фоне исполнителей рока, он «вооружается» не только электрогитарой, но и кинжалом и даже старым маузером в деревянной кобуре.



Никакие залы не могут вместить всех зрителей, и концерты часто устраиваются под открытым небом. На снимке — выступление рок-группы «Степной Волк». Обратите внимание на высокую проволочную сетку, отделяющую исполнителей от слишком темпераментных поклонников.



Она не шарила ни своих голосовых связок, ни себя. Бешеный ритм рок-музыки, бешеный ритм жизни, наркотики... Джинис Джоллин погибла.



Рок-группа «Крейдис Клирвотер Ривайвал», истоки которой «кантри-рок». Все участники ансамбля вышли из бедности и живут о людях, среди которых выросли, о проблемах, волнующих этих людей.



«Жанг» Занс Купера и многочисленных его последователей определяют как «эксцентричный рок», «декадентский рок». Он сам называет это «черный юмор-рок». Так же как в популярном сегодня в США черном юморе нет настоящего юмора, так и в выступлениях Купера нет ничего веселого. «Насилие-рок» — так будет правильнее всего.



Джимми Хендрикс, талантливый негритянский гитарист и певец. Его трагическая судьба свидетельствует: талант в мире чистогана обречен.

В конце 30-х годов новый инструмент стал появляться в джазе и в эстрадной музыке. Это была электрофицированная гаванская гитара. Ее уже не держали на коленях, она устанавливалась на специальной подставке.

Дальнейшее развитие электрогитары неразрывно связано с творчеством выдающегося негритянского музыканта Чарли Кристиана, одного из основоположников нового направления в джазе — «боп», которое было развито его последователями «Диззи» Гиллеспей и Чарли Паркером. Кристиан внедрил электрофицированную гаванскую гитару как в большие джазовые оркестры, так и в небольшие джазовые группы, так называемые комбо. Трагически сложилась судьба этого талантливого джазового музыканта — он умер в 1942 году от туберкулеза в возрасте двадцати трех лет. Кристиан, виртуозный блюзовый музыкант, создал новый стиль игры на электрической гаванской гитаре. Этот стиль был затем дополнен новаторством знаменитого джазового гитариста цыгана Джанго Рейнхарта. Левша (его правая рука пострадала во время пожара в цыганском таборе), Джанго талантливо сочетал различные цыганские стили игры на гитаре, в том числе и фламенко, с полиритмами, динамикой и музыкальной фразеологией американского джаза. Лучший памятник талантливому цыгану-гитаристу — пьеса «Джанго», сочиненная и исполняемая негритянскими «Модерн джаз-квartetом».

Чарли Кристиан широко использовал новаторство Джанго. Гитара превратилась в солирующий инструмент. Развитие электрогитары невозможно представить без таких негритянских музыкантов, как Брук Мамфорд, Лонни Джонсон, Слепой Вилли Джонсон, Слепой Леонид и, конечно, Линдберги. Без них, может быть, не было бы ни Чарли Кристиана, ни самой электрогитары. Ведь она появилась потому, что у музыкантов возникла потребность в «новом звуке», диктуемая «новой музыкой», представляющей собой сочетание блюзового богатства афроамериканской народной музыки и джаза. Сочетания, появившиеся в результате поисков, творческого заимствования, виртуозной технической разработки. Примечательна и роль белого американского гитариста и конструктора электрогитар Леса Пола, который в своей знаменитой пьесе «Держите тигра» одним из первых использовал электрогитару как принципиально новый музыкальный инструмент.

Но настоящее «пришествие» гитары произошло в середине

50-х годов, когда появился Элвис Пресли. Гитара стала необходимой принадлежностью американской молодежи. Знаменитая гитара Элвиса Пресли была даже выставлена в американском павильоне на международной выставке в Монреале.

Сегодня электрогитара стала исключительно сложным инструментом. Музыканту теперь необходимо не только справиться с шестью струнами, но и с сурдинками, вибратором и другими приспособлениями, установленными на гитаре. Кроме того, появилось множество специальных приспособлений для преобразования звука электрогитары — фазз-боксы, ревербераторы, педали-квокеры, так что современный гитарист напоминает одновременно и лихорадочно работающего звукооператора.

Появился синтезатор, способный не только воспроизвести любой звук, существующий в природе, или любую комбинацию звуков, но и создавать — «синтезировать» — новые звуки, в природе не существующие. Не удивительно, что многие рок-группы, вооруженные до зубов электрооборудованием, получили в США прозвище «кухня ведьм».

Это прозвище справедливо еще и потому, что рок-группы исполняют свои произведения на предельной громкости. Громкость вообще играет очень большую роль в музыке рок. Сам факт, что теперь на концерт могут собраться пятьдесят тысяч человек, требует усиления звука. Идея состоит не только в том, чтобы тебя слышали, а чтобы окружить слушателя «полным» звуком. Электроника дала возможность буквально оглушать слушателя, достигая «тотального» эффекта, насильно овладевая вниманием. Электроника преобразила аудиторию: вместо пассивных слушателей залы заполнились активными участниками.

Громяхующие «кухня ведьм» самым непосредственным образом вредят здоровью: по данным газеты «Крисчен Сайенс Монитор», американские подростки теряют слух. Джазовые музыканты, длительное время подвергающиеся действию своей музыки (уровень шума которой приближается к порогу болевой чувствительности — 130 децибел), во многих случаях страдают устойчивыми дефектами слуха.

Вот таблица, взятая из западногерманского журнала «Штерн». Напоминаем, что уровень звука измеряется в децибелах (дБ). Усиление звука на 10 дБ означает удвоение громкости. Вредная для здоровья граница громкости — 90 дБ;

длительный звук громкостью 155 дБ вызывает ожог; громкость 180 дБ смертельна для человека.

Шелест листьев	10 дБ
Автомобиль, едущий с нормальной скоростью	50 дБ
Товарный поезд	98 дБ
Мотоцикл	104 дБ
Реактивный самолет на высоте 600 м	105 дБ
Раскаты грома	112 дБ
Концерт рок-группы «Свинцовый Цепелин»	123 дБ
Концерт рок-группы «Слейд»	127 дБ
Артиллерийский обстрел	130 дБ

Насилие над слухом, творимое во время концертов большинства рок-групп, может вызвать нервные расстройства. Штутгартский врач Бодамер установил следующее: «Шум, несущий характер сигнала тревоги, каждый раз мгновенно переключает наш организм в состояние обороны. В кровь выбрасываются гормоны, нервная система напрягается, сердце и сосуды мобилизуются для максимальной работоспособности. Но так как дело ограничивается лишь сигналом о возможной опасности, оборонительная реакция организма растрачивается бесцельно. Однако не успевает еще система отдохнуть, как рок-музыка дает новый сигнал тревоги».

Такова типичная психологическая реакция человека на музыку, состоящую из сплошных ударов, сигналов тревоги. То, что подростки начинают биться в ритмических судорогах, кричать, приходить в экстаз, то, что лица у многих искажаются болью, а некоторых приходится выносить из зала в бессознательном состоянии, объясняется не только психологическими, но также и физиологическими причинами.

В этой связи примечательно открытие английского физиолога Грея Уолтера, который доказал, что всякое регулярно повторяющееся раздражение, действует ли оно на зрение, слух или осязание, может вызывать судорожное состояние, если ритм его случайно совпадет с ритмом биотоков мозга. В Древнем Китае существовала казнь музыкой. Некоторые африканские племена убивали приговоренных барабанным боем и криками.

Рок-ритмы являются своего рода наркотиками, подхлестывающими нервную систему, и человек может стать рабом

ритма, который будет требоваться ему все в больших дозах. В свою очередь, потребность в более сильных стимуляторах ведет к распространению наркомании как среди музыкантов рока, так и его почитателей. Недавно директор нью-йоркского зала «Карнеги-холл» Джулиус Блом запретил устраивать в этом зале концерты рок-музыки, если она заглушает шум мотоцикла или рокот реактивного самолета.

Это означает, что такие рок-группы, как «Яркий Пурпур», «Урия Гип», «Статус-кво», «Железная Дорога Грэнд Фанк» и ряд других, уже не будут допущены на сцену знаменитого концертного зала. Придется снизить свою звуковую мощь и ансамблю «Роллинг Стоунс», который сливает в среде профессионалов «сравнительно тихим».

Конечно, в новом, преображенном звуке изменилась не только мощь и не только само звучание инструментов. «Новый звук» успешно создается теперь в самих студиях звукозаписи, и возможности звукового выражения становятся поистине неисчерпаемыми. Мы уже не говорим о появлении в рок-музыке таких приборов, как синтезаторы, — сложнейших электронных устройств, создающих любые звуки и их сочетания, которых даже нет в природе. В данном случае речь идет о том, что в условиях студии грамзаписи стало впервые возможным сбалансировать уровень звучания самых различных инструментов, более того — до неузнаваемости изменить сам звук, ввести в запись и звуки «конкретные» (то есть немusикальные). Такие студийные эффекты, как совмещенная многократная запись, реверберация (эхо), значительно расширили палитру звучания грамзаписей, а раздельная запись певца и оркестра на магнитную пленку сделала возможными эксперименты с монтажом.

Благодаря современным возможностям звукозаписи один исполнитель записывает тему в пяти и более гармониях, и при помощи многократного наложения достигается такой эффект, что, кажется, слышишь не один голос, а целый хор. Звукооператор может сегодня до бесконечности удлинить любой звук, придать ему совершенно другую окраску, проигрывать запись на ускоренной или замедленной скорости или даже задом наперед.

Часто отдельные удачные звуки голоса певца перезаписываются на повышенной громкости и монтируются в запись.

В результате появляются певцы, которые эффектны только в грамзаписи и совершенно беспомощны на сцене.

Рок способствовал развитию искусства грамзаписи.

Электроника в звукозаписывающем процессе и в воспроизведении грампластинок начала применяться в 1925 году и способствовала необычайному распространению «консервированной» музыки. В 1948 году появилась первая долгоиграющая пластинка. Еще через десять лет пластинки стали стереофоническими. Уже появились так называемые «квадрофонические» пластинки, то есть пластинки, обеспечивающие воспроизведение четырех записанных каналов.





СУПЕРГРУППЫ «БИТЛЗ» И «РОЛЛИНГ СТОУНС»

Сейчас, когда супергруппа — квартет «Битлз» уходит постепенно в прошлое, можно объективно оценить его роль в истории не только рок-музыки, но и всей «массовой культуры» Запада.

О «Битлз» спорят не только музыковеды, но и социологи и психологи. Следует отметить, что мнения о «Битлз» исключительно противоречивы. Феномен «Битлз» вообрал в себя наиболее характерные черты так называемой поп-культуры и в свою очередь в значительной степени определил дальнейшие пути ее развития. «Битлз» оказывали влияние не только на популярную музыку, но и на манеру поведения западной молодежи, на ее образ мыслей. В известной степени они оказывали на своих современников и политическое влияние. Это отчасти верно и сегодня, через несколько лет после того, как знаменитый квартет прекратил свое существование. И сегодня пластинки, записанные каждым из его участников в отдельности, — неизменно в первых рядах «парада боевиков». Это лишний раз говорит о незаурядности творчества «Битлз», как коллективного, так и индивидуального.

Кто такие «Битлз»?

Это Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Старр. Вначале их было пять, но Стю Сатклиф скоропостижно скончался в апреле 1962 года.

Джордж Харрисон научился играть на гитаре в четырнадцать лет. Джон Леннон заинтересовался скиффлз — народными английскими песнями, которые в то время исполнял певец Лонни Донеган, — а также имитировал манеру Элвиса Пресли, в пятнадцать лет выучился играть на банджо. Все они — парни из простых, малообеспеченных семей. Джон Леннон, например, рос беспризорником и возглавлял банду подростков. Все они стали интересоваться музыкой в конце 50-х годов. Вызван был этот интерес проникновением в Англию американского рок-н-ролла.

Леннон создал группу «Парни из Каменоломни», которая подражала Пресли и играла просто на улицах Ливерпуля, иногда — на свадьбах. В 1957 году, когда Джону Леннону было шестнадцать лет, он встретился с четырнадцатилетним Полом Маккартни, и тот вскоре присоединился к «Парням из Каменоломни». Затем к ним присоединился и Джордж Харрисон, самый молодой из «Битлз».

Чего только не делала эта группа, чтобы привлечь к себе внимание! Они выступали в костюмах ковбоев и однажды даже вышли на сцену в купальных трусах, с сиденьями от унитазов на шее... Но они не могли пробиться в популярные ливерпульские клубы и выступали лишь в недорогих харчевнях, где коротал время трудовой люд. Однако именно тогда группа начала формироваться как творческий коллектив. Стали думать и о том, как называть себя. В Англии были популярны группы «Сверчки» и «Муравьи», и Джон Леннон предложил назвать группу «Жуки» («Beetles»). Тут же было решено изменить одну букву таким образом, чтобы это название отражало принадлежность группы к бит-музыке. Поэтому в окончательно варианте квартет стал именоваться «Beatles» (beat — ритм, бит).

Это были трудные дни, наполненные поисками работы, заботой о куске хлеба. Не найдя счастья на родине, «Битлз» отправились в ФРГ, в Гамбург. Они продолжали искать свой «образ», свое внешнее выражение. В Гамбурге они выступали в белых рубашках с черными ленточками галстуков, в бархатных кафтанах. Джон Леннон, чтобы расшевелить аудиторию, прыгал и катался по сцене. Порою они играли по двенадцати часов без перерыва. Но все безуспешно. Здесь же, в Гамбурге, выступала другая английская группа, под руководством Рори Сторма, в которой «Битлз» приметили ударника Ринго Старра

(его настоящее имя — Ричард Старки). Там же, в Гамбурге, они записали свою первую пластинку — старинную английскую балладу «Мой дорогой далеко за морем», которая прошла незамеченной.

Не добившись успеха, квартет возвратился в Ливерпуль. Здесь их дела стали неожиданно поправляться. Они рекламировали себя как «Битлз, только что из Гамбурга». Большинство подростков принимало их за немцев. С начала 1961 года по 1962 год квартет выступал в клубе «Пещера» и медленно, но верно продвигался к успеху: если за первое свое выступление в этом клубе они получили всего лишь пятнадцать фунтов, то за последнее — триста.

Именно в это время они решают обзавестись длинноволосыми прическами, так, чтобы голова напоминала спинку жука. Эти прически станут впоследствии символом их непохожести на других музыкантов и помогут заработать тысячи долларов на продаже париков.

Дальше все было как в сказке. В роли доброго волшебника выступил владелец магазина пластинок в Ливерпуле, молодой дилец Брайан Эпштейн, которому и суждено было вывести «Битлз» на широкую дорогу коммерции. Впрочем, произошло все это не так уж случайно.

В магазине Эпштейна несколько покупателей заказали числившуюся в каталогах пластинку «Мой дорогой далеко за морем». Эпштейн выписал эту пластинку из Гамбурга, поскольку в Англии ее не оказалось. Прослушав пластинку, Эпштейн пригласил ребят для делового разговора. Соглашение было достигнуто.

Так была организована фирма «NEMS Enterprises», которая должна устраивать концерты «Битлз» и выпускать пластинки с их записями. Руководитель фирмы Эпштейн определил свой доход в 25 процентов от сборов и стал, так сказать, «пятым из «Битлз».

Не теряя времени даром, Эпштейн повез «Битлз» в Лондон, в студию грамзаписи фирмы «Декка». Там были записаны некоторые собственные песни ансамбля, а также ряд таких «стандартов», как «Шейх Аравии», «Красные паруса на закате» и «Как выступают мечтатели». Однако позднее фирма решила не печатать эти пластинки — местным специалистам не понравились голоса «Битлз».

Тем временем окончательно складывается состав квартета.

Они меняют своего ударника Пита Беста на Ринго Старра, на которого обратили внимание еще в Гамбурге. Пит Бест после скитаний по разным группам в 1965 году отказался от артистической карьеры и стал продавцом в булочной.

«Битлз» записываются в студии фирмы «E.M.I.», и в октябре 1962 года выходит их четвертая пластинка — «Люби меня». Подростки, увлекающиеся стилем «бе-бе», охотно раскупали ее, хотя в «параде боевиков» она не поднялась выше семнадцатого места.

Ровно через год, 13 октября 1963 года, «Битлз» выступают в лондонском зале «Палладиум», их концерт транслируется по телевидению. Утром газеты наперебой рассказывают об их концерте. Собственно, не о самом концерте, а о нарядях полицейских, о жертвах столпотворения, о бегстве «Битлз» через черный ход. Сенсация. Начало битломании.

Надо сказать, что «Битлз» несли сладкое бремя славы весело и непринужденно. Прячась от почитателей, они меняли свою знаменитую прическу, порой облачались в полицейскую форму. Стучалось, что для защиты от толпы их привозили на концерт в клетках для львов.

Они сразу же стали миллионерами. Бесконечные туры по всему свету, четыре поездки в США принесли миллионы не только самим «Битлз», но и английской казне. «Битлз» оказались столь доходной статьей британского экспорта, что королева собственноручно пожаловала им высшие ордена Британии.

Но даже в зените своей славы «Битлз» не забывали о том, что они вышли из народа. Характерен инцидент, который произошел на концерте, где присутствовала английская знать. Когда зал стал аплодировать, Леннон вышел на авансцену, посмотрел на галерку и крикнул:

— Вы — наши! Хлопайте дальше! А вот вы, — тут он посмотрел на разодетых мужчин и дам в партере, — лучше трясите драгоценностями!

Завертелась карусель счастья. Битломания бушевала во всех странах, куда приезжал квартет. Неизменный элемент этой карусели — кино.

Наиболее удачное выступление «Битлз» в кино — это музыкальная мультипликация «Желтая субмарина», сделанная в 1968 году вместе с художником Хайнцем Эдельсманом. Фильм этот — сатирическая сказка. Высменная поп-арт, пародируя причуды «технизированного» общества, невыносимый ритм

современной жизни, «Битлз» ополчаются против милитаризма, против войны и страданий народов. Это удивительно светлый фильм, гимн красоте, радости жизни, любви.

Пластинки «Битлз» не залеживаются на прилавках. К 1970 году было продано более четверти миллиарда (миллиарда!) их пластинок. Квартет получил 12 миллионов долларов только от фирм, которым было разрешено использовать название ансамбля для рекламы товаров.

Пресса, радио, телевидение трубили о «суперталанте» «Битлз». Английский музыкальный критик Ричард Бакл назвал «Битлз» самыми великими композиторами со времен Бетховена.

Популярность квартета основывалась не только на битломании, созданной и раздуваемой коммерческой машиной. Незурядные художники, «Битлз» обладали даром чувствовать настроение молодежи. И они отражали эти настроения в своих песнях, похожих на пестрые коллажи (картины-монтажи), составленные из разных по характеру, качеству и величине кусочков действительности. Их песни выражали поиски «своего» пути, отличного от пути «отцов», вымошенного компромиссами. Они отображали одиночество и разобщенность молодежи 60-х годов, отсутствие у нее истинных, а не фальшивых идеалов и, конечно, горьковатую сладость ювешеской любви.

Американская коммунистическая газета «Дейли уорлд» так писала о «Битлз» и их влиянии на молодежь: «Заслуга «Битлз» состоит в том, что они сделали рок более осмысленным. Это привело к тому, что рок стал восприниматься и людьми постарше. Аудитория их росла по мере развития их экспериментов. Параллельно росла их философия и их эмоциональность. Слова их песен стали приобретать социальное значение. Если раньше боялись, что «Битлз» потащат молодежь по дороге культурного регресса, то теперь стало ясно, что «Битлз» подключили все поколение к беспрецедентному культурному пробуждению, спасая его от «выдохшегося пива» «Улицы Жестяных Сковородок», с помощью которого удалось сбить с пути людей старшего поколения».

В 1967 году Джордж Харрисон сказал: «Мы по-настоящему еще и не начинали. Мы только выяснили, на что мы способны

как музыканты, что нам под силу. Наше будущее далеко превосходит все, что только можно себе представить».

А вскоре квартет распался.

Казалось, все началось с таинственной, похожей на самоубийство смерти Брайана Эпштейна. «Он был одним из нас», — сказал Маккартни на его похоронах. Стало известно, что Эпштейн, так же как и Маккартни, пристрастился к наркотикам, которые его и погубили. Было ли это самоубийство? Буржуазные газеты, определяющие жизненный успех суммой на текущем счете, не видели причины для самоубийства. Получая свои 25 процентов от доходов «Битлз», Эпштейн создал империю развлечений с капиталом в 15 миллионов долларов, кроме того, подсчитано, что на его личном счете было 20 миллионов долларов.

В последние годы Эпштейн был фигурой, которая объединяла творческие индивидуальности ансамбля. Со смертью Эпштейна исчезла сила, державшая Леннона, Маккартни, Харрисона и Старра в рамках квартета. Квартет распался. Начались распри из-за раздела имущества. Но что имущество! Было потеряно нечто более важное — духовное единство ансамбля. Деньги могли купить все и ничего. То, что легко доставалось, теряло ценность. «Битлз» металась в поисках ценностей духовных, опоры в жизни. Именно в это время они увлекаются наркотиками, «путешествиями» в область миражей. Спасаясь от degradation, этой неизбежной спутницы наркотиков, они отправляются в Индию. Там, в школе «духа» Махариши Махеш Йога, они пытаются предаваться «потусторонним» размышлениям.

Ринго Старр говорил тогда: «Мы нашли нечто, что заполняет пустоту в нашей жизни. С тех пор как я встретил этого святого человека, я чувствую себя прекрасным».

Но и погружение в нирвану не спасло «Битлз». Джон Леннон как-то сказал: «Мы уже почти желаем самим себе заката, но хотим, чтобы это был красивый закат».

«Красивый закат» не получился. Пол Маккартни вскоре подал в суд, требуя раздела имущества «Битлз». Это дало повод буржуазной прессе рассматривать причины распада квартета под меркантильным углом зрения. Газеты припоминали, что во время их последнего визита в США Пол Маккартни в интервью американским журналистам заявил: «Мы находимся в том счастливом положении, когда нам больше не нужны деньги».

А Джон Леннон добавил: «Да, все, что мы теперь зарабатываем, уходит сборщикам налогов».

Может быть, это обстоятельство и сыграло определенную роль. Но, пожалуй, истинные причины распада квартета гораздо глубже.

