

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Наденем наушники **7** Буквально о жанрах **10** Яркое / популярное / интересное **13**
Разделяй и властвуй **16**

1. РОК

Королевство рок-н-ролла **23** Просто какой-то шум **29** Менее монструозно —
более гламурно **36** По краю детской кровати **42** Альтернатива повсюду **47**
Хэви-метал рулит! **55** Сила зла **58** Кок-рок **64** Контркультурное **70** Обратная
сторона шума **76** Исповедальное **82** О пользе прогресса **88** Старый добрый
рок-н-ролл **94**

2. R&B

Эксклюзивная музыка **105** Расовая музыка **109** Музыка “соул” — наша! **113** Продать соул
117 В диско нет ничего такого! **125** Удобства кроссовера **128** Другая “черная” музыка
135 Стыд и бесстыдство **140** Виновен **147** Удручающий **149** Процесс возрождения **153**
Mea Culpa **159**

3. КАНТРИ

Суть кантри в чистом виде **169** Что такое кантри-музыка? **171** Без лишних воплей **178**
Революция, ренессанс и маркетинговый трюк **182** Верните кантри в кантри! **187**
Восстание собачьего говна **191** Пригороды и детские бутылочки **197** Удачи в новом
проекте! **201** Где ваши яйца?! **206** Только в Америке **209** Опыт белых **213** Что делает
вас кантри? **218** В чем сила формата **221**

4. ПАНК

Новообращенный **229** Непоследовательно и неизбежно **230** Рок-н-ролл в лучшем
виде **238** Панк-взрыв **242** Политика панка **248** Еще жестче, чем панк **254** Заклинание
259 Питаясь объедками **265** Упрямые пуристы **270** Обратная сторона панка **276**
Хипстеры повсюду **280**

5. ХИП-ХОП

Рэп не обязан ничему вас учить **287** (Новый) звук молодой Америки **292** Музыка в каждой строчке **297** Как делать записи из других записей **302** Уличные рифмы **309** Я не рэпер! **315** Истинное лицо рэпа **321** Безудержный сексизм **325** Осознанный **330** Амбиции и голод **337** Побег из Нью-Йорка **343** Серьезный рэп **349** Ваши голоса слишком мягкие **354** Смешение **360**

6. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Зачем еще нужна музыка? **367** Один огромный микс **373** Живее всех живых **379** Клубная мания **388** Разные миры **392** Спираль, закручивающаяся вверх **397** Раствориться **402**

7. ПОП

Поп-революция **409** Чудовище из шести букв **415** Триумф поптимизма **419** Самые популярные записи в стране? **423** Белозубые улыбки **427** Об опасностях звездного статуса в (новой) поп-музыке **430** Чистая поп-музыка **436** Вы это перерастете **440** На краю вкуса **446** Как кто-то может это слушать?! **451**

Благодарности **457**

1. POK

Королевство рок-н-ролла

Как-то раз, вечером 1962 года, 13-летняя девочка по имени Памела увидела по телевизору 22-летнего мужчину из Бронкса, которого звали Дион Димуччи. Он был экс-солистом группы *Dion & the Belmonts* и идиолом подростков — одной из главных звезд рок-н-ролла. Памела была рада на него посмотреть — и не просто рада. “ДИОН!!! — написала она в дневнике. — Помогите мне!!! Я просто в отпаде, я сейчас УМРУ!!! Я стала носиться по комнате, задыхаться, плакать и кричать”.

Как и многие американские подростки 1960-х, Памела была одержима рок-звездами. Но по мере того, как она росла, ее одержимость становилась все сильнее и сильнее — по мере того, как песни в исполнении объектов ее одержимости начинали звучать громче и жестче. Через пару лет после Диона в фокусе оказались *The Beatles* — и особенно Пол Маккартни. “Каждый день я отправляла ему авиапочтой письмо с идиотским пошлым стихотворением собственного сочинения и скрепляла его поцелуем”, — рассказывала она позже. Одно из самых ярких воспоминаний Памелы — коллекционная карточка с фотографией Маккартни, которую некоторые другие поклонники, возможно, сочли бы неудачной. “На ней можно было увидеть форму его яичек, туго стянутых облегающими брюками”, — писала она. Памела и ее подружки-битломанки стали называть себя *The Beatlesweeties* — они обменивались романтическими историями, воображая, что живут одной жизнью с музыкантами группы.

Но вскоре Памела поняла, что есть кое-кто еще слаще, чем Пол, — Мик Джаггер из *The Rolling Stones*, который раньше казался ей и ее соратницам грязнулей и неряхой. Теперь эти его свойства уже не выглядели для

нее отталкивающими: “С моим дорогушей Полом я оставалась на этапе несбыточных надежд, но Мика я уже осмеливалась представлять себе рядом, с его вельветовыми штанами, спущенными до щиколоток”. Дневник Памелы хранит ее фантазии, становившиеся все более и более физиологичными: “Однажды я потрогаю и почувствую его, — писала она. — Мик, мой любимый, любимый ПЕНИС!”