«Битлз», как и все талантливые музыканты, постоянно совершенствовались, их музыка становилась все сложнее и значительнее. Теперь для сопровождения их песен требовалась исключительно сложная оркестровка и множество электронных приборов, с которыми можно было справиться только в студии и только квалифицированным звукооператорам. «Битлз» стали широко использовать и многократное наложение записей, что возможно лишь в условиях студии. Стоимость записи их пластинок неизмеримо выросла. Если запись первой пластинки «Битлз» «Пожалуйста, обрадуй меня» была проведена всего за один день и стоила 400 фунтов, то их пластинка «Оркестр сержанта Пеннера» записывалась четыре месяца и запись стоила 25 тысяч фунтов.

Итак, с 1967 года «Битлз» перестали давать концерты и сосредоточились на создании и записи новых музыкальных произведений. Вскоре появилась необычная для стиля «Битлз» пластинка «Оркестр сержанта Пеннера». Она открыла новое направление в творчестве «Битлз» — так называемый «психоделический рок», то есть рок, навеянный наркотиками. Затем появляются такие знаменитые песни «Битлз», как «Аллея в аббатстве», «Все должно пройти», «Представь себе», «Пусть это сбудется», «Темная лошадка», «Один день в жизни», «Земляничные поляны навсегда». Эти песни справедливо считаются классикой рок-музыки.

В то же время мастерство каждого из «Битлз» совершенствуется. Каждый из них становится все более и более самостоятельным, индивидуальным. Прежде всего это относится к Полу Маккартни и Джону Леннону. Дальнейшее их пребывание в группе скучивает их, в квартете пропадает ощущение единства. И каждый из них решает идти своей дорогой. Видимо, именно это обстоятельство и явилось причиной распада знаменитого квартета. Он перестает существовать фактически с 1970 года, а в начале 1975 года в лондонском суде состоялась официальная церемония ликвидации союза четырех парней из Ливерпуля.

Однако поклонники «Битлз» не могут примириться с утра-

той легендарного квартета. Учитывая «рыночный спрос» на «Битлз», американский импресарио Билл Сарджент не так давно предложил бывшим «Битлз» 50 миллионов долларов за то, чтобы они снова собрались вместе. На это предложение откликнулся лишь один Пол Маккартни, который сказал: «Битлз» могут собраться вместе только в том случае, если мы захотим создать что-то музыкальное». Другие члены бывшего квартета вообще никак не реагировали на предложение американского импресарио. Дороги «Битлз» стали столь разными, что новое их объединение в единый ансамбль было бы бесперспективным. Одним словом, квартет «Битлз» — это уже давно пройденный этап в развитии талантливых музыкантов.

В 1975 году был ликвидирован формально не только сам квартет «Битлз», но и созданная ими в конце 60-х годов фирма «Яблоко». Инициатором создания этой фирмы (впрочем, так же, как и ее ликвидации) был Пол Маккартни, самый предпримчивый из «Битлз», с такой полудетской непосредственностью стремившийся как можно скорее стать миллионером. Фирма эта была хозяйкой всех записей квартета, она располагала первоклассными студиями грамзаписи. Кроме того, она записывала и выпускала пластинки других исполнителей, «открытых» «Битлз». Пожалуй, единственной коммерческой удачей в этом плане была запись старинного русского романса «Дорогой длинною», получившего в английском варианте название «Дни былые» и исполненного шестнадцатилетней дебютанткой Мэри Хопкин. Непосредственность исполнения неожиданно принесла успех. Эта пластинка установила своеобразный рекорд по продолжительности пребывания в английском «параде боевиков».

Фирма «Яблоко» имела филиалы в девяти странах и занималась также производством фильмов. И эта фирма стала яблоком раздора — Пол Маккартни обратился в суд, требуя присуждения ему большей части капитала и обострив тем самым отношения с другими членами некогда дружного квартета.

Теперь каждый пошел своей дорогой.

Джон Леннон стал еще более очевидным радикалом и выпустил несколько пластинок с песнями протеста. Часто этот про-

тест был направлен лишь на то, чтобы шокировать мелкого буржуа откровенной непристойностью, но в ряде своих песен Леннон добился яркого социального звучания. Так, в песне «Скажи мне хоть немного правды» есть такие слова:

Сыт по горло бреднями тугогубых мумий —
Маленьких провинстов.

В другой песне, «Калека изнутри», Леннон обращается к своему поколению, страдающему от духовной скудости буржуазного общества:

Ты можешь надеть галстук, скрыть лицо под улыбкой,
Надеть маску, выкрасить лицо, подвести глаза,
Но одного ты не справишься —
Того, что ты калека изнутри.

Джордж Харрисон прославился тем, что организовал знаменитый концерт, весь сбор от которого пошел народу Бангладеш. Кроме того, Джордж Харрисон выступает в разных рок-группах.

Ринго Старр выпустил несколько своих альбомов. Примечательно, что в декабре 1973 года «Битлз» снова объединились, чтобы помочь Ринго Старру записать свой сольный диск «Ринго». Они написали для этого диска ряд песен и исполняли их вместе с Ринго, выступившим в роли певца.

Но больше всех преуспел Пол Маккартни, создавший новый ансамбль — «Крылья». В этом ансамбле пять человек: Джими Маккалох (гитара-соло), Денни Лейн (ритм-гитара и пение), Джо Инглиш (ударные) и, конечно, сам Пол Маккартни и его жена Линда, очевидно мечтающая стать рок-звездой. Про Линду американский журнал «Таймс» писал, что «она вряд ли является профессиональным музыкантом, но и не приносит ансамблю существенного ущерба».

В 1974 году ансамбль «Крылья» выпустил очень интересный диск «Оркестр в движении». Пол Маккартни показал себя великолепным мелодистом, изобретательным аранжировщиком и достаточно тонким поэтом. Этот альбом был сразу же продан тиражом более миллиона экземпляров.

Однако следующий альбом ансамбля «Крылья» — «Венера и Марс» (1975 год) разочаровал поклонников Пола Маккартни. Английский журналист Чарльз Мюррей в журнале «Новый Музыкальный Экспресс» писал по поводу этой пластинки:

«Венера и Марс» есть признак настоящего, глубокого упадка — потому что это вещь, написанная потрясающе талантливым человеком потрясающе бездарно... Я обвиняю Маккартни в том, что он сознательно и умышленно пытается добиться эффекта невинности, создавая пустячную музыку, в которой истинная сладость заменена сладостью сахариновой, нежность подается как неискушенность, а смазливость заменила красоту».

Об истоках творчества «Битлз» музыковеды ведут горячий спор.

Джозел Вэнс, выступающий в газете «Нью-Йорк таймс», утверждает, что аудитории, потрясенные «Битлз» и «Роллинг Стоунс» в 1964—1966 годах, слышали почти буквалыные копии боевиков, созданных негритянскими певцами Чаком Берри, Бо Диддли и Маленьким Ричардом (Маленький Ричард заявил, что это он учил Пола Маккартни «подвывать»). Критики считают, что в начале 60-х годов рок-н-ролл зашел в творческий тупик и только появление английских рок-групп «Битлз», «Роллинг Стоунс» и «Энималс» («Животные»), соединивших рок-н-ролл с музыкой соул, открыло для рока новые перспективы.

Однако большинство музыкальных критиков все же склонны считать, что «Битлз» развивало линию «кантри», которую своеобразно интерпретировали такие ансамбли, как «Братья Эверли» и «Братья Айли». К тому же в песнях «Битлз», особенно раннего периода, действительно слышатся отголоски старинных английских баллад — скиффлз, которыми так увлекался Джон Леннон.

Вряд ли эти взаимосключающие точки зрения справедливы. Творчество «Битлз» все время развивалось, вбирая одни элементы и отбрасывая другие.

Внимание к творчеству «Битлз» всегда было столь пристальным, что малейшее изменение их стиля игры или инструментовки немедленно получало свое название. Так, известная песенка «Вчера» под аккомпанемент струнного оркестра была определена как новое направление в роке, получившее название «барок-рок». А когда Джордж Харрисон увлекся индийской музыкой, влияние которой особенно чувствуется в песне «Норвежский лес», немедленно возникло название «рага-рок».

Довольно часто встречаются попытки непомерно усложнить творчество «Битлз», интерпретировать его серьезнее, чем оно того заслуживает. Отмечая их новаторство и бесспорный талант, мы не должны забывать, что их творчество не выходит в основном за рамки буржуазной поп-культуры, движимой коммерцией.

Почти 80 процентов песен «Битлз» написаны Джоном Ленноном и Полом Маккартни.

Поначалу песенки «Битлз» не выходили за пределы примитивной сентиментальной лирики. Со временем в них зазвучали и социальные темы. «Элионор Ригби» — песня о трагической жизни одинокой девушки. «Земляничные поляны навсегда» — попытка вырваться из суесть жизни в область миражей. Это песни о больнице для умалишенных под названием «Земляничные поляны»:

Все труднее становится быть кем-то...
Для меня же это все равно.
Хочешь, войдем со мной,
Я иду в «Земляничные поляны»,
Где все невероятно,
Где не о чем тосковать...

«Она уходит из дому» — песня о девушке, покидающей respectable родительский дом, потому что ей противно мешанское благополучие и она ищет богатства духовного.

«Битлз» активно выступали против войны во Вьетнаме. В 1966 году во время концертного тура по Филиппинам корреспонденты спросили, что они думают о войне во Вьетнаме. «Какое дело США до Вьетнама? — воскликнул Джон Леннон. — Мы считаем, что она несправедлива».

Три других участника квартета заявили, что они полностью согласны с Ленноном.

В том же 1966 году в Вашингтоне корреспонденты спросили Ринго Старра, поехали бы они во Вьетнам для увещания американских войск. Ринго Старр с отвращением воскликнул: «Духу моего не будет во Вьетнаме!»

В конце 1969 года Джон Леннон ассигновал 30 тысяч фунтов стерлингов на проведение кампании за мир, выпустил несколько тысяч плакатов, которые гласили: «Война окончена, если вы этого хотите!»

Плакаты расклеивались на стенах домов, в автобусах, бы-

ли напечатаны на всю полосу в ряде крупнейших американских газет.

Джон Леннон написал цикл песен, содержание которых четко выражено в их названиях: «Чтобы наступил мир», «Власть народу». Стала популярной песня «Дадим миру шанс» — гимн миру, справедливости, миру без войн, без частной собственности, без религии.

«Битлз» не жаловали религию, за что им порою приходилось платить дорогой ценой. Так, во время гастролей в США Джон Леннон заявил, что «Битлз» теперь более популярны, чем Христос. Эпштейн моментально примчался из Англии «спасти» положение, пытался смягчить это высказывание Леннона. Но было уже поздно, тем более что вдобавок Джордж Харрисон неопытно высказался о папе римском, а Пол Маккартни вообще объявил себя безбожником. Пресса, радио и телевидение США начали кампанию против «Битлз». Ку-клукс-клан даже угрожал им судом Линча. Акции компании, выпускающей пластинки «Битлз», резко упали в цене. Многие радиостанции перестали передавать песни «Битлз». В результате они потеряли около миллиона долларов.

Осенью 1968 года во время массовых молодежных манифестаций в США «Битлз» выпустили пластинку «Революция», направленную, в сущности, против ультралевого экстремизма «новых левых», проповедующих разрушение всего общества, и прежде всего культуры. В этой пластинке «Битлз» провозгласили свое политическое кредо: «революция без насилия». Они пели под грохот «жесткого» рока:

Когда вы говорите об уничтожении,
Знайте, что вам нечего рассчитывать на меня...
...Все мы хотим изменить мир, но не ценой его уничтожения.

«Битлз» решительно отмежевывались от «тотального уничтожения существующего мира», которое проповедовали ультра-левые.

Вы говорите, что вы измените конституцию...
Знаете что, лучше вам вместо этого раскрепостить собственные мысли.
Но если вы выходите на улицы, неся портреты председателя
Мао,
Вам ничего не удастся добиться.

В начале 1972 года, в разгар событий в Северной Ирландии, в английском «параде боевиков» появилась пластинка «Верните Ирландию ирландцам». Автором и исполнителем этой песни был Пол Маккартни.

Великобритания, что тебе надо на этой земле за морем?..
Скажите мне, что бы вы стали делать, если бы по пути на работу
Вас останавливал ирландские солдаты?
Вы сдались бы или стали бороться?..
Так отдайте Ирландию ирландцам!

Уже в первые дни после выхода пластинки критик одной английской газеты заметил: «Сейчас весьма неподходящий момент, даже слишком неподходящий для появления такой песни».

А вскоре последовала и официальная реакция: исполнение песни было запрещено на Би-Би-Си и на коммерческой радиостанции «Радио Люксембург», прекратилась продажа этой пластинки.

В конце 1971 года в США состоялся уже упоминавшийся нами «концерт для Бангладеш», событие интересное не только в политическом, но и в музыкальном отношении. Все доходы от этого концерта, в том числе и от продажи пластинок с его записью (три долгоиграющие пластинки), были переданы в фонд помощи народу Бангладеш, завоевавшему свою независимость. Концерт был организован по инициативе Джорджа Харрисона. В нем принял участие и другой бывший участник квартета «Битлз» — Ринго Старр. В концерте участвовали Боб Дилан, после большого перерыва обратившийся снова к песням протеста, Леон Рассел, исполнитель блюзов, индеец Рави Шанкар, играющий на ситаре и оказавший в свое время огромное влияние на музыкальный стиль «Битлз», певец Билли Престон, исполнитель песен в стиле «соул-рок», и другие. Артисты выступали не только индивидуально, но и объединялись в неожиданные группы. Так, Джордж Харрисон и Ринго Старр аккомпанировали и подпевали Бобу Дилану, Джордж Харрисон вместе с Леоном Расселом исполнял блюзы.

Концерт вызвал многочисленные комментарии. Помимо политического аспекта, отмечалось, что он подвел итог десятилетия «новой музыки», что традиции знаменитых в свое время «синг-ин», фолк-рока, социальные традиции песен протеста еще живы в рок-музыке. Песня «Бангладеш», написанная Джорд-

жем Харрисоном в самые трудные дни освободительной борьбы бенгальского народа, обошла весь мир.

Примечательно, что Ринго Старр, наименее «активный» в творческом отношении из всех «Битлз», выступил с песней «Безмолвное возвращение домой». В ней рассказывается о судьбе американского юноши, которого отправляли воевать в заморскую страну во имя чуждых ему интересов и который теперь бесславно возвращается на родину в шинковом гробу. Если учесть, что эта песня была написана еще до окончания войны во Вьетнаме, ее политическая направленность становится очевидной.

Некоторые песни ливерпульского квартета, посвященные политическим проблемам, сделались столь популярными, что их исполняют и другие певцы. Во время одного из крупнейших антивоенных выступлений прогрессивной общественности США песню «Битлз» «Дадим миру шанс» пел Пит Сингер, ее исполнял и Луи Армстронг.

Самым активным борцом за мир выступает Джон Леннон. В знак протеста против британской политики он возвратил королевле свой орден.

«Меня всегда волновали политические проблемы, — сказал Джон Леннон в интервью с корреспондентом английского журнала «Обсервер». — Очень многое зависит от воспитания — с детских лет я испытывал ненависть к полицейским, боялся их, как своих врагов, ненавидел армию, которая обрекала людей на смерть в чужих краях. Я никогда не был аполитичным... Я пытаюсь влиять на людей своими выступлениями и своими пластинками. Я хочу сказать им, что сон наркоманов кончился... Нужно не утешать людей, а открывать им глаза на те унижения, которые они испытывают ради того, чтобы заработать на хлеб. Надо помочь им избавиться от тех миражей, которыми их окружают».

В начале 1970 года было объявлено, что Джон Леннон и его жена, авангардистская художница Йоко Оно, организуют в Торонто (Канада) фестиваль в защиту мира. Этот фестиваль, по словам Джона Леннона, должен был стать «крупнейшим массовым событием в истории». Фестиваль, однако, не состоялся: канадские власти не разрешили Леннону и Оно приехать в Торонто. По этому поводу американский журналист Ричи Порке заметил: «Совершенно ясно, что мощные силы сделали все возможное, чтобы предотвратить Фестиваль Мира».

И все же...

И все же не следует рассматривать «Битлз» как последователей и активных борцов за социальную справедливость, за мир во всем мире.

Бесспорно, они делают немало полезного в рамках буржуазного общества. Но не надо выдвигать их в первые ряды борцов. Они принадлежат своему классу.

Самая популярная после «Битлз» группа — это, конечно, английский квинтет «Роллинг Стоунс». Дословно «Роллинг Стоунс» значит «Катящиеся Камни», но близко по смыслу можно было бы перевести: «Перекасти-поле», «Бродяги» или что-то в этом роде. В основе музыки «Роллинг Стоунс» — негритянский «ритм-и-блюз» и подкупающая простота музыки «кантри». В их песнях чувствуется влияние фолк-рока Боба Дилана и таких ансамблей, как «Те, кто», «Битлз» и «Матери Изобретения». Однако в целом «Роллинг Стоунс» — самобытный творческий коллектив.

До распада квартета «Битлз» «Роллинг Стоунс» были их самыми сильными конкурентами, не смотря на то, что музыку «Роллинг Стоунс» называли «злой», в отличие от «сладкой» музыки «Битлз» (все же большинство музыкальных критиков признавали, что «Битлз» по тонкости превосходят «Роллинг Стоунс»).

Современный состав «Роллинг Стоунс» — это Мик Джеттер, Мик Тейлор, Кейс Ричард, Чарли Уоттс и Бил Уайман. Прежде в составе ансамбля вместо Мика Тейлора был Брайан Джонс, но он утонул в собственном плавательном бассейне, находясь под воздействием алкоголя и наркотиков. У «Роллинг Стоунс» вообще довольно часто бываю нелады с законом из-за употребления и хранения наркотиков. Фотографии «Камней», как их называют на Западе, то входящими в полицейский участок, то выходящими из тюрьмы довольно часто появляются на страницах английской прессы.

Песни «Роллинг Стоунс» нарочито грубы, независимо от того, чему они посвящены — любви или политике. Любовь в их песнях преподносится с грубой чувственностью. Песни, посвященные социальным проблемам, трактуют их весьма своеобразно, в принятых нормах этого ансамбля.

Популярность «Роллинг Стоунс» феноменальна. Выступ-

ления ансамбля собирают огромное число поклонников. Так, на концерт «Роллинг Стоунс» на открытом воздухе в окрестностях Сан-Франциско собралось около трехсот тысяч зрителей. Устроители концерта, опасаясь за жизнь членов ансамбля, не рискнули пропустить их через ревущую толпу поклонников и доставили на сцену на вертолете.

В 1969 году «Роллинг Стоунс» выступали на огромном полигоне для испытания автомашин. На их следующий концерт съехалось около четырехсот тысяч поклонников. Концерт транслировался по американскому телевидению. Примечательно, что весь гонорар от этого концерта пошел в пользу вьетнамских сирот.

Нарочитая грубость песен «Роллинг Стоунс», изобилующих порою нецензурными выражениями, приводит к тому, что их пластинки запрещают передавать по радио. Создается впечатление, что «Роллинг Стоунс» стараются отмежеваться от «благопристойности» буржуазного общества, бросить ему своеобразный вызов. «Самое главное, — сказал как-то Мик Джеттер, — это не дать подчинить себя этим благопристойным английским буржуа». Однако, как справедливо писал по этому поводу один французский журнал: «Трудно самому не стать буржуа, меняя «роллс-ройс» на «остон-мартин».

Мик Джеттер выступает довольно успешно в кино, он сыграл главную роль в фильме «Нед Келли», снятом в Австралии. Этот фильм об австралийском Робин Гуде представляет собой серьезную попытку отобразить борьбу австралийского народа против британского колониализма.

В США уже несколько лет выходит журнал «Роллинг Стоунс», посвященный року. Этот журнал финансируется ансамблем «Роллинг Стоунс». В одной из своих реклам журнал заявил: «Рок-н-ролл — это более, чем просто музыка. Это — энергетический центр новой культуры и молодежной революции». Подобное преувеличение роли «новой музыки» можно, впрочем, понять, когда видишь, как реагируют сотни тысяч зрителей на «Роллинг Стоунс», появляющихся на подмостках.

К чести «Роллинг Стоунс» следует заметить, что они пока еще не пытаются жить на проценты от капиталовложений в какое-нибудь «дело». На вопрос корреспондента о том, не собирается ли Мик Джеттер обзавестись коммерческой компанией,

наподобие «Яблока», он ответил: «Я не собираюсь становиться лавочником. Меня не интересуют высокие посты, и я не собираюсь быть капиталистом. Главное для меня — творчество».



ПЕСНИ ПРОТЕСТА

«Молодежь проклинает прошлое. Она называет своими именами болезни настоящего и требует перемен... Она использует музыку, чтобы подхлестнуть себя... По сути дела, молодежь подобна будильнику, который будит всю страну, и шагает под песни, отвечающие ее собственным убеждениям, в надежде достичь справедливости и разума» — так писал Бэрт Коралл, обозреватель известного американского журнала «Сатердей Ревью».

Действительно, американская молодежь все чаще обращается к песням протеста, которые призывают к раздумьям о жизни, к действиям, к борьбе. Современные песни протеста, песни, которые поет в основном молодежь, приобрели новые краски. Поскольку песни эти — не коммерческая эстрада, не джаз, не классическая музыка, поскольку они рождаются в самой гуще народа, их справедливо причисляют к народным песням. Сланившиеся с ритмами рока, они превратились в фолк-рок. Это не значит, что в фолк-роке всегда форсированный ритм. Иногда песня льется сдержанно, проникновенно, вполголоса, под аккомпанемент гитары. И все же в ней чувствуется темперамент рока. Хотя фолк-рок, песни протеста, поют иногда тихими голосами, их слышит вся Америка, весь мир. Это песни о борьбе за гражданские права негров, о борьбе с нищетой, о

несогласии с политикой американского правительства, о миллионах проблем, терзающих простого американца.

Фил Окс сочиняет и поет песни на злободневные политические темы. Полные сарказма и едкой иронии, они напоминают порой газетные памфлеты, посвященные самым актуальным политическим темам. Во время вьетнамской войны особый успех Филу Оксу принесла его смелая пародия на «сверхпатриотическую» песню «Это лучшие сыны Америки». Пародия называлась предельно выразительно: «Мы — мирные жандармы».

Хотя Фил Окс владеет гитарой не блестяще и его голос вибрирует, но в его песнях — мысли миллионов молодых американцев, и в этом секрет его успеха.

Жанр Тома Пакстона — политическая сатира. Он автор нашумевшей песни «Линдон Джонсон приказал нации».

Как родилась эта песня, выдвинувшая певца в ряд самых дерзких фолксингеров? Том Пакстон так рассказывает об этом. Однажды он прочитал фельетон известного американского журналиста Арта Бухвальда «Президент Голдуотер». В нем Арт Бухвальд приводит заявления Голдуотера, которые в свое время казались бредовыми, но были потом осуществлены не кем иным, как противником Голдуотера — самим президентом Джонсоном.