В конечном счете написавшая эти строки сначала превратила свою страсть к рок-звездам в образ жизни, а затем на этом фундаменте затеяла успешную литературную карьеру. Ее полное имя — Памела Де Баррес, и в 1987 году отрывки из ее дневников стали основой ее первой книги *I'm with the Band: Confessions of a Groupie* (“Я вместе с группой. Исповедь девушки-группи”). Заголовок весьма точен: на протяжении многих лет Де Баррес была одной из главных героинь рок-н-ролл-сцены Лос-Анджелеса, а ее взрослая жизнь оказалась еще интереснее, чем ее девичий дневник (в частности, предсказание, связанное с Миком Джаггером, в скором времени благополучно сбылось). Впрочем, истинной темой книги был сам мир рок-звезд. Немногие столь пронизательно и с такой симпатией к предмету писали об исступлении особого рода, обеспечившем рок-н-роллу его мифическую репутацию, — или о сложных отношениях, которые связывают (а иногда — и это не менее важно — наоборот, разъединяют) исполнителей и их поклонников. Не раз и не два герои книги Де Баррес пытаются понять, как к ней относиться, — в конце концов, она была не просто фанаткой, но и состоявшийся артисткой: участницей рок-н-рольной перфоманс-труппы *The GTOs*, или *Girls Together Outrageously*, выпустившей альбом на лейбле своего наставника, эксцентричного музыканта Фрэнка Заппы. Впрочем, сама она четко осознавала соблазны, которые подразумевал мир рок-звезд, равно как и силовой дисбаланс, которым характеризовались почти все ее отношения со знаменитыми артистами. “Я спрашивала себя: неужели я встречаюсь с лучшим гитаристом мира?” — думала Памела после того, как закрутила роман с Джимми Пейджем из *Led Zeppelin*. В ее обязанности теперь входило оценивать предстоящие альбомы группы:

Когда у него был выходной, мы остались в моей спальне, где раз за разом слушали тест-пресс альбома “*Led Zeppelin II*”, а он еще исчеркивал своими записями целую кипу бумаги. Мне приходилось комментировать каждое соло, и хотя у меня было ощущение, что барабанное соло в песне “*Moby Dick*” просто бесконечное, я прикусила язык и предпочла пришить пуговицы к его атласному пиджаку и погладить его бархатные брюки.

К моменту, когда Де Баррес опубликовала книгу, правила рок-мира были кодифицированы. Шел 1987 год, эпоха расцвета телеканала MTV, питавшегося особенно гламурной, декадентской формой рок-н-ролла, известной как хэйр-метал. Даже те, кто не слишком интересовался рок-музыкой, в это время имели неплохое представление о том, как должны выглядеть и вести себя рок-звезды. Сам термин “рок-звезда” пережил и лос-анджелесскую сцену, о которой писала Де Баррес, и 1980-е годы. К 2010-м рок-звездами называли и слегка эксцентричных представителей крупного бизнеса, и политиков, обладающих хоть какой-то харизмой, и спортсменов, чем-то выделяющихся из общего ряда, и иногда — но не очень часто — профессиональных музыкантов. Складывалось ощущение, что слово “рок-звезда” — как ярлык и как комплимент — переросло породивший его музыкальный жанр. Одним из главных хитов 2017 года стала песня “Rockstar” Поста Мэлоуна и *21 Savage*, а одним из главных хитов 2020-го — совсем другая, никак не связанная с предыдущей песня “Rockstar” в исполнении *DaBaby* и Родди Рича. В обеих “рок-звездность” исследовалась как вид селебрити-статуса — и как состояние души (“Я чувствую себя рок-звездой”, — объявлял Пост Мэлоун; “Встречали когда-нибудь настоящую нигга-рок-звезду?” — интересовался *DaBaby*). Обе принадлежали к миру хип-хопа — а вовсе не рок-н-ролла.

Но в конце 1960-х рок-звезды были в новинку — настолько в новинку, что их еще не знали, как называть. В книге Де Баррес термин почти не используется, хотя она посвящена именно феномену рок-звезд. В одном из типичных отрывков дневника, восходящим к началу 1970 года, Памела пишет о том, что вращается в “кругу поп-звезд” — а не в кругу рок-звезд. Журнал *Rolling Stone*, главный печатный орган рок-сцены на протяжении нескольких десятилетий, тоже не употреблял этого слова с какой-либо регулярностью до 1970-х годов. На страницах *New York Times* оно впервые встретилось 5 октября 1970 года, в заголовке на первой полосе: “Дженнис Джоплин умерла; рок-звезде было 27 лет” (при этом в самой статье Джоплин называлась и рок-певицей, и поп-певицей). Гибель Джоплин и Джими Хендрикса в 1970 году, а затем Джима Моррисона из группы *The Doors* в 1971-м поспособствовали популяризации идеи рок-звездности, установлению в массовом сознании крепкой связи рок музыки с алкоголем и наркотиками, а также обиходности представления о том, что жизнь рок-звезды дика и полна опасностей, а следовательно, с высокой вероятностью, — коротка.