Том Пакстон известен в США и как автор песни-памфлета «Мы ничего не знали», в которой рассказывается, как его друг, который собирался стать военным летчиком, вызвали и спросили, подчинится ли он приказу начальника, если тот прикажет сбросить атомную бомбу на американский город. «У меня поднялся целый ад в душе, когда я услышал об этом», — рассказывает Том Пакстон. — Ведь на процессе военных преступников в Нюрнберге они отвечали: «Мы выполняли приказ...» В другой своей песне, «Что ты узнал сегодня в школе?», Том Пакстон поднимает вопрос о лживости американской пропаганды.

С острыми сатирическими песнями выступает и Том Лерер, преподаватель математики Гарвардского университета. Он ак-

компанирует себе на рояле. «Считайте, что я играю на 88-струнной гитаре», — говорит Лерер.

Град колючих ударов молоточков его рояля сыплется и на сановников госдепартамента и на генералов Пентагона.

Песни Тома Лерера обжигают ханжей-церковников и обывателей, спрятавшихся за ура-патриотические лозунги.

Вот несколько строк из песни Тома Лерера «Высылайте морскую пехоту!»:

Если кто-нибудь сделает шаг,
Который нам не по вкусу,
Кто первый начинает интервенцию?

Но прежде всего мы слышим:
«Высылайте морскую пехоту!»

Идея создания многосторонних сил НАТО, по существу открывающая боннским ревизионистам доступ к ядерному оружию, нашла свое отражение в песне Тома Лерера «Колыбельная многосторонних сил НАТО»:

Спи, бэби, спи в мире и покое,
Тебя не подстергает никакая опасность.
У нас есть ракеты, так что мир обеспечен,
И один из пальцев на атомном курке
Будет немецким.

Одна из тем песен Тома Лерера — возрождение фашизма и попытки его реабилитации. Так, в песне «Вернер фон Браун» — о нацистском инженере, одном из руководителей ракетных исследований в США, — Том Лерер напоминает о преступном прошлом этого сподвижника Гитлера.

Худощавый, похожий на мальчишку, Боб Дилан с трудом сдерживает свою бьющую через край энергию. Пит Сингер, наблюдая его выступление, сказал: «Дилан может стать самым активным в стране бардом, если только он не взорвется от собственной энергии».

К славе Дилан шел трудной дорогой. Родился он в 1941 году в Хибинге, американском шахтерском поселке у канадской границы, его настоящее имя Роберт Циммерман. Семь раз он убегал из дому, бывал в Южных штатах. Его всегда тянуло

к музыке. Уже в десять лет он научился играть на гитаре, а потом на губной гармошке.

В 1960 году Дилан уезжает в Нью-Йорк, надеясь стать профессиональным певцом. Однако найти работу оказывается очень трудно. Иногда Дилану удается уговорить владельца кафе, чтобы ему разрешили выступить перед собравшимися за очень скромный гонорар. Но песни Дилана нравятся лишь немногим. Описывая первые месяцы в Нью-Йорке, Дилан рассказывает в своей изысканной песенке «Говоря по-нью-йоркски», как хозяин кафе не берет его на работу, презрительно бросая: «Ты поешь, как деревенщина, а нам нужны исполнители народных песен».

Дилану было трудно. Нередко ему приходилось коротать ночи в метро. Но потом он нашел друзей, а вскоре и жилье. Летом 1961 года он уже чаще стал получать приглашения выступить в кафе. Тем же летом на одной из репетиций Боба Дилана услышал представитель фирмы «Колумбия». Песни Дилана ему понравились. Однако пластинка «Боб Дилан» шла плохо, почти весь тираж был распродан по сниженным ценам. И только когда песни Дилана стали исполнять такие уже известные певцы, как Джон Базз и трио «Питер, Пол и Мэри», американцы заинтересовались творчеством Дилана, популярность его стала расти поистине сказочно, и в следующие четыре года было выпущено еще пять альбомов Боба Дилана.

В жизни Дилан такой же, как и на эстраде, — весьма наивный, доверчивый, беспокойный. «Если бы я сам не пережил того, о чем пою, — говорит Дилан, — мои песни были бы грош цена».

В песнях Боба Дилана, в их социальном звучании и в манере исполнения этих песен, в неожиданном синтаксисе, в голосе, даже в интонациях сказывается влияние таких замечательных народных певцов Америки, как Лидбелл и «Большой» Джо Уильямс и особенно влияние Вудя Гатри.

Характерны слова Дилана об Эрнесте Хемингуэе: «Я люблю Хемингуэя. Я читаю мало. Обычно прочитаю то, что мне суýt в руки. Но Хемингуэя я читаю. Он обходился без прилагательных. Ему не надо было снабжать определениями то, о чем он говорит. Я этого еще не умею, но хотел бы этому научиться».

Песни Боба Дилана, и в первую очередь их политическая направленность, нашли горячих поклонников в среде певцов, принадлежащих к разным поколениям.

Огромной популярностью у молодежи капиталистических стран пользовалась песня Боба Дилана «Времена меняются», наполненная ощущением неизбежности социальных перемен:

Собирайтесь вместе, люди,
Где бы вы ни ситались,
И признайтесь, что
Вода вокруг нас подкалывается...

Идет борба,
Она сверкает снаружи,
И скоро зарежут стекло
И задрожат стены,
Потому что времена — они меняются...

К сожалению, Дилан уже редко выступает с песнями протеста. Это в значительной степени объясняется известным понижением активности в американском молодежном движении. Поговаривают и о том, что железный спрут коммерции захватил своими щупальцами талантливое певца, на которого молодая Америка возлагала большие надежды.

Для «позднего» Дилана характерна песенка, в которой он утверждает: «В уродстве, братцы, красота». Это свидетельствует об отрицании бесспорных и очевидных ценностей.

Метания характерны для тех американских бардов, чье сознание осталось на уровне мелкобуржуазных стандартов, и во времена спада социального протеста они более других подвержены пессимизму, неперню в силы народа. Они пытаются замкнуться в своем собственном духовном мире.

Несколько лет назад, в период подъема борьбы американского народа за свои права, стал исключительно популярным дуэт «Саймон и Гарфинкел». Он отличался удивительной мягкостью, проникновенностью, даже камерностью исполнения. Тихие и печальные песни. В них не было криков, не было бигбита, к которому привыкли. Но в содержании песен было то, что прочно объединяло дуэт «Саймон и Гарфинкел» с «новой музыкой»: эти песни отражали проблемы, не прудуманные, а реальные проблемы американской молодежи. Такие их песни, как «Звуки тишины» и особенно «Мост через расстроенные воды», вошли в классику «новой музыки».

Во времена существования дуэта текст песен писал Пол

Саймон, а музыку в основном Арт Гарфинкел, он же делал и аранжировку. Особенно популярны они были в середине 60-х годов, когда их пластинки расходились миллионными тиражами.

Моя жизнь кажется нереальной,
Мое преступление — это иллюзия,
И все это представляется скверно написанной пьесой,
В которой и должен играть...

Слушая Саймона и Гарфинкела, начинаешь чувствовать, что не очень-то весело жить при свете неоновых реклам, затмивших солнце.

Герои их — не розовощекие счастливицы. Человеку не найти себе места. Неизбежность трагической развязки звучит в песне «Необыкновенный человек»:

Он умер в прошлую субботу.
Он включил газ и отправился спать,
Закрыв окна, чтоб никогда не проснуться,
И все говорили: «Какой позор, что он умер!»

В чем причины трагедии?

На этот вопрос Саймон и Гарфинкел отвечают в ряде своих песен, пронизанных одной темой — темой разобщенности людей. И бесспорно лучшая из них — «Звуки тишины». Она была написана в феврале 1964 года:

...И люди кланялись и молились
Созданному ими искусственному богу,
А вывески аспиринки предостерегающие
И складывались в слова:
«Слова пророков
Написаны на стенах метро,
На стенах многолюдных залов, которые сдаются аниме,
Их зашептывают звуки тишины».

Тема этой и многих других песен Саймона и Гарфинкела — непонимание человека человеком в мире капитала. Единственное, что связывает людей одной цепочкой, — это погоня за долларами:

Люди разговаривают, но произносятся ни звука,
И слушают, не слыша...

И никто не хочет даже протянуть человеку руку, чтобы не нарушить «звуков тишины». Попытка разрушить это молчание тоже безуспешна:

Мои слова, как бесшумные капли дождя,
Падают в колодезь тишины...

Разобщенность, отсутствие понимания между людьми — характерная тема современной американской песни. Она присутствует и в песнях Боба Дилана. Он говорит: «Опыт учит, что молчание пугает людей больше всего». И у Пита Сигера есть песня с характерным названием «Мои уши заткнуты горошинами».

Конечно, каждый из певцов по-разному относится к этой теме: если у Саймона и Гарфинкела отсутствие взаимопонимания между людьми преподносится как нечто трагическое неизбежное, то Боб Дилан и Пит Сигер считают, что это препятствие может быть преодолено и, в частности, с помощью песни.

Музыкальные критики окрестили стиль исполнения песен дуэтом «Саймон и Гарфинкел» «софт-роком» — «мягким роком». В то же время в стиле дуэта особенно чувствуется, с одной стороны, влияние фолк — традиционных народных песен белых переселенцев, с другой — негритянских госпел.

Социальным проблемам посвящает свои песни уже давно организовавшаяся и выступающая до сих пор в своем первоначальном составе английская рок-группа «Кинкс». В английском языке слово «kinks» имеет много значений: «узлы», «изгибы», даже «судороги». Пожалуй, наиболее подходящее для названия ансамбля значение слова — «причуды».

В настоящее время ансамбль «Кинкс» играет в стиле «хард-рок», то есть «жесткий рок». К 1972 году они выпустили шестнадцать долгоиграющих пластинок. «Кинкс» пережили влияние всевозможных мод на «новую музыку». Они своеобразно трактовали блюзы, исполняли так называемый «сид-рок» — «ядовитый рок», а потом — баллады в их современной интерпретации. Но при всем этом они сохраняли верность своей теме — их песни всегда отражали мысли и настроения английского рабочего класса. Пожалуй, в этом главная заслуга Рэя Дэвиса, ведущего вокалиста и автора большинства песен.

В песнях ансамбля «Кинкс» четко разграничены друзья и

враги. Друзья — это те, для кого поют «Кинкс», — люди, «которые все делают своими руками». Враги — это «люди в сером», безликие чиновники и бюрократы.

В одной из своих песен «Кинкс» поют:

Я родился в благополучном штате,
В котором управляли бюрократы,
Чиновники, люди в сером.
Мы не могли укрыться от чужих глаз,
У нас не было сабодаж,
Потому что серые люди двадцатого века
Лишили нас всего.

И хотя «Кинкс» не предлагают конкретных путей для решения проблем, они делают небезуспешную попытку уйти от пышной риторики, от пышных лозунгов. Их огромная музыкальность и, конечно, темы их песен привлекают внимание и английской и американской молодежи.

Для американского общества, живущего в форсированном мире сенсаций и преувеличений, неизбежных при таком образе жизни, значительные слова обесцениваются. Если посмотреть на названия многих пластинок, напетых певцами рока, познаться с текстами их песен, то слово «революция» окажется довольно популярным.

В чем причины?

Конечно, прежде всего в том, что социальное и политическое устройство американского общества не удовлетворяет молодежь. Это главное. В то же время во многих песнях молодых слово «революция» используется в основном для того, чтобы попутать «отцов», возбудоражить и встревожить сытого буржуа. Отсутствие в этих песнях истинного революционного содержания, несмотря на частое — порою слишком частое — употребление самого слова «революция», путаница в понимании социальных и политических проблем, которым посвящены те или иные «сердитые» песни, заставляют оценивать их более осторожно. Вырванные из контекста жизни американского общества, они звучат гораздо серьезнее, чем на самом деле.

Слово «революция» для нас, советских людей, наделено особым содержанием. Это высокое слово. Революция в понимании рок-певцов, не имеющих четко выраженных политических позиций (если не считать ультралевого экстремизма, пере-

ходящего в анархию), приравнивается к бунту, притом к словесному бунту. Даже во времена подъема студенческого движения, когда слово «революция» мелькало весьма часто, оно не выражало сколько-нибудь организованной программы действий.

Все это надо иметь в виду, когда мы будем рассматривать направление, названное «революшн-рок» («революционный рок»).

«Социальная и политическая революция, то, что стало ключевым словом риторики левых радикалов, становится популярной темой все возрастающего числа рок-групп, во всяком случае если судить об этом по словам песен», — писал в 1969 году журнал «Тайм».

И действительно, вот слова из песни группы «Роллинг Стоунс» с названием «Человек, сражающийся на улице»:

Повсюду я слышу звуки марширующих, стреляющих нагав...
Эй, подумай, не настало ли время для дворцовой революции?

А вот ансамбль «Ложки, Полные Любви» — так примерно можно перевести их причудливое название «Lovin' Spoonfuls». В свое время этот ансамбль прославился песней, в которой припевом было:

Бэби! Бэби! Бэби! Бэби!
Я твой дегенерат.
Бей ты! Бей ты! Бей ты! Бей ты!
Я только рад!

Их туалеты экстравагантны. Они особенно налегают на рваные ботинки. Эдакий шик — рваные ботинки в атомном веке!

Зальман Яновский, один из участников ансамбля, изображающий недоразвитого ребенка, любит давить интервью: «Я люблю свою дурацкую одежду... Я люблю мои рваные ботинки... Мне нравятся, когда люди недоумевают и ругаются, глядя на меня. Однажды в Торонто меня хотели побить. Пришлось отбиваться молотком...»

Так вот, даже эта группа, очевидно в угоду моде, в 1969 году выпустила долгоиграющую пластинку под названием «Откровение: Революция-69». В первой песне есть такие слова: «Я боюсь умереть, но я все же человек, и мне нужна революция».

Мы не ошибемся, если скажем, что в данном случае — это лишь игра в слово «революция».

А вот рок-группа из Детройта, столицы американского автомобилестроения. Группа называется «М. С. Five», что значит «Пятеро из Мотор-Сити», то есть «Пятеро из автомобильного города». Самое их «революционное» выступление состоит в том, что пятерка парней раздевается на сцене почти догола и сжигает американский флаг. «Эм Си Файв» — это свободный источник высокой энергии, который доведет нас до такого состояния возбуждения, что мы выедем на улицы Америки, вопя и визжа, и будем срывать и уничтожать все, что делает людей рабами», — заявил двадцатипятилетний менеджер группы Джон Синклер. Пресса именует их «самозваными музыкальными партизанами». Они состоят в организации «Партия Белых Пантер». Политическая платформа этой партии — «полное насилие над культурой любыми необходимыми средствами, в том числе рок-н-роллом, наркотиками и непристойностью на улицах». Участников квинтета неоднократно арестовывали за скандалы, за непристойности, которыми изобилуют их выступления, за употребление и хранение наркотиков. «Даже их самые агрессивные песни, — писал один американский журнал, — это всего лишь песни, а не кирки или пистолет. Пожалуй, самой первой жертвой их метафорической революции будет само слово «революция», которое используется слишком часто».

В репертуаре исполнителей песен протеста заметное место занимают антивоенные песни. И это понятно: война — самое страшное бедствие, которое прежде всего отражается на судьбах молодых. Существует немало песен, где вопрос о причинах войн ставится политически грамотно. Немало песен, в которых истинные виновники и зачинщики войн прямо названы. В этой связи достаточно вспомнить знаменитую песню Боба Дилана «Хозяева войны».

О, хозяева войны,
Те, кто делает танк
И, смеясь надо мной,
Производит навали!
Нет, не скроетесь вы
В дотах ваших контор:
Я вас вижу насквозь,
Хоть не вижу в упор!

В то же время надо учитывать, что большинство антивоенных высказываний, содержащихся в песнях рок-групп, в том числе и в песнях протеста, не идет далее проповеди чужого

пацифизма, выросшего на почве путаной философии битников и хиппи. Полагать, что войны происходят из-за неуживчивости «старших», оттого что им просто нечем заняться, ожидать, что библейский призыв «возлюби ближнего своего» подействует в сегодняшнем мире, разделенном на классы, — значит находиться в плену наивнейших иллюзий.

Необходимо еще раз напомнить, что высказывания в защиту мира ставят в какой-то степени участников рок-групп в положение «оппозиции», а это — прямой путь попасть в газеты. А газеты — это реклама. При этом за мир выступать безопасно — ведь никто прямо не объявляет себя сторонником войны, все ратуют за мир. В то же время молодежь, действительно жаждущая мира, ловит слова своих идолов, придает им порой большее значение, чем они того заслуживают.

После прекращения войны во Вьетнаме тема борьбы за мир в американских песнях протеста отошла на задний план, если не исчезла вообще.

Подъем демократических движений в США достиг своей наивысшей точки в конце 60-х годов. Сейчас наметился определенный спад их активности. И это немедленно отразилось в песнях. Можно сказать, что за последнее время заметно переключение внимания певцов на «вечные» темы: любовь, «самореализация личности». Эти настроения довольно четко сформулировал известный в свое время фолксингер Тим Хардин. «Я, — сказал он, — слишком занят своей личной жизнью, чтобы писать об окружающем меня мире».





МНОГОЛИКИЯ РОК

В США и Англии существует несколько десятков тысяч рок-групп, многие из них представляют собой самобытные, оригинальные коллективы. Причудливое смешение стилей и направлений. Вдохновение соседствует с коммерцией, виртуозность — с примитивом, доброта — с жестокостью.

Писать о рок-группах сложно уже потому, что они, как правило, недолговечны. Это относится не только к рядовым, но и к супергруппам. Волны моды сменяют прежних знаменитостей и поднимают на гребень новых. Иные группы, как мотыльки, сгорают в лучах славы. Одни исчезают бесследно, другие — воссоздаются в обновленном составе. Многие суперзвезды переходят из одного ансамбля в другой, освещая эти ансамбли собственной славой. Иногда группы создаются для одной-единственной гастрольной поездки.

Как только не называют себя рок-группы в угоду рекламе! «Электрический Флаг» и «Железная Бабочка», «Пятое Измерение», «Ограбление на Шоссе», «Сводка Погоды», «Хитрец и Семейный Могильный Памятник», «Лифт до 13-го Этажа» и даже «Тайник Распутина». Названия странные и зачастую бессмысленные. Но есть в названиях некоторых групп ярко выраженный протест против буржуазного общества: «Заметки из Подполья», «Благодарный Мертвец» (мол, все мы погибнем в

атомной катастрофе из-за «разгильдяйства отцов»), «Взрывоопасная Зона» и «Загрязнение Окружающей Среды».

Названия иных групп прямо-таки зашифрованы. Группа «Трехсобачья Ночь» («The Three Dog Night»). Почему она так называется? Оказывается, у эскимосов есть обычай в холодную ночь класть рядом с собой собаку. Если ночь очень холодная — то две собаки, с каждого боку по собаке. И вот — «трехсобачья» ночь.

А вот еще загадка для филологов — название очень популярного ансамбля, исполняющего «кантри-рок»: «Криденс Клинуотер Ривайвал» («Creedence Clearwater Revival»). Первое слово — слияние двух понятий: «колыбель» и «доверие, вера». Далее «чистая вода». И, наконец, «возрождение». Вот и попробуй перевести название ансамбля!

Рок-группы пытаются выделиться не только причудливыми названиями, но и внешним видом. При всей непохожести облика исполнителей их объединяет именно стремление во что бы то ни стало выделиться. Самый популярный стиль одежды — изодранные джинсы, а лучше кожаные штаны и, конечно, рваные ботинки. Это стало почти униформой как исполнителей, так и поклонников рока.

Особое внимание американской молодежи привлекают фестивали поп-музыки. Впервые такой фестиваль состоялся в 1967 году в США, в Калифорния, в местечке Монтерей. Первый международный фестиваль популярной музыки привлек несколько десятков тысяч зрителей. Гигантский лозунг на сцене — девиз фестиваля: «Любовь, Цветы и Музыка». Это было время, когда бунтующие хиппи вставляли гвоздики в наведенные на них дула полицейских автоматов.

Фестивальный комитет в Монтерей был весьма представительным — в него входил Пол Маккартни из ансамбля «Битлз», Мик Джеттер из ансамбля «Роллинг Стоунс» и английский певец Довован. На фестивале остро звучали социальные темы. Так, группа «Деревенский Джо и Финш» пела:

Не сбрасывайте на меня эту самую водородную бомбу.
Если хотите, сбросьте ее на себя...

Это был фестиваль, на котором английская группа «Те, кто» («The Who») потребовала передать всю власть молодежи и пела песню, полную сарказма:

Дела обстоят очень плохо.
И я думаю, что помру прежде, чем состарюсь...

Во время этого фестиваля на сцене взрывали дымовые шашки и разбивали музыкальные инструменты, именно тогда Джими Хендрикс сжег свою гитару. Потом он часто повторял этот поразивший публику номер.

Через два года фестиваль популярной музыки состоялся в Вудстоке. Он продолжался три дня и привлёк более трехсот тысяч подростков со всех концов страны.

После значительного перерыва, в июле 1972 года, на автодроме в городе Поконо (Пенсильвания) состоялся однодневный фестиваль рок-музыки, крупнейший после Вудстоцкого. Около двухсот тысяч молодых людей собрались на этот фестиваль. Туда приехали любители рока даже из таких далеких от Пенсильвании штатов, как Калифорния и Флорида. В этом фестивале приняли участие ансамбли «Трёхсобачья Ночь», «Лица», «Эмерсон, Лейк и Палмер», «Скромный Пирог» и английская рок-группа «Земляные Свиньи».

Вход на автодром стоил 11 долларов. За эти деньги можно было слушать рок в продолжение десяти часов. Сцена шириной в треть футбольного поля была отгорожена от слушателей провололочной сеткой высотой в четыре метра. На этом фестивале с певцами успешно соперничали в популярности торговцы наркотиками. Тем не менее фестиваль оказался коммерчески выгодным, и в августе того же года на автодроме имени Рузвельта в городе Уэстбери был организован еще один фестиваль. Он рекламировался как «Фестиваль Надежды».

Однако последние фестивали, проходившие на фоне спада молодежного движения в США, утратили свою остроту: они уже не напоминали Вудстоцкий фестиваль — высшую точку популярности рок-музыки.

Дальнейшее путешествие по «стране рока» мы продолжим рассказом о Джими Хендриксе, поскольку его судьба, яркая и трагическая, типична для наиболее талантливых представителей рока.

Джими Хендрикс вместе с двумя белыми музыкантами, Нозлем Реддингом и Митчем Митчеллом, создал свое знаменитое трио «Опыт Джими Хендрикса», оставившее неизгладимый след в истории рока прежде всего благодаря яркой индийской дуальности и потрясающей виртуозности самого Джими

(между прочим, он левша, как и его знаменитый предшественник Джанго). Джими Хендрикс — это яркая звезда, стремительно сгоревшая в плотном соприкосновении с реальностью буржуазного мира.

Сын садовника из американского города Сиэттл, Джими Хендрикс еще в детстве полюбил музыку, она была его сущностью, его религией, его единственной целью в жизни, жизни, прожитой на лету, без оглядки, безжалостно, расточительно, жизни, оборвавшейся на двадцать пятый год.

Джими Хендрикс был гитаристом-аккомпаниатором у Маленького Ричарда и Куртиса Найта. Затем он играл в дешевой нью-йоркской дискотеке, играл для танцующих. Там его увидел Чэс Чэндлер, один из участников знаменитой рок-группы «Животные», и привез в Англию.

Вскоре Хендрикс выступал уже со своей группой. Однако сенсационный успех ждал его в США, во время гастролей в 1967 году. Успех, как часто бывает на Западе, начался со скандала. Поведение Хендрикса на сцене вызвало бурный протест организации «Дочери американской революции». В результате его гастролы в США были запрещены. Естественно, что пластинки с его записями, находившаяся в конце списка, состоявшего из ста боевиков, тут же переместилась на двенадцатое место, ее раскупали нарасхват, было продано более миллиона экземпляров. В один вечер Хендрикс стал суперзвездой и, конечно, миллионером. Следующая его пластинка была продана также тиражом более миллиона и следующая тоже...

Трудно сказать, чем была вызвана манера Хендрикса вести себя на сцене — попыткой обратить на себя внимание, «творческой одержимостью» или просто действием наркотиков... Скорее всего, все три причины достаточно основательны. Хендрикс неистовствовал, дергал струны зубами, садился на гитару со всего размаха, играл локтями. Концерт заканчивался тем, что Хендрикс разбивал гитару об усилители.

А что же публика? Зрители приходили в такое состояние, что выламывали двери и раздирали на сувениры занавес.

Прославился Хендрикс и тем, что во время своего выступления на фестивале в Монтерей — между прочим, он выступал с распрямленными, отутюженными волосами — он вытаскивал из кармана баночку с бензином для зажигалок, облил гитару, поджег ее, вращивая вокруг нее, а потом растоптал горящие обломки. Брайан Джонс, один из участников квартета «Рол-

линг Стоунс», сказал по этому поводу: «Это еще куда ни шло! Что касается уничтожения, то в Англии уже зашли в тупик. Такие группы, как «Шаг» и «Созидание», разбивают на сцене целые автомобили...»

За этим бессмысленным вандализмом — точный коммерческий расчет, реклама. Сам Хендрикс, неоднократно повторявший «гитарное аутодафе», признался, что это не более чем рекламный трюк: «Однажды, когда я играл, произошло короткое замыкание, и гитара задымилась. Публика это восприняла с большой радостью, и я после этого еще три раза поджигал гитару, облив ее бензином, а потом растаптывал горящие обломки. Когда мы играли в знаменитой «Голливудской Чаше», за кулисами стояли наготове с огнетушителями».

Но даже эти экстравагантные выходы Хендрикса не могли затмить истинный большой талант, подлинное творчество гитариста-виртуоза. Музыка Хендрикса необычна. Она вся — крик отчаяния. Электронное оформление, обилие электронных инструментов и приборов, обилие неожиданных, иногда просто шокирующих эффектов дало основание называть манеру Джими Хендрикса «психоделическим роком», то есть роком, навеянным наркотиками.

К сожалению, в данном случае это была не просто метафора: Джими Хендрикс зачастую выходил на сцену, подстегнутый и взвинченный наркотиками, что в конце концов привело его к гибели.

После выступления на фестивале в Монтерей Хендрикс, которого называли «Черным Звизомом», стал бесспорным лидером в «новом роке». Он был вечно в движении, неутолимо гастролировал по США, Англии и Европе. Как-то, устало усмехнувшись, он сказал репортеру лондонской «Таймс»: «Я кажуся вам свободным? Я свободен, поскольку я всегда в бегах».

Он мечтал «слегка отдохнуть». «В следующие пять лет», говорил он, — я собираюсь написать несколько пьес. И несколько книг. Я хочу сидеть на острове — на своем острове — и слушать, как растет моя борода. А потом я возвращусь, и мы закрутим все сначала».

В сентябре 1970 года во время турне по Европе Хендрикс умер от большой дозы наркотиков. Был ли это несчастный случай или самоубийство? Коммерческая машина эксплуатации таланта подхлестывала его наркотиками и гнала по пути успеха и гибели. И он не мог сопротивляться этой адской машине.

О значении «новой музыки» для своего поколения Джими Хендрикс сказал очень поэтично: «Музыка проложит путь в будущее. Настанет день, когда дома будут делать из бриллиантов и изумрудов, которые уже не будут представлять ценности, зато эти дома будут более устойчивы против бури, чем деревянные дома. Пули отойдут в область преданий. И настанет возрождение, от плохого — к ясному и чистому, от потерь к находкам. Повседневный грязный мир, в котором мы живем сегодня, в сравнении с миром духовным подобен мелкой нечисти в сравнении с океаном, а океан — это самое большое живое существо, которое нам известно. Один из путей, ведущих в этот духовный мир, — посмотреть правде в глаза... Духовный мир — это как бы атмосфера, которая вас окружает. Эта атмосфера дает себя почувствовать через музыку, потому что музыка — это духовное явление по самой своей природе. Она — как волны океана. Вы не можете вырезать из океана красивую волну и принести ее домой. Она находится в постоянном движении. Это движение заряжает землю электричеством. Музыка и движение — это все присуще человечеству... Музыка исходит с неба, и с музыкой люди поднимаются к его чистоте. И когда они спускаются обратно с этих естественных высот, они видят яснее, чувствуют по-другому, они забывают о своей боли и не могут причинить боль другому. Начинаешь думать о том, как бороться с мыслями, как разобраться в своих ошибках...»

Судьба Джими Хендрикса на удивление точно повторилась в судьбе талантливой исполнительницы «нового рока» — Джинис Джоплин. Только в отношении Джинис Джоплин совершенно ясно, что это было самоубийство. Она отравилась в годовщину трагической гибели своей любимой негритянской певицы, императрицы блюзов» Бесси Смит, погибшей тридцать лет назад.

Джинис Джоплин — типичный пример воплощения философии «нового рока»: жить и петь «на полную катушку», не задумываясь о том, что будет завтра. Она не щадила ни своих голосовых связок, ни самое себя. Ее пение, напоминающее то надрывный крик, то грубое хрипение в микрофон, привлекало массы людей. Ее слава, как и слава Хендрикса, началась на фестивале в Монтерей. Через год на фестивале в Ньюпорте ей бешено аплодировала и требовала повторения взвинченная до экстаза многотысячная толпа.

Джэинс Джоппли стремилась — и это ей удалось — растратить себя всю, без остатка. Музыка была для нее всем. «Быть думающим человеком», — говорила Джэинс Джоппли, — значит задавать себе много вопросов, на которые нет ответов. Можно наполнить свою жизнь мыслями и все же возвращаться домой в одиночестве. Единственное, что действительно достойно внимания, — это чувства. Это то, чем стала для меня музыка».

Джэинс Джоппли родилась в Техасе в 1943 году. Поиски смысла жизни привели восемнадцатилетнюю Джэинс в Лос-Анджелес, где она присоединилась к битникам. Не к хиппи, а к битникам. Хиппи, по словам Джоппли, верит в то, что мир может стать лучше. Битники же считают, что дела лучше не станут, а потому черт с ним, с этим миром! Пусть в нас бросают камнями, а мы будем хорошо проводить время...

Джэинс стала петь, и вот она уже солистка группы «Большой Брат и Компания Держателей Акций» в Сан-Франциско. Критики сравнивали звучание группы с визгом лесопилки.

В редкие вечера, не занятые концертами, Джэинс Джоппли рисовала, читала стихи и слушала своих любимых певцов — Одетту, Лидбелли, Билли Холлидей. Музыкальный критик газеты «Сан-Франциско Экземинер» Фил Илвуд после фестиваля в Монтерей назвал Джэинс Джоппли «самой лучшей белой исполнительницей блюзов из всех, кого ему когда-либо доводилось слышать».

Сан-Франциско справедливо называют «американским Ливерпулем». Здесь родились такие знаменитые рок-группы, как «Самолет Джефферсона», «Благодарный Мертвец», «Подвижная, как Ртуть, Курьерская Служба», «Большой Брат и Компания Держателей Акций», «Лифт до 13-го Этажа», «Взрывоопасная Зона» и другие.

Покалуд, одна из наиболее примечательных групп Сан-Франциско — это «Самолет Джефферсона», существующая уже второй десяток лет, что само по себе рекорд. Группа играет «традиционный» рок, в котором явно чувствуется влияние американской народной музыки.

Еще один ансамбль из Сан-Франциско, «Криденс Клирвотер Ривайвл», тоже черпает свое вдохновение в народном творчестве, прежде всего в блюзах. Эта четверка американских

парней, ранее выступавшая в группе, называвшейся «Синий Бархат», а затем «Уродцы». Они вышли из бедноты. Ребята поют о тех людях, среди которых выросли, о проблемах, существующих в отношениях между этими людьми. Группа — одна из тех немногих, которые не ищут коммерческого успеха с помощью всевозможных трюков. В ее творчестве действительно есть чистота и стремление возродить народную основу музыки. Руководитель ансамбля певец Джон Фоджерти говорит: «Я смотрю на мир глазами простого человека. Если ты сидишь и думаешь только о деньгах, то никогда не сумеешь написать песню о той среде, откуда ты вышел».

Яркую роль в молодежном бунте конца 60-х годов сыграла рок-группа из Лос-Анджелеса — «Двери». Об этой группе, просуществовавшей всего лишь несколько лет, и особенно о ее руководителе — Джиме Моррисоне, стоит рассказать подробнее, прежде всего потому, что эта группа категорично сформулировала требования молодежи к буржуазному обществу, и, во-вторых, потому, что судьба самого Джима Моррисона, судьба запутанная и трагическая, представляется типичной для талантливого одиночки, так и не нашедшего возможности реализовать свои творческие возможности в буржуазном обществе.

Родился Джим Моррисон в 1943 году в штате Флорида, в семье контрадмирала. Став юношей, он удрал из благополучного дома, чтобы попытаться самому разобраться в смысле жизни. В Лос-Анджелесе Джим встретил своего университетского друга — Рея Манцарека, игравшего на пианино и органе, и вскоре организовал группу. В нее вошли также ударник Джон Денсмор и гитарист Робби Кригер. Группу решено было назвать «Двери» — кто-то из членов ансамбля припоминал строки великого английского поэта Уильяма Блейка:

Есть ведомое и есть неведомое, а между ними — двери.
Если бы двери восприятия были открыты,
То человек увидел бы вещи таинные,
Какие они есть на самом деле, — бесконечными.

Как потом объяснял название своего ансамбля Рей Манцаре: «Мы — двери между ведомым и неведомым».

Свой первый альбом они записали в 1967 году. Это было

время, когда завоевать популярность у аудитории можно было, только предложив ей музыкальный изыск. Вещи ансамбля «Двери» были довольно резкими и дисгармоничными. Один американский журнал так описывал этот ансамбль: «Примитивный и мистический, эротический шестерь органа, пируэты гитар, судорожные позывы барабанов и сугубо незрелые стихи».

Однако именно в этих «сугубо незрелых стихах» Джим Моррисон — он был не только ведущим певцом, но и автором большинства песен ансамбля — сформулировал программу молодежного бунта и предложил эту программу молодежи, он довольно четко сформулировал требования молодежи к миру взрослых. В песне, которая начиналась словами: «Что они сделали с землей?», была строка, ставшая чрезвычайно популярной среди молодежи:

Мы хотим весь мир, и зотия его сейчас!

Ансамбль «Двери» заявлял, что его интересует лишь то, что «анархично, хаотично и против авторитетов». За внешне столь радикальной программой просвечивала очевидная бесперспективность. В этой связи английский журналист Мик Фэррен писал: «Джим, как и многие другие, увлекся лишь внешней стороной борабы — он был воспитанником Голливуда, а Голливуд, надо нам сказать, просто обожает революционеров, если они, конечно, не нарушают установившийся порядок вещей. Бунтарь должен пытаться — естественно, безуспешно — изменить общество, не меняя его, и рассматривать при этом революцию как наиболее элегантный способ самоубийства».

И как дальше писал английский журналист: «Моррисон начал вызывать почтительное негодование властей».

Моррисона действительно несколько раз арестовывали, один раз прямо во время концерта, на глазах всей публики. И вскоре Джим Моррисон стал героем «рок-революции».

Ансамбль «Двери» поражал воображение подростков не столько своей экстравагантностью, сколько проповедью бунта, неподчинения «старшим». Эти парни выходили на сцену, заставляя электроаппаратуру, в черных, в обтяжку, кожаных штанах и кожаных куртках и начинали свою проповедь абсолютной личной свободы, хаоса и анархии. Они призывали слушателей «не подчиняться правилам», «отведать запретный плод». Их песни превращались в хаос звуков, доведенный до

двенадцатибального акустического шторма с помощью усилителей в полторы тысячи ватт. «Я, — говорил Джим Моррисон, — действую на психику через физическое начало». Похоже, что группа из Лос-Анджелеса пыталась «открыть двери восприятия», взламывая их грохотом.

Хотя Джим Моррисон стал одним из «богов рок-революции», сам он не стремился, как это обычно бывало, нажиться на своем протесте, не обзаводился виллами, автомобилями, не стремился к «красивой жизни».

В начале 70-х годов стало ясно, что шумный «рок-бунт» идет на спад. Те из молодых, кто был посерьезнее, стали возвращаться в университеты и колледжи, чтобы постараться разобратся в том, что же произошло и куда нужно идти.

Болезненный кризис переживала и группа «Двери». Они попробовали вернуться к примитивному рок-н-роллу. Безуспешно. Но немного позже выпустили свой, пожалуй, самый интересный альбом — «Лос-анджелесская женщина». Там были сильные, впечатляющие песни, протестующие против цинизма, убивающего молодежь.

Летом 1971 года Джим Моррисон — легенда «рок-бунта» — умер от сердечного приступа. Сказались пьянство и наркотики.

Известный американский исследователь молодежной «контр-культуры», социолог Роззак писал: «Пустыня была внутри нас и вокруг нас... Нам не хватало мужества для того, чтобы изменить что-нибудь в мире, и в конце концов многие из нас опустились, погрузились в анабиоз, надеясь, что, проснувшись в один светлый день, они обнаружат, что мир стал лучше». Именно в эти годы погибли от наркотиков знаменитые рок-звезды Джими Хендрикс, Джинс Джонли, Брайан Джонс. Такая же участь постигла и Джима Моррисона, талантливого барда несостоявшейся «рок-революции».

Довольно заметна среди других существующая до сих пор рок-группа «Свинцовый Цепелин». Эта английская группа была создана в 1968 году в Лондоне гитаристом Джимми Пейджем. Кроме него, в группу вошли Джонс (бас-гитара, пианино), Бонхэм (ударные) и Платт (пение).

В то время в Лондоне был особенно популярен певец Джон Мейолл, оригинально интерпретировавший блюзы. И группа «Свинцовый Цепелин» стала усердно экспериментировать с блюзами. Но успех этих экспериментов проявился лишь во

время гастролей «Свинцового Цепелина» за океаном, в США. По возвращении из гастролей, ансамбль выпускает свой первый «блюзовый» альбом, имевший успех.

Однако второй диск ансамбля «Свинцовый Цепелин» показал, что с блюзами было покончено — группа стала выступать с «тяжелым», или «прогрессивным», роком, который стал называться «хард-рок». В этом стиле успешно выступали такие группы, как «Двери», «Железная Бабочка», «Консервированная Жара» и другие. Однако группа «Свинцовый Цепелин» смогла придать этому стилю определенную самостоятельность, обособив его от других стилей рока.

У «Свинцового Цепелина» сразу же появилось много и подражателей и последователей. К числу последователей, несомненно, стоит отнести в первую очередь такие группы, как «Черная Суббота» и «Яркий Пурпур».

Следует отметить бесспорный профессионализм группы «Свинцовый Цепелин», а также необычно скромные для рок-групп наряды и сдержанное поведение на сцене.

На гастролях в Японии, после концерта в Хиросиме, ансамбль «Свинцовый Цепелин» отдал весь доход от этого концерта в фонд жертв атомной бомбардировки.

Эта рок-группа постоянно ищет новых путей в музыке: один из последних альбомов не содержал уже ни единой записи в стиле «хард-рок». Это было причудливое сочетание раннего рок-н-ролла, английских народных песен и музыки барокко и Возрождения.

Однако самые последние диски ансамбля разочаровывают. Двойной альбом «Песня остается все той же» — фонограмма выступления «Свинцового Цепелина» в США, в Мэдисон Сквер Гардене в 1974 году. По существу, это — антология сочинений ансамбля.

Пожоже, что талантливый ансамбль растратил свои творческие силы. Впрочем, судьба ансамбля «Свинцовый Цепелин» — судьба многих других знаменитых рок-групп, переживающих острейший кризис, связанный с кризисом всего молодежного движения на Западе.

Коротко об английской рок-группе «Те, кто». Она прославилась прежде всего вандализмом на сцене. В конце выступления музыканты разбивали свои гитары, ударник разламывал барабан и кидал обломки в зал. Впервые это было сделано на фестивале в Монтерей, с которого пошла мода

на «музыкальный вандализм». Ведущий гитарист ансамбля Питер Тауншенд призывает, что это «всего лишь спектакль, и он действительно бессмыслен. Мы начали делать это, чтобы привлечь свою аудиторию, а потом мы надеялись, что она сможет оценить и нашу музыку». В другом интервью Тауншенд сказал еще откровеннее: «Мы вынуждены прибегать к этим «нимиджам»¹ насилию, чтобы аудитория действительно почувствовала наше присутствие».

Что и говорить, горькое признание!

И все же это одаренный коллектив. В свое время он стабильно занимал в Англии третье место после «Битлз» и «Роллинг Стоунс». Этот ансамбль доказал свои незаурядные творческие способности, создав одну из первых рок-опер — «Томия». Группа существует и сейчас.

До сих пор исключительно популярны такие американские группы, как «Парни с Пляжа» и «Чикаго». К 1976 году было продано более 65 миллионов пластинок с их записями. Ансамбль «Парни с Пляжа» довольно мелодичен, гармоничен, в музыке чувствуется явное влияние госпел. Что касается тем песен, то они не затрагивают социальных вопросов. Ансамбль «Чикаго», напротив, исполняет «жесткий рок» и даже «джаз-рок». Уже в самый первый альбом (1969 год) они включили запись сцен уличных беспорядков в Чикаго во время съезда демократов в 1968 году. На музыкальный стиль этого высоко-профессионального ансамбля оказали влияние «ритм-н-блюз», калипсо и «кантри».

Развитие рок-музыки неизбежно привело к ее усложнению. Уже в начале 70-х годов выяснилось, что подростки, в свое время сделавшие рок-н-ролл самой популярной музыкой в стране, снова как бы оказались без «своей» музыки. Этот вакуум немедленно стал заполняться множеством групп, исполняющих «баббл-гам-рок», рок с примитивным ритмом и еще более примитивными словами. Наиболее известные исполнители «детского» рока — Дэвид Кассиди и такие группы, как «Осмонды», «Питеро Джексон» и «Бэй Сити Роллерс». Аудитория этих исполнителей — главным образом девочки в возрасте от 8 до 15 лет, аудитория, наиболее подверженная массовому психозу.

Вот группа «Осмонды». Они давно уже сделали миллио-

¹ Имидж (англ.) — образ.

нерами, эти пять братьев: Алан — 26 лет, Уейн — 23 лет, Мэррил — 21 года, Джей — 19 лет и Донни — 17 лет. Столько им было в 1976 году, а выступать они стали значительно раньше. Вообще «Осмонды» — это крупное коммерческое семейное предприятие. Дело в том, что к пятерке «основных» Осмондов иногда присоединяются еще Джими — 11 лет и Мари — 14 лет. А старшие братья (Вайр — 28 лет и Томми — 26) являются администраторами этого семейного «концерта».

«Осмонды» начали выступать еще тогда, когда были совсем юными. Уже в 1971 году было продано более 15 миллионов пластинок с их записями. Однако основные капиталы пришли к Осмондам от продажи сувениров с их портретами, плакатов, талисманов и даже поваренной книги «Кулинарные рецепты матери братьев Осмонд» — по пять долларов за штуку.

«Осмондомания» достигла таких масштабов, что они побивают рекорд «Битлз». Так, например, в Англии в 1976 году в «параде боевиков» в списке самых популярных десяти пластинок находились одновременно три пластинки «Осмондов». Даже в самые свои лучшие времена «Битлз» не добивались таких успехов.

В чем секрет успеха братьев Осмонд?

Их примитивный рок-н-ролл не представляет никакого интереса в музыкальном отношении. Правда, под него можно танцевать и он «не давит на психику». Основа успеха братьев Осмонд в том, что они создали идеал добропорядочных американских мальчиков. Чистенькие, аккуратно подстриженные и приглаженные, одетые без обычных атрибутов рок-звезд — немисливых курток, бус, цепей и так далее, они выглядят этакими воплощенными ангелами. «Звезда» ансамбля, семнадцатилетний Донни, выступает под истеричные вопли самых юных поклонниц.

Совершенно такой же ансамбль создан и для негритянской аудитории. Речь идет о группе «Джексон Файв» — «Пятеро Джексонов». Эта группа — тоже семейное предприятие, в ней выступают пятеро из девяти детей семейства Джексонов. Своим выдвижением эта группа обязана талантливой негритянской певице Дайне Росс, которая рекомендовала Джексонов для записи в фирме «Мотаун». Затем они появились на телевидении. Их успех был столь велик, что они стали исключительно популярными артистами, и их пластинки продавались быстрее, чем пластинки таких групп, как «Искушения», «Самые лучшие»

и так далее. Группа «Пятеро Джексонов» исполняет рок в более сложной манере, чем «Осмонды»: в ней слышны отголоски блюзов. Но в целом эта музыка носит ярко выраженный коммерческий характер, группа использует те же самые приемы воздействия на аудиторию, что и «Осмонды».

И наконец, еще одна чрезвычайно популярная группа, исполняющая «баббл-гам-рок» (на сей раз группа из Англии, точнее, из Шотландии) — «Бэй Сити Роллерс».

Их песни примитивны, малозначительны. Однако «роллермания» бушует по всей Англии. Как сообщают газеты, число фанатически преданных этому ансамблю поклонников — главным образом, девочек в возрасте от 10 до 14 лет — сотни тысяч. Клубы «Роллеров» получают ежедневно около 20 тысяч писем с признаниями в любви и с выраженным восхищением... нет, не музыкой, а их нарядами. Дело в том, что «Роллеры» выбрали себе образ простых ребят, «своих парней». И неплохо расчитали. Известно, что молодежь Запада стремится подражать по всем звездам рок-музыки. Однако это не всегда возможно. А здесь как раз все доступно, ибо «Роллеры» носят мешковатые брюки, обрезанные почти до колен, с широкими обшлагами из шотландки (что должно напоминать об их шотландском происхождении), белые парусиновые кофты и галстуки и шарфы тоже из шотландки. Подобные наряды доступны молодежи, и она имеет возможность подражать своим кумирам. Естественно, что в первую очередь «Роллеры» получают доходы от продажи одежды, «освященной» их именем.

Но как же все-таки коммерческой машине удалось создать такой чудовищный психоз вокруг «Роллеров»? Как получилось, что подростки приходят на концерт, чтобы пережить состояние массового психоза, а не для того, чтобы услышать музыку?

Советский журналист А. Ефремов рассказал, как создается, и притом умышленно, обстановка этого массового экстаза. «Заканчивается концерт «Роллеров», — пишет он. — Один из солирующих певцов группы наклоняется со сцены в зал и протягивает руку для поцелуя. В передних рядах начинается давка. Наконец какая-то счастливица почти дотягивается до своего кумира. Но в это время шеренга верзил, стоящих вдоль сцены, отбрасывает толпу назад. Идол на подмостках вновь призывно тянет руки в зал. И зал рождает новую волну стремительного поклонения. Вышибалы, дождавшись своей минуты, отражают напор. Теперь уже все участники группы зовут к себе

возбужденных подростков. Волна за волной накатываются на сцену. В зале возникает куча мала из сотен, тысяч детских тел... Солисты покидают сцену, лавируя между санитарями с носилками».

Так организуется массовая истерия не только вокруг ансамбля «Роллеров», но и других подобных. Например, после концерта американца Дэвида Кассиди сотни школьников доставляют в больницы.

Коммерция, заполняющая все рынки рок-музыки, конечно, не оставляет без внимания и музыкальный рынок для молодежи, которая «выросла» из «баббл-гам-рока», но не доросла пока еще до «настоящего» рока. И вот появляются всевозможные ансамбли, которые успешно выкачивают деньги из молодежи постарше.

Одна из таких групп — шотландская рок-группа «Середина Дороги». Само ее название показывает ее положение на «карте» рок-музыки. Песни этой группы не очень сложные. Сейчас появилось много подобных групп, лишенных яркой индивидуальности, четкого музыкального почерка, социальной направленности. Их отличительные черты — примитивный ритм, монотонные аккорды, лишенная подлинной виртуозности игра исполнителей, банальный текст.

...Элис Купер в последние годы приобрел в США путающую популярность. «Элис Купер — это животное, — хвастливо говорит о нем его менеджер Гарри Свифт. — Элис Купер — это садизм».

Имя Элис (Алиса) еще с тех времен, когда Алиса из сказки Кэрролла попала в Страну Чудес, было символом доброты и детской чистоты. И вот теперь это женское имя у «садиаста рока» — Купера. Псевдоним должен, по замыслу менеджера, «обострить» восприятие (настоящее имя Купера — Винсент Фурнье).

«А теперь, — возопил ведущий программу, — самый потрясающий в мире ансамбль — легендарный Элис Купер!» В черных кожаных сапогах, достигающих бедер, в черном трико с разрезами, с жуткого вида подрисованными пауками вокруг глаз и острыми клыками, раздражающими углы рта, новая звезда Америки несла на груди вышитое блестящими нитями «Элис» — так описывал американский журнал «Харперс» выступление Купера. — «Будь моей возлюбленной», — несутся звуки

песенки. Элис выхватывает саблю и размахивает ею над головами окружающих эстраду слушателей. Никто не шелохнется. Потом, собрав весь запас слюны, певец выплевывает ее на публику. Зрители в восторге. Да, этот «ансамбль» поистине отвергает всякие условности! Из глубины сцены Элис выносит удава, вот уже удав раскачивается совсем близко от первых рядов энтузиастов-поклонников. Змея раскачивается над слушателями, которые, затая дыхание, ждут, что еще преподнесет им кумир. Под громкие звуки песни «Я люблю мертвых» Элис терзает на сцене куклу в человеческий рост. Кумир публики размахивает хлыстом над головами своих почитателей...»

Журнал «Харперс» сопровождает это описание выступления Элиса Купера комментарием самого Элиса: «Все пытаются доказать, будто молодежь интересуется политикой, экологией. Это ерунда. Молодежь сейчас интересуется тем же, чем и всегда: сексом и насилием». С каким-то патологическим злорадством Купер заявляет: «Я люблю со сцены мучить слушателей, доводя их до такого состояния, когда я знаю, они готовы напариться и кидаться друг на друга. Я люблю смотреть, как они это делают, и смеяться над ними...»

Впрочем, Элис Купер выступает не для того, чтобы просто посмеяться над подростками, а чтобы выудить их деньги. Его «шоу» всегда тщательно готовится, чтобы произвести соответствующий психологический эффект. Примечательно, что в его постановку «Добро пожаловать к моим кошмарам» было вложено 400 тысяч долларов — почти полмиллиона! Но эти расходы окупаются сторицей.

Некая Джойс Цилетти, пишущая диссертацию (!) о психологии Элиса Купера, говорит:

«Элис — это отражение Америки 70-х годов. Он — типичный представитель среднего класса Америки. Он символически, начиная с пива «Будвайзер», которое он пьет, и кончая своим спектаклем. Мы, бесспорно, общество, в котором царит насилие. Для этого достаточно наблюдать программы телевидения или посмотреть фильм «Крестный отец». Элис понимает это и точно все отражает». Цилетти добавляет: «Он видит, что все мы сумасшедшие и что нет четкой границы между нормальным и ненормальным, что это — всего лишь вопрос семантики». Так «творчество» Элиса Купера объявляется нормальным для американского общества, а садизм, извращения и жестокость — нормой поведения.

В американской печати делаются попытки представить Эдаса Купера как своего рода шути горохового, которого не следует воспринимать всерьез. Его представления именуют «эксцентрик-роком». Но подростки воспринимают его уроки садизма и насилия слишком серьезно.

О том, насколько разнообразен и противоречив рок, объединявший своим ритмом взаимоисключающие настроения, темы, характеры, мы можем судить, сопоставляя разные рок-группы и разных исполнителей рока. «Вояжищая» Джинс Джоплин и «тихие» Саймон и Гарфинкел. Прimitивные исполнители примитивного «баббл-гам-рока» и виртуозные группы «Сливки» или «Чикаго». «Психоделическая» музыка Джими Хендрикса и реализм. «Кинкс». Непротивление злу насилием, проповедуемое «Битлз», и садизм, проповедуемый Элисом Купером...

Наконец, говоря о многоликом роке, следует сказать, что многие эстрадные исполнители в США и Англии, да и в ряде других стран испытывают интенсивное влияние рока. Вот, например, Том Джонс, «король современной эстрадной песни» из Англии. Исполнение многих его песен напоминает исполнение «раннего» Пресли. Не случайно Элвис Пресли, прослушав выступление Тома Джонса в Лас Вегасе, сказал ему за кулисами: «Ты великолепен, дружище!»

Простой парень из Уэльса, сын шахтера, чернорабочий на стройке, Том Джонс стремительно пошел к славе. Поначалу он пел для подростков, в небольших рестораниках в Уэльсе под именем Томми Скотта, но успеха не имел. Его заметил менеджер Гордон Миллс, который решил, что Джонс должен петь для женской аудитории. Он одел его в сюртук, придав ему элегантность. Джонс даже сделал пластическую операцию лица. Он стал адресовать свои песни женщинам. Его поведение на сцене — целый спектакль.

Другой певец, Энгелберт Хэмпердик, у которого то же менеджер, что и у Тома Джонса, создает образ романтического влюбленного. Поэтому, по словам Миллса, возраст его аудитории колеблется «от семи до семидесяти лет».

Гордон Миллс сыграл в судьбе Тома Джонса ту же роль, что и Брайан Эпштейн в судьбе «Битлз». Этот умный и расчетливый бизнесмен заявляет: «Большинство певцов поют то, что они хотят. Это ошибка. Вы должны знать, что хочет слышать

от вас вон тот человек, который сидит в зале. Вы должны знать, когда он хочет услышать балладу, когда он хочет чего-нибудь патетического или порцию ритма. Это вопрос понимания интересов простого человека. Но артист слишком занят, чтобы заниматься этим. Ему необходимо зеркало».

Гордон Миллс, «зеркало» Тома Джонса, всего лишь за два года привел певца к славе и к богатству. Том Джонс давно уже миллионер, размеры его гонораров в одном ряду с гонорарами таких суперзвезд американской эстрады, как Бинг Кросби, Фрэнк Синатра и Элвис Пресли.

Да, у рока много лиц. И еще больше гримас. В конце главы о многоликом роке необходимо рассказать об одной такой гримасе — «панк-роке».

Беспорядочный молодежный бунт, сотрясавший Запад в конце 60-х годов, показал свою неспособность решать серьезные социальные проблемы, существование которых вдруг резко ощутила молодежь. Все это немедленно отразилось в рок-музыке. Появились, появляются и еще будут появляться новые «направления» рок-музыки, претендующие на исключительную социальную значимость, но не обладающие ею. Эти многочисленные новомодные стили — чаще всего лишь очередная маска, которую надевает на себя хитроумная госпожа Коммерция.

Один из таких стилей, популярный сегодня на Западе, — так называемый «панк-рок». Он получил широкое распространение в Англии, а уж затем — в США и некоторых других странах. Собственно говоря, каждый стиль рок-музыки теснейшим образом связан с определенным антуражем — костюмами, прическами, моделями поведения и т. д. Именно это обстоятельство и дает возможность западным социологам, особенно из среды «новых левых», объявлять каждый такой стиль «новым направлением в рок-культуре». На самом же деле — это лишь вариации все на ту же тему коммерции.

Музыкальная «база» стиля «панк» — несколько скандальных (и это главное), шумных и бесконечно примитивных в творческом отношении ансамблей. Ведущий из них — «Секс-вистолз». Уже в самом названии этой группы — прямой расчет на скандал, на шок аудитории, который свойствен всему «направлению» так называемой «панк-культуры».

Но что такое «панк»? Наиболее точный перевод этого жар-

гонного английского слова на русский язык — это «шпаня», «подонок». «Панки» будто любят себя: «Посмотрите, какие мы мерзкие, какие отвратительные!» Это, конечно, поза. Поза, принятая для того, чтобы вызвать всеобщее внимание. Ведь внимание — это уже почти деньги. Естественно, что и поклонники панк-рок-группы сами становятся жертвами беспощадной коммерческой эксплуатации, стараясь подражать «омерзительным» своим кумирам.

Без социальной базы вся пресловутая «панк-культура» осталась бы нереализованной выдумкой ее изобретателей. Но изобретатели «панк-культуры» рассчитали верно. Они учли настроение достаточно большой группы английской и американской молодежи, безработной молодежи с люмпенской психологией, в которой доминирует всеобщий нигилизм.

Чего они хотят?

К чему они призывают?

В репертуаре «Секс-пистолз» есть песня, начинающаяся такими словами:

Я анти-Христос.
Я — анархист.
Не знаю, чего я хочу,
Но знаю, как это получить.
Я хочу уничтожить прохожего,
Потому что хочу анархия.

Итак, анархия.

Рок-музыка в период своего расцвета, во времена Вудстокского фестиваля, тоже проповедовала анархию. Но, если можно так сказать, это была несколько иная анархия: тогда анархия рассматривалась как единственно возможный инструмент разрушения буржуазного общества. А на его обломках предполагалось создать некое сообщество молодых людей, которые будут жить в мире, дабы беспрепятственно предаваться «свободной любви», совершать «наркотические путешествия», и вообще жить «как хочется». Что же касается труда, то о нем предпочитали молчать — ведь труд может отнять драгоценное время, которое можно так прекрасно провести. Но даже это чрезвычайно туманное, чрезвычайно расплывчатое представление не было сведено рок-культурой 60-х годов в какую-либо программу. Молодежь не очень-то задумывалась о завтрашнем дне, она просто требовала, как мы уже знаем,

«власти — молодым, власти немедленной», не зная, по существу, что она будет делать с этой властью. И при всем том, у молодежи конца 60-х годов были ожидания чего-то светлого, радостного — того, что последует за анархией.

«Панки» ничего не ждут. Анархия им нужна, чтобы еще раз припугнуть сытого буржуа. Они появились, чтобы похулиганить в обществе, попасть в скандальную хронику падких до сенсаций буржуазных газет. Что же касается собственно обывателя, то он уже не пугается этого бутфорского, опереточного бунта. Он пережил трудное время в конце 60-х. Тогда он немного боялся. Но не сегодня. Он знает, что «панк-движение» социально безопасно и безобидно. Он понимает, что все это — лишь видимость социального недовольства, безуспешная попытка получить проценты с «мертвых душ», с того, что погибло в рок-культуре в начале 70-х годов. Это уже не трагедия, а дешевый фарс.

Советский журналист Э. Чепоров очень точно озаглавил свою корреспонденцию о «панках» — «Маскарад». Да, «панк-культура» — это парад ряженых, но не тех ряженых, которые хотят вызвать смех и улыбки. Эти хотят пугать прохожих.

Вот руководитель группы «Секс-пистолз» — двадцатилетний Джонни Роттен. «Роттен» — по-английски «гнилой». Разве кого-нибудь поразит своей настоящей фамилией — Лидон? Конечно, нет, а вот «Гнилой» — это уже что-то. И он не один, этот Джонни «Гнилой» в «панк-роке», есть еще Сид «Порочный». Да и группы называются соответственно: «Проклятые», «Микробы».

Они пугают, но никому не страшно. Все знают, что зелено-красно-синие волосы (у «панков» особый шик — красить волосы сразу в несколько цветов), нелепые туалеты, похожие на изношенную спецодежду, тот же висячий замок, прицепленный к уху, или цепочка от унитаза вместо ожерелья, что все эти зигзаги, нарисованные на лбу, на щеках, на подбородке, что их истошные вопли про анархию — это все аксессуары дешевого балагана, где правит госпожа Коммерция.

Судите сами.

Группа «Секс-пистолз» возникла ради извлечения прибыли. Она была организована тридцатилетним продавцом Малькольмом Маклареном, в магазине которого часто толкалась, томясь от безделья, праздная и раздраженная молодежь. Э. Чепоров пишет: «Малькольм рассказывал мне, что, присматриваясь к ним,

он искал способ «переплавить» раздражение ребят с улицы в образ, эталон, в музыку. Музыка должна быть особого рода. Простая, как визжание. Выплеск энергии и самозабвенное рычание на мир. Она должна была апатировать общество, чтобы быть замеченной, чтобы заменить одряхлевших идолов «рока» и «поп-музыки». Только тогда вся эта затея стала бы рентабельной.

Рентабельной! Вот в чем смысл.

И «панк-бизнес» оказался рентабельным. Теперь не только мелкие лавчонки, но и самые фешенебельные магазины и салоны выставляют сшитые из дорогих тканей костюмы — «панк-шик». А что касается английских булавки, ставших символом «панк-стиля», то теперь в ювелирных магазинах можно найти такие булавки, сделанные из золота.

Бизнес стремится расширить число участников «панк-маскарада». Чем больше спрос, тем доходнее бизнес. Пластинки с записью «панк-рока» расходятся миллионными тиражами и спрос на них неуклонно растет, хотя сама «панк-музыка» — это антимузыка, она, как и все, что окрещено словом «панк», призвана только шокировать слушателей. Что же касается текста песен, то это в основном непристойные слова. А как же могло быть иначе?

«Панк-рок» порожден скукой и бездельем определенной части молодежи. И на этой скуке и безделье ловкие дельцы делают свой «панк-бизнес».

Так деградировала тема бунта в современной рок-музыке, приспособленной для нужд коммерции.



ЖЕРНОВА КОММЕРЦИИ

Летом 1969 года после большого перерыва на сцену возвратился «король рок-н-ролла» Элвис Пресли.

Возвращению Элвиса Пресли на эстраду предшествовали интенсивная рекламная кампания, подготовленная его неутомимым менеджером — полковником Томом Паркером. Рекламы во всю страницу в ведущих изданиях США, плакаты с перечислением боевиков Пресли, реклама по радио и телевидению. Были проведены специальные пресс-конференции, чтобы подогреть интерес к «возвращению короля». Было напечатано полтора миллиона календарей с портретами Пресли и семьсот тысяч его больших фотографий в цвете. Плакаты с портретом Пресли были расклеены на бортах грузовиков. Фигуры Элвиса Пресли в натуральную величину, вырезанные из фанеры и вмонтированные в специальные ящики, для того чтобы обеспечить стереоскопический эффект, были выставлены в витринах магазинов. Наконец, была снова выпущена долгоиграющая пластинка с записью бывших боевиков Пресли. Маховик рекламы разогнали до огромной скорости. Коммерция бесцеремонно влезала в души любителей рока и тащила за собой «образы

Пресли — «лучшего певца рок-н-ролла», «короля», «мистера Динамита» и так далее.

Десять лет Элвис Пресли не выступал перед зрителями. И вот в августе 1969 года — его бенефис в Лас Вегасе. Черные брюки с зелеными лампасами, черная рубашка с зеленым платком, широкий ремень и «американские» ботинки. Позади Пресли — оркестр из тридцати пяти человек. Элвис взмахивает рукой, оркестр кидается в «прежний» рок-н-ролл, и Элвис привычно, как десять лет назад, начинает выкрикивать слова своей знаменитой в 50-е годы песни «Ботинки из синей замши». Боевики «золотой эры Пресли» следуют один за другим.

Пресса с восторгом отметила, что Пресли предстал перед публикой все тем же — выходящим бедрами Великим Бледнолицым, каким он был в 50-х годах. Журналист Тони Палиер так описал в английском журнале «Обсервер» это выступление Пресли: «Элвис Пресли сохранил свою раскисающуюся походку. Он подпрыгивает во время выступлений, как шофер в «джипе», мчащемся по проселочной дороге. Глядя на его самоуверенную усмешку, сразу вспоминаешь, что его «фабрика» работает с прибылью в миллионы долларов».

Напомним, что к этому времени Элвис Пресли был обладателем пятидесяти золотых дисков. Только в США было продано более двухсот миллионов пластинок с записями его песен¹.

«Возвратившийся» Элвис Пресли — снова в «параде боевиков». Он поет рок-н-ролл, поет баллады, поет песни в стиле «соул». Его лирический бас-баритон с диапазоном в две октавы дает ему возможность петь почти все. В то же время критики отмечают, что Элвис Пресли все меньше и меньше звучит как исполнитель рока и все больше напоминает «глаженного крунера», певца с небольшим голосом, напевающего эстрадные песенки в сопровождении больших оркестров.

Возвращение Элвиса Пресли послужило своеобразным сигналом к возвращению на подмостки и других звезд раннего рока. В начале 70-х годов устраиваются грандиозные фестивали, на которых со своим старым репертуаром выступают Чак Берри, дуэт «Братья Эверли», Фэтс Домино, Маленький Ричард, Джерри Ли Луис и «самый-самый» зачинатель рок-н-ролла Билл Хейли со своим оркестром «Кометы». Эти фестивали были сняты на пленку, показывались по телевидению и в

кино, грампластинки с записями вновь засиявших старых звезд превратились в крупные суммы прибылей звукозаписывающих компаний.

Многие современные рок-группы неожиданно тоже проявили интерес к рок-н-роллу 50-х годов и стали включать его в свой репертуар.

Настоящие хозяева рока, как мы могли убедиться на примере Элвиса Пресли, — фирмы, выпускающие пластинки. Это они, заключая договор на запись певца или музыканта (при этом артист не имеет права записываться у другой компании), по существу, используют его как источник прибылей. Если у артиста есть еще менеджер, то он принадлежит не только записывающей компании, но и менеджеру тоже. Вся его жизнь, его гастроли, записи, выступления, его внешний облик и строй его мыслей — все подчинено одной цели: извлечению прибыли. Так же как нефтяные компании извлекают прибыль, добывая нефть, сталелитейные — выплавляя сталь, звукозаписывающие фирмы извлекают свою прибыль из музыки. Для этой компании, как и для менеджера, музыка — лишь сырье, которое нужно превратить в товар и продать, будь то концерт или пластинка. Продать как можно быстрее и получить прибыль. Поэтому, если пластинка расходуется быстро, — это хорошая пластинка, даже если на ней записана пошлость и безвкусица. Если пластинка расходуется медленно — это плохая пластинка, даже если на ней записаны музыкальные шедевры в исполнении лучших мастеров.

Не следует думать, что путь эстрадных певцов к славе и богатству усеян розами, что достаточно встретиться с «Господином Случаем» — и путь к славе обеспечен. Вот что говорит по этому поводу популярный на Западе английский исполнитель рока Клифф Ричард: «Случай, удача! Я не верю в это. Я верю только в упорство и каждодневный труд. Я лично не представляю для себя другой карьеры, и, если бы все начать сначала, я снова пошел бы на эстраду и, может быть, медленно, через много лет, но все равно добился бы успеха. Конечно, иногда определенные встречи, знакомства могут помочь. При желании хороший продюсер может сделать звезду из посредственного певца. Вот, к примеру, в США одно время был очень популярен певец Фабиян. Реклама создала образ, спекулируя

¹ По данным на 1972 год, во всем мире было продано более четырехсот миллионов пластинок с записями Пресли.

исключительно на внешности. И девочки расхватали первую пластинку с ослепительной фотографией красавчика Фабиана. Но пот вышла вторая пластинка, и все поняли — король-то голый. А когда цветы увяли, никакой художник не сделает из них хороший букет. Если бы я хоть на один месяц прекратил работу и потерял форму, обо мне никто бы уже не вспомнил. Профессионализм — это прежде всего дисциплина. Восемнадцать лет мне потребовалось, чтобы создать пластинку «Я почти знаменит», которая вошла в первую пятерку в США. Это вы называете удачей?»

Успех — это прежде всего труд, труд тяжелый, кропотливый. Мало одного таланта. Над иными записями уже признанные исполнители рока бьются целый год. Вспомните диск «Битлз» «Оркестр сержанта Пеппера». Одна из лучших английских рок-групп «Королева» отказывается от выступлений, потому что не может добиться удовлетворяющего ее звучания на сцене, и тратит в студии месяцы и годы на подготовку одной пластинки!

Неверно думать, будто музыке рок не нужна и даже вредна профессиональная подготовка, будто для того, чтобы стать «звездой», достаточно заучить несколько аккордов и обставиться квокерами, фаззбоксами и «вывернуть» усилитель «на полную катушку». Будет музыкальный шум, но не музыка.

Настоящий художник — а музыкант не может не быть художником — должен всегда отчетливо представлять, что он хочет сказать людям. И если ему нечего сказать, кроме того, что, мол, обратите на меня внимание, то пусть он, чтобы потом не разочаровываться горько, оставит гитару и поэмы за что-нибудь другое или же всерьез сядет за изучение музыки. Сегодня выдающиеся музыканты, исполняющие рок, — это не парни с улицы, собравшиеся побрызгать на гитарах, а люди, окончившие, как правило, консерваторию.

Конечно, есть талантливые самоучки. Но их единицы. Это — во-первых. А во-вторых, чаще всего «самоучка-одиночка» — только миф, легенда, придуманная продюсером в рекламных целях. Обычно такого «самоучку» звукозаписывающая фирма снабжает своими композиторами, аранжировщиками, советниками, менеджерами и так далее. «Самоучка-одиночка» превращается в своеобразную «музыкальную фабрику». Только эта «фабрика» — в тени, а «самоучка» — в свете рампы. Тот же Элвис Пресли выступал с quartetом профессиональных музы-

кантов, которые все время «выправляли» его небрежные аккорды на гитаре. А сколько у него было советчиков, приставленных фирмой «RCA»!

Сегодняшний рок требует высшей степени профессионализма. И снова хочется повторить, что даже одного профессионализма мало. Если музыканту нечего сказать людям, ничего нового, свежего, волнующего, то он останется нем, как бы громко ни орала его динамика.

В условиях капиталистического общества эти проблемы усложняются еще тем обстоятельством, что фирмы грамзаписи сами активно вмешиваются в творческий процесс музыканта и диктуют ему свои условия, зачастую искажая до неузнаваемости творческое лицо артиста. На музыкальном рынке — жесточайшая, беспощаднейшая конкуренция. Чтобы выдержать ее — мало таланта, нужны деньги, и деньги немалые. Так, чтобы пробиться на музыкальный рынок и обеспечить продажу первой долгоиграющей пластинки, фирма должна израсходовать на записи, на различные виды рекламы, на взятки и так далее порою до 100 тысяч долларов!

Естественно, за эти деньги фирма требует полного подчинения музыканта существующим тенденциям музыкального рынка. И если музыкант не смог уловить конъюнктуру этого рынка, если он не смог создать нечто такое, что может быть немедленно превращено в ходовой товар, то фирма бесцеремонно лишает музыканта — иногда действительно талантливого музыканта — своей поддержки. Сколько талантов погибло и сколько талантов так и осталось нераскрытыми в железных лапах циничной хозяйки музыкального бизнеса на Западе — госпожи Коммерции!

Да и мастера, завоевавшие популярность, тоже гибнут в ее цепких лапах, однажды попав в это рабство. Вспомним того же Элвиса Пресли.

Нет сомнения, что он был по-настоящему талантлив. Но в мире бизнеса талант бессмыслен, если его нельзя продать, и продать выгодно. Полковник Паркер, который был менеджером Пресли, говорил: «Когда я встретил Элвиса, у этого парня ничего не было, кроме таланта, стоящего миллион долларов». Полковник Паркер сумел «продать» этот талант за многие миллионы. Но вместе с талантом Пресли он расторгнул, распродал и его душу, опустошил его внутренне. Безжалостная машина коммерции, как гигантская центрифуга, пущенная на

максимальные обороты, выжала из Пресли все. В августе 1977 года Элвис Пресли, непревзойденный по своей популярности кумир американской молодежи, неожиданно умер в возрасте сорока двух лет. Он умер от аритмии. Так было написано в медицинском заключении. Но точнее был бы диагноз: Пресли погиб в чудовищной машине коммерции.

Кумир в мире бизнеса не принадлежит себе, он принадлежит бизнесу. Его личная жизнь? Он живет точно за стеклами витрины. Здесь все напоказ — каждое твое слово, каждый твой жест. Таково правило игры. За это платят.

Но трижды несчастны те, кто не понимает, что за деньги не все можно купить.

За свои миллионы Элвис Пресли хотел купить право на уединение, наняв телохранителей, запираясь в своих роскошных особняках. Со временем у него развилась мания преследования. «Он одержим страхом, что его покой нарушит какой-нибудь незнакомец, который может убить его», — писал о Пресли незадолго до его смерти западногерманский журнал «Штерн». — Поэтому он никогда не появляется в ресторанах, а скрывается в роскошных номерах гостиниц или же в своих, напоминающих дворцы, домах. Но и там он прочно отгорожен от мира электронными сигнальными системами, пуленепробиваемыми дверьми, телохранителями, свирепыми охранниками.

За свои миллионы Пресли хотел купить себе друзей, поцарски одаряя их. Он пытался деньгами возместить в своей семейной жизни любовь — любовь, о которой он столько пел. Но он растратил ее в поцелуях поклонников при вспышках фотоаппаратов, принес ее в жертву бизнесу.

Он остался одинок со своими миллионами. Богатство не принесло ему счастья. Мания преследования, наркотики — Элвис Пресли неудержимо деградировал и как личность, и как артист. И не случайно его последняя пластинка, за неделю до его смерти попавшая в «парад боевиков», пророчески называлась «Путь вниз»...

Подсчитано, что во всем мире пластинки с записью легкой музыки составляют 80 процентов всей выпускаемой продукции. Классической музыке остаются лишь 20 процентов, из которых на современную серьезную музыку приходится примерно 5 процентов.

Коммерческое телевидение в США, это основное средство массовой информации, практически не передает классической музыки. Совершенно ничтожно время, предоставляемое для исполнения классической музыки в образовательных программах американского телевидения, — всего три часа на тысячу часов вещательного времени. Количество пластинок с записями классической музыки неумолимо сокращается, сокращается и тираж этих пластинок. В 1969 году гигант звукозаписывающей индустрии США фирма «RCA» выпустила лишь 70 новых записей классики по сравнению со 111 выпусками в 1965 году. Другая крупная фирма, «Колумбия», — только 60 пластинок. «С точки зрения бизнесмена, данная отрасль промышленности кажется убыточной», — говорит Макклор, директор отделения по выпуску пластинок классической музыки фирмы «Колумбия».

Это равнодушное оборачивается трагедией для молодых музыкантов и композиторов. Вот что говорит один из них: «Мастерство наших оркестров снижается. Когда музыканты теряют дополнительный заработок от записей, они могут совсем разочароваться в своей профессии и переключившись на сапожников».

Итак, чудовищная диспропорция между количеством пластинок с записями популярной и классической музыки объясняется коммерческими соображениями: ведь основной покупатель пластинок — подросток, которому чаще всего неведомы достоинства классики, он эту музыку, собственно, и не слышал. Популярная музыка не требует эстетической подготовки, звучит повсюду, сама «лзлет в уши».

Из мелочи карманных денег мальчишек и девочек образуются миллионы долларов. Эти миллионы — добыча трехсот больших граммофонных компаний США, и они дерутся за эту добычу. Только долгоиграющих пластинок, так называемых альбомов (пластинок «Гигант»), в США ежегодно выпускается в среднем пять тысяч названий. А их тиражи... Если в 1972 году во всех странах мира было потрачено на приобретение пластинок 3,3 миллиарда долларов, то два из них было потрачено в США. Прослушивание пластинок — самый популярный в США вид развлечения.

Стоимость купленных за год пластинок на полмиллиарда долларов превышает сумму, которую американцы тратят на билеты в кино. Кроме того, огромные деньги платят за билеты

на всевозможные концерты и выступления исполнителей рок-музыки. А если учесть, что большинство пластинок — это записи рок-музыки в самых различных вариантах, то ее популярность ни с чем не сравнима.

Долгоиграющие пластинки несомненно оказывают большое влияние на общественную жизнь в США, так же как пресса или телевидение. Доктор Дэвид Томпсон, вице-президент Макгильского университета, одного из крупнейших в Канаде, сказал, что «долгоиграющая пластинка сделала больше для развития культуры американского народа, чем целый отряд профессоров философии».

Больше всего поп-музыки передается по радио. В условиях капиталистического общества США радио с самого начала было придатком промышленных корпораций и служило рекламе. Владельцы радиостанций продавали вещательное время, как товар.

Но возник вопрос: чем разбавлять рекламу? Рекламные объявления стали перемежать главным образом проигрыванием пластинок с записями популярной музыки. Так поп-музыка захватила американский эфир.

Следует иметь в виду, что страна радиофицирована до предела — 65,4 миллиона семей, то есть 99,8 процента семей, имеют радиоприемники, а общая численность радиоприемников в США превышает 400 миллионов. Только в автомобилях установлено не менее 70 миллионов радиоприемников. Применение транзисторов сделало радио портативным, и количество радиослушателей возросло еще больше. На эту радиоаудиторию передают поп-музыку более семи тысяч частных коммерческих радиостанций. Передают не ради самой поп-музыки, а ради рекламных объявлений, конечно.

Для того чтобы возможный покупатель мог лучше ориентироваться, какие пластинки ему следует покупать, какие пластинки наиболее модны сегодня, и была создана система — «парад боевиков». Это, собственно, список — обычно из десяти, двенадцати или сорока наиболее популярных пластинок. Популярность пластинок все время меняется: одни выходят на первые места, другие опускаются в конец списка. Теперь любитель пластинок — все тот же подросток — точно знает, какую пластинку ему следует приобрести в первую очередь. Меняя

пластинки в «параде боевиков», можно эффективно управлять спросом.

Главная фигура на американском радио — «жокей пластинок». «Жокей пластинок» могут составлять и свой собственный «парад боевиков».

Кроме «парада боевиков», составленного «жокеями пластинок», каждую неделю по радио и в газетах США и Канады печатают так называемый общенациональный «парад боевиков». Песни там идут под номерами, и сообщается, какое место та или иная песенка занимала на прошлой неделе. «Парад боевиков» служит своеобразным рекомендательным списком пластинок для радиостанций, телевизионных станций, магазинов грампластинок и главным образом для подростков.

Как же составляется общенациональный «парад боевиков»?

И здесь главную роль играют «жокей пластинок» и лаборанты фонотек на радиостанциях, которые учитывают запросы, поступившие от слушателей на ту или иную пластинку. Все эти данные закладываются в электронносчетные машины, и «парад боевиков» готов!

Что касается качества песенок, попавших в «парад боевиков», то о нем канадская журналистка Кетрин Лонгли сказала следующее: «Высшее наслаждение слушатель получает подчас лишь в том случае, если он глух...» Вот еще и поэтому «парад боевиков» называют «Улицей Жестяных Сквородок».

По мнению «жокеев пластинок», из десяти слушающих во семь человек не понимают слов песен или не придают им значения. Может быть, исходя из этого, коммерческие сочинители песен наполняют их всевозможной словесной трухой, как чуело опилками.

Вот перед нами несколько песен, завоевавших популярность в «параде боевиков». Тема большинства их — любовь. Но какая же она бесцветная и убогая! У авторов буквально «нет слов». Кажется, что, зная двадцать — тридцать слов по-английски, можно переводить все эти песни.

Ты хочешь сказать, что ты скучаешь без меня,
Ты хочешь сказать, что ты полюбишь меня,
Ты хочешь сказать, что ты любишь меня,
Потому что я тебя люблю.

Выразительно, не правда ли?

А вот еще песенка, называется «Да, да»:

Да, да! Her, her!
Да, да! Her, her!
Да, да! Her, her!
Буби, и так тебя люблю!
Подойди поближе! Her, her!
Подойди поближе! Her, her!
Подойди поближе! Her, her!
Подойди поближе! Her, her!
Да, да! Да, да!
Да, да! Да, да!
Да, да! Да, да!
Да, да! У-у!

Разве не смешно, что и этот текст всерьез охраняется авторским правом?

О чем еще поется в песенках, предназначенных для подростков? «Лолли-поп» («Леденец») — «классика» рок-н-ролла. В песне шестнадцать строк, четырнадцать из них такие:

Лолли-поп, лолли-поп, лолли, лолли, лолли-поп.

А две последние сообщают:

Ты — мой лолли, лолли, лолли-поп!

Вот она, коммерция, наспех гримирующаяся под искусство. Подобных песен немало. Музыкальный критик Эд Окс писал: «Двести обыкновенных и сто пятьдесят долгоиграющих пластинок, которые каждую неделю подвергаются обзору в журнале «Биллборд», почти все представляют собой жвачку для ума». А ведь «Биллборд» — это самый крупный и авторитетный журнал, посвященный звукозаписывающей промышленности США.

В США немало теоретиков, утверждающих, что снижение культурного уровня — закономерное явление в обществе, где происходит «индустриализация» культуры: расширяется сфера кино, радио, телевидения, книгопечатания. «Чем шире воздействие на массы новейших средств общения, тем ниже уровень культуры», — твердят они, считая, что технический прогресс ведет к деградации искусства, художественных вкусов и культурных запросов. Эти теоретики не хотят сказать самого главного: дело здесь не в техническом прогрессе, а в стремлении монополий подзаработать на культуре, как на любой другой отрасли промышленности — будь то производство сапожной

ваксы, самолетов, кока-колы или консервированного шпината...

Один из заправил американских телекомпаний Ричард Кауэлл довольно откровенно сказал: «Люди все еще склонны думать, будто это искусство. А это попросту бизнес. Мы делаем передачи по заказу финансистов».

Отбор пластинок для проигрывания по радио по существу определяет их сбыт. Поэтому каждая фирма, производящая пластинки, кровно заинтересована в том, чтобы именно ее пластинки передавались по радио. Вот отчего все эти фирмы стремятся заручиться благорасположением «жокеев пластинок». В мире бизнеса это расположение попросту покупается. Такую систему взятков на радио стали называть словом «пейола»¹.

Некоторое время американские законники закрывали глаза на «пейолу», но в конце 50-х годов в США разразился беспрецедентный скандал, связанный с «пейолой», скандал, обнаживший циничную суть всей системы рекламирования пластинок по радио.

В 1959 году Комитет американского конгресса по надзору за законностью расследовал историю, связанную с телевизионными викторинами. Когда викторины начали передаваться по телевидению, вся Америка прильнула к телевизорам. И вся Канада. И не мудрено — ведь был установлен специальный приз победителю в 64 тысячи долларов! Программа так и называлась: «Ответ в 64 тысячи долларов». И конечно, всем хотелось увидеть счастливицу, который, давая ответы на вопросы в избранной им области знаний, двигался к победе и вот наконец — о блаженный миг! — получал под гром аплодисментов чек на 64 тысячи долларов!

Но, проснувшись однажды утром, американские обыватели прочитали в газете, что вчерашняя телевикторина «Ответ в 64 тысячи долларов» оказалась жульничеством, что победитель — жулик, который заранее знал ответы на вопросы, и что устроители передач тоже жулики: они дали «победителю» ответ, и за это он большую часть денег возвратил устроителям.

Злоупотребления, которые творились буквально под носом у конгрессменов (если иметь в виду телевизионный экран),

¹ «Пейола» — от английского слова «pay» — платить.

встревожили их не на шутку, и было решено проверить не только телевидение, но и радио.

Вот тут-то и выпало на свет божий слово «пейола».

В сенсационных сообщениях газет рассказывалось о том, что некоторые известные «жокеи пластинок» не только помогали распространять пластинки, рекламируя их по радио, но и стали совладельцами фабрик, выпускавших пластинки. Многие «жокеи пластинок» получали еженедельную плату сразу от пяти — десяти компаний.

Между прочим, «жокеи пластинок» и сегодня принадлежат к числу самых высокооплачиваемых людей в США, зарабатывая в год от 40 до 100 тысяч долларов.

«Пейола» существует и по сей день. Невозможно уничтожить взяточничество и подкуп в стране, где все построено на поклонении доллару, а любой бизнес подразумевает беспринципность.

«Добиться того, чтобы твою пластинку передали по радио, гораздо сложнее, чем провести законопроект через конгресс», — сказал недавно нотный издатель Кэл Рудман. А раз такое положение сохраняется, «пейола» не может уйти со сцены. Это признал и Роджер Каршнер, вице-президент фирмы «Кэпитол», одной из крупнейших звукозаписывающих компаний США. В своей книге «Музыкальная машина» он писал: «Пейола» все еще остается в нашей промышленности».

Если еще недавно продажа миллионной пластинки была сенсацией, то теперь это довольно частое явление. Вместе с резким увеличением продажи пластинок увеличились и доходы звукозаписывающих компаний, и, конечно, доходы самих исполнителей, получающих определенный процент от стоимости каждой проданной пластинки.

Растущая популярность суперзвезд рока (обычно супергруппа в течение года выступает не менее чем перед миллионной аудиторией) привела к быстрому росту гонораров за выступления. Подсчитано, что к 1970 году за пять лет стоимость выступлений исполнителей рок-музыки в среднем увеличилась в пять раз.

Группа «Свинцовый Цеппелин», выступая в 1973 году в тридцати городах, заработала 3 миллиона долларов. Группа «Трехсобачья Ночь» — 5,5 миллиона. А Элис Купер, умудрив-

шийся в течение года объехать пятьдесят шесть городов, — 4,5 миллиона долларов.

В связи с ростом гонораров идиологов рока многим импресарио пришлось уступить часть своих прибылей, что, естественно, вызвало их раздражение. Крупнейший в США импресарио в области рока Бил Грэм, которого сравнивали со знаменитым американским импресарио Солом Юроком, называя его «Солом Юроком рока», однажды заявил: «В массе своей публика глупа. Им следовало бы отказаться от участия в фестивалях, когда за один билет требуют 10 долларов. Это их проклятые «герои» вздувают цены, а не те, кто устраивает их концерты... Эти проклятые «супергерои» ничего из себя не представляют — это всего лишь бродячие артисты. Выйдет на сцену такой парень, увешанный девятью тоннами бус, споет свои девять боевиков, помашет плакатом, призывающим к миру, потом заберется в свой лимузин, который доставит его к вертолету, а вертолет к зафрахтованному реактивному самолету — и на новый концерт. Он всего лишь бродячий актер, он всего лишь проклятая машина для делания денег, а люди идут на это».

Особую опасность коммерция представляет для судеб народной музыки. Если эстрадная музыка всех видов в той или иной степени преследует также и коммерческие цели, то народная музыка совершенно чужда им. Когда коммерция сопрягается с народными песнями, она неизбежно накладывает отпечаток и на характер их исполнения и на их отбор. Из традиционных народных песен выхолащивается их боевой задор, острота переживаний, вызванных реальными проблемами. Эти песни причисляются, припудриваются, порою подгоняются под стандарты шlagerов, чтобы понравиться к моде, понравиться возможно большему числу слушателей и принести большие доходы.

Американские музыковеды законно обеспокоены обилием подделок под народные песни и обилием народных песен, интерпретируемых в модных стилях. Несколько лет назад журнал «Америкэн дайалог» провел на своих страницах обсуждение на тему: «Убьет ли чистоган народную музыку?» Выступая на страницах этого журнала, музыковед Джош Дансон, большой знаток народной музыки, автор ряда капитальных работ, посвященных этой теме, писал:

«Эта дискуссия отражает конфликт, который возникает во

всех видах искусства, когда рынок начинает контролировать художника. В случае с народной музыкальной рынком может нанести урон гораздо больший, нежели простое разрушение отдельного исполнителя. Он может разрушить народную культуру, которая создавалась на протяжении столетий, культуру, которая более чем что-либо представляет собой достояние американского народа».

Нужно надеяться, что американская (да и не только американская) народная музыка, народная песня выстоит в борьбе с коммерцией. Однако потери в этой борьбе неизбежны. Вот что говорит по этому поводу Пит Сигер: «Коммерция не убьет народную музыку. Она может несколько ее испортить, но настоящая народная музыка будет жить, пока будет жить народ».

Говоря о «параде боевиков», Пит Сигер замечает: «Улица Жестяных Сковородок» выполняет роль, противоположную роли царя Мидаса¹. Все, к чему она прикасается, превращается в мусор. Можно любить музыку или заниматься коммерцией. Но нельзя делать и то и другое. Девяносто процентов того, что вы слышите в джук-боксах², может быть сброшено со счетов, потому что все это исполняется людьми, которые гордятся тем, что ничего не понимают в музыке».

И еще один вопрос: как же уживаются с коммерцией, с торгашеством бизнесменов песни протеста, политические песни, которые тоже записываются на пластинках и продаются порою миллионными тиражами? Как совмещается, казалось бы, несовместимое? Как получается, что звукозаписывающие фирмы США даже допускают эти песни в «парад боевиков», как, в частности, было в свое время с некоторыми песнями Боба Дилана?

Надо иметь в виду по крайней мере следующие обстоятельства.

Первое. Бизнесмен не может упустить возможность нажиться на продаже пластинок с записями даже тех песен, которые ему враждебны. Ведь если он откажется от верных прибылей,

то уж его конкурент наверняка не упустит такой счастливой возможности.

Второе. Граммофонные компании создают психоз вокруг тех певцов, которые поют по их заказу. Боба Дилана или Джоан Бааз они лишь умеренно рекламируют, чтобы обеспечить продажу уже выпущенных пластинок. Популярность эти певцы завоевывают сами, без граммофонных компаний, без упоминавшейся «пейолты». Они завоевывают популярность, выступая в университетах, участвуя в концертах для больших молодежных аудиторий. Конечно, граммофонные фирмы пристраиваются к победному маршу этих певцов, чтобы собирать доллары. В результате получается, что граммофонные бизнесмены, вопреки своему желанию, способствуют росту популярности этих певцов, выпуская их пластинки. Но таков уж парадокс бизнеса, рожденный жесточайшей конкурентной борьбой.

Третье. Некоторые песни стихийно, без помощи компаний граммофонных пластинок, завоевывают такую огромную аудиторию, что законодатели мод вынуждены включать их в «парад боевиков», чтобы сохранить видимость объективности этого парада. Ведь подрыв доверия к самой системе выжимания денег немедленно сказался бы на прибылях граммофонных компаний.

Наконец, четвертое, и, пожалуй, самое важное. Коммерция не хочет оставаться в стороне от «золотоносных» пластинок, пусть даже это записи песен, отражающих бунт молодежи. Но, выпуская пластинки иных «бунтарей», хозяева исподволь сводят на нет их бунтарство, так сказать, «приручают» их.

Предоставим слово итальянскому журналисту Карло Сильвестро. Вот что он пишет:

«Обычно происходит так: фирмы грамзаписи начинают приглядываться к какой-нибудь группе певцов или музыкантов, успешнее других обгрызающей актуальные темы (Вьетнам, расовые проблемы, наркомания и так далее). Они следят за таким ансамблем с самых первых его выступлений где-нибудь в труппах или задухалых театриках на городских окраинах. Причем все внимание уделяется не талантности и музыкальной подготовке артистов, а их способности разжигать публику. Убедившись, что ставка сделана на надежную «лошадку», фирма берется за дело. С одной стороны, она всячески «поддерживает» дух протеста, которым проникнуты выступления ансамбля, а с другой — с помощью испытанных рек-

¹ Легендарный царь Мидас обладал чудесной силой: все, к чему он прикасался, превращалось в золото.

² Джук-бокс — музыкальный автомат.

ламных трюков приглашает в ансамбль его прежний жизненный заряд. Очень скоро наши артисты подписывают весьма выгодный контракт, а политическое начало, содержавшееся в их выступлениях, окончательно улетучивается. Лишенный «зубов и когтей», ансамбль может теперь сколько угодно петь о «революции», о «протесте» и так далее — для фанатиков поп-музыки он уже превратился в предмет потребления».



ЗВЕЗДЫ ИЛИ БЕНГАЛЬСКИЕ ОГНИ?

Коммерция в лице менеджеров, импресарио, антрепренеров и руководителей звукозаписывающих фирм не только жестоко и расчетливо эксплуатирует талант артистов, но и беспощадно подавляет их личность, укладывает ее в прокрустово ложе сенсационности, которая должна обеспечить коммерческий успех. Артист превращается в товар, который надо сбыть потребителю в возможно больших количествах. А если товар устарел, вышел из моды, он уже не котируется на рынке «индустрии развлечений».

Для этой жесточайшей эксплуатации таланта и придумана, отработана система звезд, идиолов. Эта система представляет собой своеобразный конвейер для изготовления сенсаций. Причем и сами потребители этого товара воспитываются газетами, радио, телевидением в духе почитания идиолов, быстро сменяющихся друг друга.

В руках менеджера личность, артист превращается в продукт потребления, в товар, который надо продать, как продается жевательная резинка или, скажем, кока-кола. Для этого импресарио создают так называемый «имидж» артиста, выбирая или наделяя его характер теми чертами, которые обеспечивают успех, а следовательно, и прибыль.

Во Франции такой деятельностью занялся Джонни Старк, «зачинатель европейского рок-н-ролла», уступивший затем пальму первенства знаменитому Джонни Холлидею и нашедший свое призвание на поприще создания идолов. Сейчас он импресарио Мирей Матье. Другой примечательный деятель такого рода — Клод Каррер, импресарио Шейлы.

Всего за полгода Джонни Старк сделал Мирей Матье, маленькую певицу из Авиньона, которую он увидел в телепередаче, первой звездой французского мюзик-холла. А Клод Каррер из шестнадцатилетней продавщицы Анны Шансэль создал певицу — Шейлу. Только за шесть лет ее карьеры было продано 22 миллиона ее пластинок — для Европы цифра фантастическая.

Как же создавался «имидж» Мирей Матье?

«Когда я встретил Мирей, — рассказывает Джонни Старк, — у нее был голос Эдит Пиаф и эксцентрический, веселый нрав. Надо было воспользоваться славой Пиаф, а потому всячески подчеркивать трагизм и отказаться от всего остального».

По этой программе и был «созданы» образ Мирей Матье. Это стоило Джонни Старку 800 тысяч франков и нескольких лет работы и неослабного внимания. Мирей не разрешалось самой выбирать одежду, прическу или суждения по тем или иным вопросам. Все должно было согласовываться с импресарио.

«Мы создаем мою героиню вместе с моим импресарио, — рассказывала Шейла. — Сначала это была Шейла с косичками-хвостиками из песни «Школа», затем — девушка с распущенными волосами из «Прощай, любовь», а теперь мы запускаем элегантную парижанку в песне «Мастро». На каждом этапе мы тщательно обдумываем силуэт, одежду и даже фотографии, которые дадим в газету...»

Известный итальянский певец Джанни Моранди подтверждает, что граммофонные компании чаще всего «делают» певцов:

«Возьмите любого подающего надежду певца, который только начинает карьеру. Его одевают, ему говорят, что он должен отвечать, как представляться, смеяться. И вот певец — под контролем, под очень суровым контролем. У молодых не остается ничего своего, они ничего сами не могут предпринять. Коммерсанты стараются сделать из певцов нечто похожее на скаковых лошадей».

Как работает система звезда?

Интересна в этом плане карьера французского парня по имени Даниэль Деше. На него обратил внимание Эдди Барклз, владелец крупной французской граммофонной фирмы. Разговор был деловой и короткий: «Ладно, я беру вас (речь шла о самом Деше и группе аккомпанировавших ему парней). Вы (аккомпаниаторы) будете называться «Пиратами», а ты, ты станешь — Дани Логан».

Далее дело было за репертуаром. Коммерсанты, держащие руку на пульсе потребителя, понимали, что залог успеха в том, что Деше — простой парень и потому будет пользоваться доверием. Теперь нужно было найти «спонсора», то есть человека или компанию, которая бы финансировала организацию концертов и, конечно, за это имела бы возможность использовать их популярность в рекламных целях. Барклз нашел такого «спонсора». Это был синдикат торговцев молоком. И поэтому первая пластинка Логана называлась «А я пью молоко!». Сто тысяч пластинок было продано в первый месяц. Подростки пьют молоко... И фото Дани Логана на молочных этикетках... Хорошо, что это был синдикат торговцев молоком, а ведь мог бы быть — почему нет? — и синдикат торговцев вином или каким-либо другим товаром...

Как бы там ни было, за месяц Дани Логан стал идиолом, угрозой «самому» Джонни Холлидею.

А затем — успех за успехом. Две тысячи писем в день, в которых юные француженки признаются в любви Дани Логану. Вознесенный стечением исключительных обстоятельств, Даниэль Деше и сам поверил в свою исключительность.

Но потом случалось непредвиденное. Зигзаг моды, и Деше оказался не у дел. И тут он осознал, что никогда не был великим артистом, что был всего лишь марионеткой в руках дельцов, которые не беспокоились о том, чтобы он стал действительно индивидуальностью, а спешили заработать на нем, пока карусель счастья кружилась с удивительной быстротой. Он был «факир на час», идол, чья позолота облезла через два года. К шести Даниэля Деше, он понял это.

«Я не работал, — рассказывал он о своих последних месяцах на эстраде. — Я был высосан. Морально и физически. Даже когда подвернулся случай и можно было по новой завертеть «цирк», я спросил себя: а зачем?»

Система звезд и идиолов искажает и внутренний мир, и внеш-

ность артиста, все приносится в жертву коммерции. Сенсация — вот главная заповедь. Певцов и музыкантов заставляют вести себя так, чтобы их имена любой ценой появлялись в жадных до сенсаций буржуазных газетах. Сенсация — это коммерческий успех. Певец уже не принадлежит себе, вся его жизнь — как на витрине. У него не может быть личной жизни — она принадлежит многомиллионным ордам поклонников, которые, как маленькие, но хищные рыбы пирания, растаскивают по кусочкам его индивидуальность. Часто внешний облик певца, его разнузданное поведение на сцене, его грубые шутки — всего лишь коммерческая маска.

Вот что говорит по этому поводу довольно известный исполнитель рока Тодд Рандгрэн:

«Вся твоя жизнь определяется тем, что ты делаешь, а не тем, что ты представляешь из себя на самом деле. Чтобы это компенсировать, ты превращаешь себя в карикатуру, утверждаешь свою индивидуальность в большей степени, нежели ты обычно это делал. Ты кричаще одеваешься, ведешь себя вызывающе, твою жизнь становится спектаклем, за исключением тех случаев, когда ты находишься наедине с самим собой».

Поднявшись к славе в мире коммерции, воспитанные в ее духе, многие певцы (я, конечно, не только они), зарабатывая деньги, сами стремятся стать бизнесменами. Джон Браун приобрел теле- и радиостанции, а также целую систему ресторанов. Маленький Ричард в разгар своего успеха в конце 50-х годов купил жилые дома, которые он сдает в аренду. Другие эксплуатируют приобретенную популярность, выступая как законодатели моды. Не случайно французские певцы — исполнительницы рок-музыки Шейла, Сильвия Вартан и Фраисуаз Арди — открыли собственные дома моделей.

И еще об одной стороне рока, непосредственно связанной с коммерцией, — о наркотиках, неизбежных спутниках эксплуатации таланта в капиталистическом обществе.

Наркомания, отражающая бездуховность буржуазного общества, захлестнула Америку. Особенно страдают от наркотиков музыканты джаза и рока.

Один из теоретиков джаза Барри Уланов, отвечая на вопрос журналистов о том, как живут музыканты джаза, сказал, что лучше в это не вдаваться.

«Эти существа, — сказал он, — очень отличаются от обыч-

ных людей, особенно музыканты-негры. У них совершенно особая жизнь. Их так приучали к потреблению наркотиков, что они после нескольких лет работы становились невменяемыми. Им обычно внушают, что наркотики помогают играть с блеском, что, приняв наркотик, легче импровизировать, что эти средства «зажигают своеобразные огоньки в мозгу исполнителя».

Люди, которые приучают музыкантов к наркотикам, это в основном известные предприниматели — импресарио. Формально процент, который берут с музыканта предприниматели, равен двадцати, но часто он под любыми предлогами удваивается или утраивается. Самый важный «предлог» — плата за наркотики, которые поставляет хозяин. Ведь музыкант должен «производить» музыку, а следовательно, деньги, без передышки, без отдыха, пока на него не прошла мода, пока он в зените славы, пока его «любят» публики.

От наркотиков не так давно умер талантливый Чарли Паркер, один из основоположников направления «боп» в джазе. Он был вишним, потому что все деньги тратил на наркотики, которые поставлял ему менеджер Майк О'Рилли. В Чикаго умерла «королева блюзов» Билли Холлидей: ее «подобрали» на улице в бессознательном состоянии от принятой дозы героина. Саксофонист Лестер Янг умер от разрыва сердца после большой дозы наркотиков.

От наркотиков в 1969 году скончалась знаменитая американская киноактриса и эстрадная певица Джуди Гарланд, подарившая миру романтическую песенку «Там, где-то за радугой». Она стала кинозвездой в шестнадцать лет, снимаясь в бесконечных фильмах, которые приносили голливудской кинофирме огромные барыши. Времени бизнесмены не могли терять. Джуди Гарланд с ужасом вспоминала об этих годах:

«Они заставляли нас работать день и ночь, работать на износ. Когда мы валялись с ног, нам вводили искусственные возбодители, и мы, держась исключительно на них, снимались еще семьдесят два часа подряд, то есть целых трое суток. Затем нас везли в госпиталь при студии. Врачи давали нам сильнодействующее снотворное, и мы проваливались в глубокий сон. Через четыре часа нас будили, мы вновь принимали возбодители и приступали к очередной трехсуточной без перерыва съемке. Это был суший ад. С тех пор наркотики стали моим

образом жизни. Когда и доходила до предела, меня везли к психиатру... Так мы работали. Так мы потихоньку сходили с ума...»

Не удивительно, что когда Мика Джеттера из ансамбля «Роллинг Стоунс» спросили, что они будут делать через пять лет, тот несмело ответил, что появится на сцене в креслах-катаалках. Участники ансамбля пытаются с помощью наркотиков создать себе «вторую жизнь».

Элис Купер и тот не избежал жесточайшей эксплуатации со стороны своего менеджера Гарри Свифта. «Моя основная функция,— хвастался Свифт,— полностью изолировать Элиса от реальности... Это же очень большое напряжение — быть творческим человеком и отдавать так много слушателям, как это делает Элис на каждом выступлении. Поэтому большую часть времени он пьян. Когда он просыпается утром, на его столике уже стоит пиво...»

В сентябре 1970 года ушли из жизни Джими Хендрикс и Джинис Джоплин. Это событие всколыхнуло американскую общественность. В американской коммунистической газете «Дейли уорлд» появилась взволнованная статья известного журналиста Филиппа Боноски, начинавшаяся словами: «Когда же прекратятся убийства талантов в Америке?»

«Миф мира поп-музыки чудовищен,— писал Боноски.— Те, кто поверил в него, обрекли себя на пожизненную эксплуатацию. Философия этой легенды находится в полном соответствии с пресловутым «духом времени», полусумасшедшим, полупьяным, не задумывающимся о завтрашнем дне.

Жрецы этого духа романтизируют наркотики как средство, якобы рождающее в человеке вдохновение. Они призывают наших парней и девушек смотреть на окружающую действительность только через героинный туман. Это они создали миф о том, что нынешние эстрадные исполнители должны жить иначе, чем простые смертные. Они отрицают при этом прописную истину, что только в трезвом уме и сознании артист может творить и создавать тем самым культурные ценности.

Они виновны в смерти Джинис и Джими еще и потому, что создали миф, по законам которого артист должен быть арлекином, капризным чудаком, истеричным клоуном, не признающим правил человеческого поведения, и в этом видеть свою исключительность».

Такова реальность. Талант стараются немедленно превратить в товар и продавать его в розницу и оптом, продавать, чтобы зарабатывать, чтобы быть богатым, богатым любой ценой, пусть даже ценой человеческой жизни.

Ибо таков закон капиталистического общества.





ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ?

С конца 50-х годов поп-музыка в США, Англии и ряде других стран почти вся была музыкой рок. Но времена изменились. Сегодня поп-музыка — это не только рок, но и соул, и «кантри», и «диско», и «ретро», и баллады.

Смешение всех стилей в поп-музыке послужило поводом для того, чтобы объявить рок изжившим себя, умирающим. Многие американские музыковеды утверждают, что рок-музыка «выдохлась», что белые исполнители утратили тот динамизм, который был порожден подъемом молодежного движения в США в 60-х годах. Американский музыковед Джек Слейтер писал по этому поводу: «Потеряв свою жизнерадостность и целеустремленность, музыка рок стала все больше отражать чувство отчужденности, и ее исполнители начали больше заботиться о «визуальной» подаче музыки, чем о ней самой. Главное в исполнении рока Элтона Джона стали модные наряды, для Дэвида Буи — космические атрибуты и оснащение космонавтов, для Элвиса Купера — заколotes младенцы и удавы. Музыкальное исполнение превратилось в зрелище. И в первую очередь в нем чувствовалось отчуждение».

С Джеком Слейтером солидаризируется и другой специалист в области американской поп-музыки Роберт Кристо. В журнале «Ньюсдей» он писал: «Белый рок громко прозвучал в свои молодые годы, но с тех пор он не стал моложе. И пусть в стиле «рок» продолжают создаваться отдельные замечательные вещи, но в целом рок увядает, не дожив до старости».

Мне кажется, что американские музыковеды поспешили хоронить рок.

Как и всякая музыка, рок не мог стоять на месте, он видоизменялся, отражая новое в мировоззрении своих авторов и аудитории. Американская молодежь сегодня думает и живет по-иному, нежели двадцать лет назад. Отсюда и изменение самого характера и идейной направленности рок-музыки — музыки молодежи.

С музыкарой рок в начале 70-х годов произошло примерно то же, что с джазом в начале 50-х: она в значительной степени утратила широкую аудиторию — а первую очередь подростков.

Вспомним начало 50-х годов. Популярный стиль «свинг» увядал. Под эту музыку когда-то можно было танцевать, и мелодическая основа ее давала возможность выступать вместе с джазом эстрадным певцам. Свинг с его оптимизмом, отражавший в последние годы своего существования радость после окончания второй мировой войны, перестал соответствовать новым настроениям. Вспомним — это было время, когда были взорваны над Японией американские атомные бомбы, когда сгустились сумерки «холодной войны», когда над человечеством нависла угроза атомной катастрофы. Беспечные, баюкающие мелодии свинга звучали диссонансом. Джазовые музыканты усиленно искали — и находили — новые средства музыкального выражения, более соответствующие настроениям американского общества. Именно в это время эксперименты джазовых музыкантов привели к рождению стилей «кул-бол», «би-боп» или «хард-боп», которые в разных ритмах выражали отчаяние, хаотичность мироощущения, обреченность человечества на атомную гибель.

Дальнейшее развитие джаза привело, как известно, к созданию так называемого «авангардистского», или «свободного», джаза, построенного на свободных импровизациях, лишенных четкой как мелодической, так и ритмической основы.

Появился джаз усложненный, атональный, джаз «для посвященных». Под эту музыку нельзя уже было ни танцевать, ни петь. Более того, было бы просто кощунственно танцевать или петь под импровизации Джона Колтрейна или Орнетта Колмена — этих звезд «свободного» джаза.

Джаз стал музыкой для музыкантов. Это отнюдь не значит, что у джаза не осталось поклонников. Но джаз бесспорно лишился массовой аудитории, какой он располагал в эру свинга.

Как мы уже отмечали, именно в это время и появился рок-н-ролл, под который можно было и петь и танцевать. Слушатели всегда предпочитают такую музыку, в которой они могут «принять участие» — могут неслабно подпевать или притопывать в такт музыке. Это особенно важно для популярной музыки. «Свободный» джаз не мог предоставить массам возможность соучастия в «делании музыки», а рок-н-ролл — мог.

И вот наступили 70-е годы. Развитие рок-музыки логически привело к ее чрезвычайному, по сравнению с 50-ми годами, усложнению. Виртуозам, и в первую очередь виртуозам-гитаристам, было тесно в рамках традиционного рок-н-ролла. Поэтому в конце 60-х годов появилось так называемое «психоделическое» направление в рок-музыке, которое в определенной степени представляет собой параллель со «свободным» джазом. Возраставшие требования к игре солистов рок-ансамблей обусловили необходимость свободных импровизаций, характерных для «свободного» джаза. Собственно, рок-музыка всегда была импровизационной, однако это ограничивалось рамками мастерства: чем более профессиональным был ансамбль, тем больше применялись свободные импровизации. Не случайно «психоделический» рок был последним, завершающим стилем ансамбля «Битлз».

«Психоделический» рок по существу подготовил слияние рока и джаза, был предшественником джаз-рока, который представляет собой высшую ступень развития рок-музыки.

Иной джаз-рок почти невозможно отличить от «авангардистского» джаза. Самой заметной чертой, отличающей джаз-рок от джаза, является, пожалуй, появление в составе джазовых инструментов «роковой» электрогитары, с характерной для нее глассандой, «квок», «фазз» и другими звуковыми эффектами.

Вокальные партии имеют очевидную тенденцию исчезать из «чистого» джаз-рока, сосредоточивающегося на виртуозных инструментальных партиях.

Конечно, в таком виде джаз-рок мало чем напоминает ранний, так называемый «невинный», рок-н-ролл. Он превратился в многосложную музыкальную форму, требующую не только высокого профессионализма от исполнителей, но и определенной музыкальной подготовки слушателей. Во времена Элвиса Пресли рок-н-ролл был музыкой только для подростков. Сейчас положение изменилось. Клифф Ричард, «рокер» с двадцатилетним стажем, недавно выступавший у нас в стране, говорит по этому поводу: «Когда-то меня слушала только молодежь, теперь на концертах можно увидеть людей от 15 до 50 лет. Наверное, рок повзрослел».

Советский музыковед Л. Переверзев, определяя музыку рок, считает, что ее своеобразие заключается «в неожиданном, часто контрастном, парадоксальном сочетании множества разнородных и на первый взгляд никак не совместимых элементов». И далее: «...рок — это не столько определенная форма, сколько общий подход или принцип музцирования и организации художественного материала, стремление преодолеть все жанровые и видовые границы».

Не вдаваясь в дискуссию, хотелось бы все же отметить, что тенденция «преодолеть все жанровые и видовые границы» характерна не только для рок-музыки, но и для джаза и для современной серьезной музыки. В подтверждение можно привести бесконечное количество примеров.

Джазовые музыканты утверждают, что джаз-рок — это использование в современном джазе некоторых идиом рока и связанное с этим неизбежное применение «электрифицированных» музыкальных инструментов. Действительно, в джазе стали применяться электрогитары, электроорганы и другие электронные инструменты, вплоть до синтезаторов. Джазовые музыканты считают, что джаз-рок появился с того момента, когда трубач Майлс Дэвис, пожалуй самый многообещающий в творческом плане, выпустил свою знаменитую теперь пластинку «Bitches Brew». В этой записи он оригинально совместил «авангардистский» джаз с электронными звуками и пульсирующими ритмами рок-музыки. Вместе с Майлсом Дэвисом

и его оркестром играет известный рок-гитарист Джон Маклафлин, интересней и своеобразней музыкант.

Можно сказать, что почти все известные джазовые музыканты используют в той или иной степени рок-музыку, даже музыканты старшего поколения, такие, как альт-саксофонист Бенини Картер, дирижер Вуди Герман.

С другой стороны, джаз-рок можно представить как рок-музыку, но только с применением свободных импровизаций, характерных для джаза.

Нет смысла спорить, на чьей «территории» находится джаз-рок — джаза или рока. На наш взгляд, и там, и там. Конечно, в каждом отдельном случае можно определить, чего в музыке больше — рока или джаза, но такие оценки чаще всего бывают субъективными, и не надо тратить на них время. Известный джазовый трубач, один из основоположников направления «боп» в джазе, «Диззи» Гиллесли сказал недавно: «Когда наша музыка возмужала, мы неожиданно поняли, что музыка одна и что мы можем использовать в ней что угодно. Джаз достаточно велик, чтобы использовать любое направление». С этими словами нельзя не согласиться.

Итак, современный рок, джаз-рок, чрезвычайно сложен. Не надо бояться этого, но надо отличать сложность искусственную, надуманную, от сложности, которая обусловлена сложностью выражаемых чувств.

Приведу замечательное высказывание Дмитрия Шостаковича:

«Да, современная музыка сложна. Но разве так уж просто, сразу и до конца были понятны современникам Бетховен, Мусоргский, Скрябин, Прокофьев? Многие великие произведения искусства отмечены сложностью мысли, образа, всеобъемлющей философской идеи, воплощенной в новой оригинальной форме. Такой сложности не нужно бояться, нужно идти ей навстречу, стараться ее понять. Но встречается в искусстве и другая сложность. Она способна ошеломить, озадачить, иногда просто отпугнуть слушателя. Что может сказать уму и сердцу человека математически «вычисленная» структура, если за нею стоит невиданный звуковой хаос? Эта сложность мертва, ибо ничем не наполнена. Она идет от немощи, равнодушия автора, от потери им чувства нравственного и эстетического сты-

да. Слушая иные «новомодные» сочинения, поражаюсь невероятным техническим ухищрениям композитора, все-таки видишь и понимаешь, что выражается он сложно не потому, что того требует конкретная творческая задача, а потому, что «так принято», «так сейчас делают». Музыка звучит и тут же гаснет: между нею и слушателем стоит глухая стена. Унижено искусство, унижен автор, ибо труд свой он превратил в ничто, в бессмыслицу».

Слушая современный джаз-рок, стоит помнить эти слова нашего великого композитора.

В широком смысле джаз-рок исполнялся уже в конце 60-х годов такими ансамблями, как «Чикаго», «Кровь, Пот и Слезы» и особенно — «Сливки». Пожалуй, история рок-музыки не знала столь совершенного коллектива, обладающего подлинным техническим мастерством, до сих пор непревзойденным в сфере рока, как английское трио под названием «Сливки». В данном случае название группы точно отражало ее состав: три музыканта-виртуоза — Эрик Клентон, один из лучших гитаристов мира и оригинальный певец, Джек Брюс, блестяще владеющий бас-гитарой и автор большинства песен ансамбля, и Джинджер Бейкер, который к тому же ударник, возможно лучший в роке.

Американский журналист так описывает выступление ансамбля «Сливки»:

«Звук был такой, будто на сцене играло не три человека, а в три раза больше. На сцене мелькали штаны в крупную горшину, замшевые куртки с бахромой, цепи на шеях, пятнистые, под леопарда, сапоги и прочие экзотические одежды, из-за чего казалось, что и музыкантов было тоже в три раза больше».

Ансамбль исполнял очень длинные по времени музыкальные пьесы, построенные на импровизациях, что сближало их стиль с джазом. Это тем более понятно, что все трое в свое время были джазовыми музыкантами.

К сожалению, этот талантливый коллектив распался, и Эрик Клентон теперь выступает либо в составе других групп, либо индивидуально.

Следует упомянуть и известную группу «Сводка Погоды». Группа состоит из пяти человек. Ее музыка — это смесь джа-

зовых импровизаций с мощным ритмом рока. Об этой группе американский журнал «Тайм» писал, что порою она звучит как «оркестр из 120 инструментов».

Пожалуй, сегодня самое большое имя в джаз-роке — это Джон Маклафлин. Как уже говорилось, этот виртуоз рок-гитарист записывался вместе с Майлсом Дэвисом на пластинке «Bitches Brew», которая знаменовала собой поворот к электронной рок-музыке. Сам этот диск свидетельствует о лихорадочных поисках джазовых музыкантов в области новых форм выражения. В данном случае такой новой формой явилась исконная африканская музыка. Обращение к африканской музыке в какой-то степени свидетельствует о подчеркнутом интересе американских негров к культуре своей древней родины, и в то же время, в какой-то степени, это прославление идеи исключительности и мессианства негритянской культуры.

Вскоре после этой записи Джон Маклафлин создал свой знаменитый ансамбль — «Оркестр Махавишну», состоящий из 11 человек, в котором причудливо сочеталось звучание не только «исконно роковых» инструментов, но и медных, и скрипок. Экзотическое название ансамбля — «Оркестр Махавишну» — объясняется тем, что его руководитель Джон Маклафлин, шотландец, принял индийскую веру и соответственно взял индийское имя Махавишну.

Оркестр этот исполнял музыкальные произведения, построенные на сложных импровизациях, что и дало основание считать эту музыку джаз-роком. Однако «Оркестр Махавишну» выходит далеко за рамки джаз-рока. В 1974 году ансамбль исполнял в Англии симфоническое произведение «Апокалипсис» в сопровождении Лондонского симфонического оркестра. Таким образом, «Оркестр Махавишну» наглядно демонстрирует растущую тенденцию слияния рока с джазом, с одной стороны, и с классической музыкой — с другой.

Джон Маклафлин рассуждает о музыке с налетом мистицизма:

«Музыкант — это ухо человечества, так же как художник — глаз человечества. Звуки каким-то образом существуют в совершенно другой сфере. Музыкант прислушивается и несет их миру. Происходит своего рода мистическое действо: некто спо-

собен слышать то, что совершенно беззвучно, и превращать это в звуки».

Музыкальный критик газеты «Нью-Йорк таймс» Дон Некман писал:

«Оркестр Махавишну» исполняет электрическую музыку — громкую, с мощным ритмом, стиль которой трудно определить конкретным термином. Эта музыка замечательно современна и собирает в себя любой вид музыки: джаз, рок, блюз, классическую музыку Индии, электронную музыку, а также два-три стиля, которые изобретаются обычно здесь же, на месте, в процессе игры». Эта группа действительно создавала «новую музыку», прививая лучшие побегі рок-музыки к мощному древу джаза и классической музыки. В начале 1975 года этот ансамбль распался.

Из современных групп, исполняющих джаз-рок, наиболее интересными мне представляются группы «Пинк Флойд» и группа Карлоса Сантаны.

«Пинк Флойд» — удивительный музыкальный ансамбль, сочетающий в рамках одной песни действительно противоречивые стили. Вы слышите неожиданные, чрезвычайно смелые сочетания звуков старинного клавесина и новейшего синтезатора, пианиссимо роля и лавину «конкретных» звуков — звон будильника, рев поднимающегося реактивного самолета, слышите удивительное сочетание лирической мелодии и выкрики певцов. Многие группы экспериментируют с подобными сложными сочетаниями. Но далеко не всем удается подчинить все это единому творческому замыслу, и тогда пьеса разваливается на части, которые так и не соединились в нечто органически целое. Подобный хаос звуков оглушает, но не трогает. Ансамбль превращается в «кухню ведьм».

Группе «Пинк Флойд» в большинстве своих пьес удается сохранить цельность, несмотря на разнообразие и противоречивость стилей и жанров. И тогда мы чувствуем, что перед нами не только высокопрофессиональный, но, так сказать, «мыслящий» рок, рок интеллектуальный.

Одна из самых удачных записей этого ансамбля — пластинка «Темная сторона Луны», сделанная в 1972—1973 годах. Запись поражает тщательностью отделки всех элементов пьес. Вокальные партии подчеркивают своеобразие стиля, слова

песен — дают пищу для ума. Ансамбль «Пинк Флойд» стремится расширить палитру своего звучания, приглашая для совместных выступлений музыкантов, играющих на «традиционных» джазовых инструментах — саксофоне, трубе, тромбоне.

Группа Карлоса Сантаны поражает богатством, сочностью звучания. Музыкальная основа — народная музыка Латинской Америки. Это чувствуется и в мелодиях песен, и в их ритмах, даже в самой структуре песен. Это ритмы самбы, босса-новы, румбы, ча-ча-ча, усложненные ритмом рока.

Ансамбль состоит из талантливых музыкантов. Однако особо выделяется сам Карлос Сантана, гитарист-виртуоз. Его манера игры во многом напоминает Джона Маклафлина — та же «пошощан», порою «завывающая» гитара, страстная, темпераментная, энергичная.

Вокальная сторона исполнения отработана с такой же тщательностью, как и инструментальная. Слова песен — лирические, мелодии — прозрачные. Звуковые эффекты, которыми пользуется группа, всегда органически связаны с темой: сочетание звуков бонго, марокасов с электроорганом и электрогитарой. Одна из самых популярных песен группы Карлоса Сантаны — «Женщина с черной магией».

Слушая Карлоса Сантану, нельзя не подумать еще раз о том, насколько народная музыка обогащает современный рок.

Современный рок обращается не только к народной музыке. Примечательно, что рок-группы, исполняющие джаз-рок, широко включают в свои песни обработки, заимствования и интерпретации различных классических произведений Баха, Бетховена, Гайдна, Чайковского и даже композиторов доклассической эпохи. При этом рок-группы не пародируют классиков, а используют их темы со всей серьезностью — достаточно вспомнить, с какой искренностью пытаются осмыслить и интерпретировать музыканты ансамбля «Эмерсон, Лейк и Пальмер» «Картинки с выставки» Мусоргского. С немалым уважением к той же песне подошел и японец Исао Томита, исполнивший это произведение с помощью одного из самых больших и сложных синтезаторов. Конечно, интерпретация знаменитого фортепианного цикла с помощью синтезатора уже по самой фактуре

звука резко отличается от оригинала: пьеса приобрела на синтезаторе холодноватое, «космическое» звучание. Однако несомненно искренность Исао Томиты, стремящегося расширить пределы звучания русских сказочных музыкальных образов, созданных великим композитором.

Интерпретации классических произведений рок-группами в определенной степени помогают приобщить к классике самые широкие аудитории молодежи, приобщить к той самой классической музыке, которую бунтующая молодежь Запада еще недавно в порыве левацкого нигилизма объявляла «мертвой».

Примечательно и то, что современная серьезная музыка зачастую использует стиль «рок». Так, одно из новых крупных произведений известного американского композитора и дирижера Леонарда Бернстайна, создавшего «Уест-сайдскую историю», была «Месса», написанная в память Джона Кеннеди по просьбе семьи покойного президента. «Месса» Леонарда Бернстайна сочетает в себе традиционные формы музыкального выражения со стилем «рок» и другими жанрами современной популярной музыки. В этой связи мне хотелось бы привести слова Леонарда Бернстайна:

«В роли простого любителя музыки я открыто, но с большой долей горечи признаюсь, что теперь, когда пишу эти строки, я гораздо больше удовольствия нахожу, наблюдая интереснейшие музыкальные трансформации Саймона и Гарфинкела или слушая песенку «И вот приходит Мэри» в исполнении рок-ансамбля «Объединение», чем от большей части того, что теперь создается всеми «авангардистскими» композиторами, вместе взятыми. Может быть, это изменится через год, или даже едва эти строки появятся в печати, но сейчас это именно так. Популярная музыка легкого жанра кажется мне единственной областью, где присутствует неукротимая жизненная сила, радость творчества, токи свежего воздуха».

Как уже говорилось, сегодня поп-музыка на Западе — это не только рок. С 1974 года в США пошла в моду и приобрела ошеломляющую популярность так называемая диско-музыка. Это, собственно, чисто танцевальная музыка, сочиненная для танцевальных залов. Обычная дискотека — это небольшой танцевальный зал с зеркальными стенами, освещенный блуждаю-

шими прожекторами. За стеклянной перегородкой на возвышении находится «жюкей пластинок», который объявляет исполнителей и «прокручивает» пластинки. Цена за вход — 5 долларов с человека. Музыка в дискотеках столь громкая, что местные пласти регулярно штрафуют их владельцев. Но на русском нового бизнеса нетерпиз с головокружительной быстротой.

Появившийся двадцать лет назад рок-н-ролл был подходящей музыкой для молодежных танцев — ритмической, динамичной. Современный рок стал непригодным для танцев. И вот появилась диско-музыка с ее характерным захватывающим танцевальным ритмом.

Музыка диско — это новое и своеобразное развитие все того же «ритм-и-блюза». Придуманы даже диско-танцы: «эббия», который танцуется вприпрыжку, и «слай», представляющий собой серию прыжков. Диско-музыка записывается на пластинках беспрерывно, чтобы не снижать «танцевального накала».

Появились и свои звезды диско-музыки.

Прежде всего, это шведский ансамбль «АББА». В 1976 году этот ансамбль был признан самым популярным в мире. Свою популярность ансамбль закрепил еще более в 1977 году.

Название ансамбля образовано из первых букв имен его участников. Их четверо — две супружеские пары: Аннифрид Лjungстед, Бенни Андерссон, Агнета Фальтсберг, Бьери Ульвеус. Ансамбль «АББА» стал широко известен после европейского фестиваля песни в английском городе Брайтоне в 1974 году. Там он занял первое место, исполнив песню «Ватерлоо». После этого успеха ансамбль отправился по городам и весям, умножая свою популярность, и через два года стал самым популярным в мире. По числу проданных пластинок они оставили позади даже знаменитых «Битлз».

Подобный коммерческий успех, конечно, не означает, что ансамбль «АББА» превзошел «Битлз» в художественном отношении. Однако это бесспорно талантливый коллектив. Их песни отличаются мелодичностью, четким ритмом и оригинальной оркестровкой. Исполнение песен на английском языке способствовало их популярности в ведущих «рок-странах» — США и Англии.

Что же касается содержания песен ансамбля «АББА», то оно не выходит за рамки бесконфликтной и беспроblemной

тематики. Так, в самом, пожалуй, известном боевике этой группы — «Деньги, деньги», вся проблема сводится к тому, как отыскать богатого жениха.

Шведский ансамбль «АББА», так же как в свое время английский ансамбль «Битлз», оказался самым доходным предприятием в стране по извлечению валюты. «АББА» — это целый концерн, объединяющий различные фирмы и акционерные компании, осуществляющие весь процесс производства боевиков — от их сочинения до их записи и продажи готовых пластинок.

Музыку диско исполняют в основном и такие группы, как «Бонни М», «Серебряная Конвенция», и многие другие новые группы.

Из индивидуальных исполнителей диско-музыки следует особо упомянуть Глорию Гейнер и Донну Соммер.

Сегодня большинство рок-групп включает в свой репертуар музыку диско. Вызвано это, очевидно, коммерческими соображениями.

Среди них — ансамбль Пола Маккартин «Крылья», выступивший с диско-боевиком «Глухие любовные песни», Элтон Джон с песней «Не разбивай мое сердце», Дайна Росс с песней «Любовное похмелье», группа «Би-Джи» с песенкой «Тебе надо было бы потанцевать» и так далее.

Диско-музыка оказала влияние и на репертуар джаз-оркестров. Такие оркестры, как «Братья Джонсоны», «Деолато», «Земля, Ветер и Огонь», выступили с несколькими диско-боевиками.

Дискотеки и диско-музыка превратились в США в многомиллионный бизнес. Дискотеки появились повсюду, как грибы после дождя. Это объясняется в первую очередь тем, что комплект оборудования для дискотек, включающий два проигрывателя, усилитель, микрофон, четыре колонки с динамиками, защищенными от возможных ударов специальной неломающейся пластмассовой решеткой, двух вращающихся прожекторов и набора разноцветных полосок, которые подвешиваются к потолку для отражения света прожекторов, стоит 15—20 тысяч долларов. А это не так уж много для желающих обзавестись собственным бизнесом.

По мнению журнала «Биллборд», диско-музыка в 1974—1976 годах по своей доле на музыкальном рынке занимала такое же место, как рок-музыка в период «вторжения» «Битлз»

и других английских групп в США в 1964—1966 годах. Диско-музыка вытесняет рок-музыку из «парада боевиков». Так, в 1976 году с января по октябрь пятнадцать пластинок с записью диско-музыки заняли первое место в «параде боевиков» «Горючие сто», отбираемых журналом «Биллборд». И только пять пластинок с записью других видов музыки пробитись за этот же период в число первых.

На специальной конференции, организованной осенью 1976 года в США и посвященной проблемам дальнейшего развития диско-музыки, отмечалось, что диско-музыка оказывает огромное влияние на поведение людей, воздействуя на стиль проведения досуга, на одежду и танцы молодежи. В одном выступлении даже говорилось, что «феномен диско» представляет собой «субкультуру» молодых 70-х годов. В 60-х годах такой «субкультурой» была рок-музыка.

Рок — «новая музыка», которую американский ученый Чарльз Райх назвал «ростком нового сознания», не отразила позитивной программы действий, которая в конце 60-х годов намечалась в ряде песен протеста. Она лишь шумно выразила общий протест молодежи против бездуховности жизни в капиталистическом обществе. Критик Эллен Сэндер писала в журнале «Сатердей Ревью»: «Совершенно очевидно, что музыка пока еще не остановила и не предотвратила какую-либо войну. Мы пока еще не дошли до этого. Но популярная музыка нашего времени, находящаяся в прямой связи с развивавшейся культурой молодых, постоянно тревожит умы слушателей и призывает их осознать болезни цивилизации и относиться к ним нетерпимо».

Это, конечно, немало.

В то же время выявилась ограниченность «новой музыки». В 1967—1970 годах рок настолько вырос, что некоторая часть молодежи стала рассматривать его как средство, способное разрешить политические, социальные и в какой-то степени религиозные проблемы.

После фестиваля «нового рока» в Вудстоке, в котором участвовало более трехсот тысяч человек, часть американской молодежи поверила в то, что отныне рок стал «стержнем» социальной жизни молодежи США. Но за Вудстоком последо-

вали другие фестивали, обнажившие острейшие противоречия внутри самой «новой музыки», явившиеся отражением противоречивости молодежного бунта. А трагическая гибель от наркотиков таких талантливых представителей «новой музыки», как Джими Хендрикс и Джэйнс Джоулини, показала, в какой тупик заводит эта музыка.

Это, конечно, не значит, что век «новой музыки» кончился. Совсем нет.

Рок имеет свои спады и подъемы, определяемые внутренним социальным напряжением в стране, обострением тех или иных социальных проблем, которые немедленно находят в роке свое отражение.

Каким он будет через десятилетия?

Предсказать невозможно. Музыка не развивается по прямой. Иногда случайные ее формы искусственно раздуваются коммерцией и модой настолько, что грозят отщипнуть в притоки воду из основного русла. Но это не бывает надолго. Можно лишь сказать, что рок гибок и легко вбирает в себя самые различные стили. Он уже широко использует индийские раги, ближневосточные мотивы, электронную причудливую смесь, получаемую с помощью специальных синтезаторов, джаз, английские песенки для малышей, деревенские баллады и даже классическую музыку.

Можно предположить, что «новая музыка» будет меняться, развиваться и удивлять как слушателей, так и самих музыкантов.

В то же время не следует переоценивать значение «новой музыки» как пружины социального действия.

«Новая музыка» сегодня в тупике, так же как в свое время зашли в тупик ее потребители и создатели — вначале битники, затем хиппи.

Неорганизованность протеста, обусловленная непониманием причин, приведших к обострению узловых проблем капиталистического общества, в конечном счете оборачивается «большим шумом», выпадами против поколения «старших». «Новая музыка» довольно ярко отразила все это, подняв на пьедестал анархию как наиболее полное выражение духовного бунта американской молодежи.

...Следует отметить, что, направляя энергию молодежи в русло беспрограммного, а потому и безопасного бунта, буржуазные идеологи мешают становлению подлинно революционного демократического движения.

Ленин писал, что мелкобуржуазные концепции имеют свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением. И действительно, мелкобуржуазная по своей природе идеология, с ее анархической жадью разрушения, легко переходит в покорность, в апатию. Для буржуазного строя подобные «бунты» оказываются политически рентабельными.

С одной стороны, они создают впечатление активной борьбы с системой, и это немедленно подхватывается буржуазной пропагандой как свидетельство «истинной демократии» на Западе. С другой стороны — эти «бунты» безопасны для существующего строя.

Все это в полной мере относится и к рок-музыке, являющейся своеобразным зеркалом молодежного бунта. Сегодня на смену ультралевацким угрозам ниспровергнуть все буржуазное общество и его культуру пришла апатия и равнодушие.

Каким бы дерзким ни был протест тех же «Битлз», «Роллинг Стоунс», ансамбли «Двери» и десятков других, этот протест носил ограниченный характер — он был призван пугать «старших», а не изменять всерьез буржуазное общество. Разве идет хоть в какое-то сравнение их протест с замечательными песнями такого, например, выдающегося борца за свободу и демократию в Чили, как Виктор Хара, зверски замученного фашистскими палачами... Хара говорил: «Я счастлив, что живу в такое время. Счастлив, потому что, когда отдаешь свое сердце, руки и волю делу народа, чувствуешь, как возрождается счастье». А ведь таких, подлинно народных певцов на Западе десятки и сотни... Нет, и Джон Леннон, и Пол Маккартни, и Джон Моррисон, и Мик Джэггер были весьма далеки от подлинной борьбы за народное дело. И поэтому не надо переоценивать их роль в борьбе с буржуазным обществом — они были и остались типичными его представителями. Пусть временами они были или казались дерзкими и непокорными, но они оставались всегда — плоть от плоти — детьми породившего их буржуазного общества.

«Это ни в коей мере не меняет общей оценки рок-музыки как свидетельства того, что «молчаливое поколение» в США ушло в небытие, что американская молодежь сегодня не хочет молчать, и если она пока еще не нашла пути преобразования общества, то, во всяком случае, с особой остротой почувствовала себя стесненно и неуютно в мире капитала.



ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОТЕСТ И НАДЕЖДЫ МОЛОДОЙ АМЕРИКИ	5
ЗАРОЖДЕНИЕ	16
РОДНИК НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ	29
ОТ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ — К «МУЗЫКЕ ДУШИ»	49
В ПОИСКАХ «НОВОГО ЗВУКА»	63
СУПЕРГРУППЫ «ВИТЕЛЗ» И «РОЛЛИНГ СТОУНС»	70
ПЕСНИ ПРОТЕСТА	87
МНОГОЛЮБИМ РОК	96
ЖЕРНОВА КОММЕРЦИИ	119
ЗВЕЗДЫ ИЛИ БЕНГАЛЬСКИЕ ОГНИ?	130
ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ?	142

Для среднего и старшего возраста

Олег Александрович Феофанов

РОК-МУЗЫКА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

ИБ № 2369

Ответственный редактор

М. Ф. Сидорова

Художественный редактор

Л. Д. Баркова

Технический редактор

Е. М. Захарова

Корректоры

В. В. Кудрякова и Э. Л. Лофенфельд

Сдано в набор 31/1 1978 г. Подписано к печати 30/VIII

1978 г. А 00564. Формат 60×84¹/₁₆. Бум. типограф. № 1.

Шрифт литературный. Печать высокая. Усл. печ. л. 16,23.

Уч.-изд. л. 6,73 + вкл. — 9,58. Тираж 100 000 экз.

Заказ № 1946. Цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство

«Детская литература». Москва, Центр. М. Черкасский

пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика

«Детская книга» № 1 Росгаланктинографирова Госгосплана

военного комитета Совета Министров РСФСР по делам

издательства, полиграфическая и книжная торговля. Москва,

Сретенский вал, 49.

Феофанов О. А.

Ф42 Рок-музыка вчера и сегодня: Очерк.— М.: Дет.
лит., 1978.—158 с., 8 л. фотоил.

В пер.: 50 к.

Автор проводит исследование проблем массовой культуры капиталистического мира на примере рок-музыки и ее связи с молодежным движением в странах Запада.

Ф 70803—443 304—78
М101(03)78

ББК 85.2
78