Эпоха рок-звезд началась примерно тогда, когда дневник Памелы Де Баррес стал более откровенным — в конце 1960-х. Перемены в ее вкусах отражали перемены в том, как жанр ощущал сам себя. Дион и Маккартни,

ее ранние фавориты, не были рок-звездами в современном значении термина, но она бросила их ради Джаггера, Пейджа и остальных, которые ими, несомненно, уже были. Когда рок-н-роллисты 1960-х уступали место рок-звездам 1970-х, у многих слушателей было ощущение, что что-то неуловимо меняется. После выхода второго сольного альбома Маккартни, *“Ram”*, в 1971 году критик *Rolling Stone* Джон Ландау назвал его “на редкость малозначительным” и “возмутительно неактуальным” и счел признаком культурного спада. Он писал, что *“Ram”* символизировал “низшую точку распада рок-музыки 1960-х”, подтверждающую то, на что намекал недавний распад *The Beatles*: “В наши дни рок-группы — не более чем наборы соло-артистов. Идея группы как музыкального формирования с собственной, неповторимой идентичностью осталась в прошлом”.

К тому времени, как Джоплин была увековечена как “рок-звезда” в передовице *New York Times*, музыка уже отбросила многие ранее свойственные ей коннотации. В 1950-е перевернувшие игру рок-н-рольные записи Элвиса Пресли были столь популярны, что оказывались одновременно на вершине поп-музыкальных, R&B- и кантри-чартов. Но в дальнейшем у рок-н-ролла оказался свой, отдельный путь. В 1950-е он отделился от кантри, в 1960-е — от R&B, а в 1970-е — от поп-музыки. Параллельно он развивал собственные форматы и расставлял собственные межевые столбики. Рок-группы теперь оценивались по силе их альбомов, а не синглов; их успех измерялся тиражами записей и размером концертных площадок, а не чартовыми показателями (*“Stairway to Heaven”*, по распространенному мнению, главная композиция *Led Zeppelin*, помогла музыкантам продать десятки миллионов экземпляров альбома *“Led Zeppelin IV”* — но так и не вышла на сингле).

Параллельно с этим музыка расщеплялась на части, обрала дополнительные модификаторы, угрожавшими превратить рок в набор более мелких поджанров: эйсид-рок, софт-рок, фолк-рок, прогрессив-рок, арена-рок, арт-рок, панк-рок. В 1977 году, когда Пресли умер, его некролог написал, в частности, критик Лестер Бэнгз, ценивший все возрастающую странность и жесткость рока — и, наоборот, понимает, презиравший поздние записи Элвиса, на которых он превратился в старомодного салонного певца из Лас-Вегаса. Бэнгз сравнил Пресли с Хендриком и Джоплин (это сравнение оказалось не в пользу Пресли), а также с Пентагоном — и нет, это не какая-то группа, а штаб-квартира Министерства обороны США. Оба, и Элвис, и Пентагон, согласно критику, — это “гигантские бронированные институции”, которые уважают за их “легендарную” мощь. “Конечно, Элвис нравился нам больше, чем Пентагон, — продолжал Бэнгз, — но оцените, насколько это жалкая похвала”.

Впрочем, даже издеваясь над Пресли, Бэнгз все равно признавал, что скучает по королю рок-н-ролла — или, точнее, по тем временам, когда рок-н-ролл был достаточно цельным феноменом для того, чтобы иметь одного так называемого короля. “Я твердо уверен в одном: никогда в будущем мы не сможем прийти к согласию так, как когда-то мы пришли к согласию насчет Элвиса, — писал он. — Поэтому я не буду прощаться с его телом — я прощаюсь с вами”.

В 1970-е многие музыканты и слушатели, казалось, разделяли представления Ландау и Бэнгза о том, что рок-н-ролл портится и разлагается. Некоторые реагировали на это, призывая плотнее сомкнуть ряды и настаивая, что рок-н-ролл — это не просто музыкальная категория, а целая идентичность, достойная того, чтобы вынести ее на знамя. Появился целый набор песен о рок-н-ролле, звучавших довольно ностальгически. “*American Pie*”, хит Дона Маклина 1971 года, представлял собой меланхолическую эпитафию старым добрым временам рок-н-ролла — но то же можно сказать и о песне “*Rock and Roll*” *Led Zeppelin*, вышедшей в свет в том же году (“Прошло уже много лет со времен «*The Book of Love*», — визжал Роберт Плант, отдавая громогласную дань уважения старинному хиту 1957 года). Иногда комплименты рок-звезд жанру, которому они вроде бы признавались в любви, звучали довольно двусмысленно. “Я помню, когда рок был юн”, — пел Элтон Джон в “*Crocodile Rock*”, добавляя, что “потом прошли годы, и он просто умер”; прилипчивая мелодия, отсылающая к 1950-м, помогала подсластить пилюлю культурного упадка. В песне *The Who* “*Long Live Rock*” заглавный девиз сопровождался специфическим послевкусием: “Да здравствует рок — живой или мертвый”. А Мик Джаггер, рассуждая об устаревающем жанре, просто пожимал плечами: “Я знаю, что это не более чем рок-н-ролл, но он мне нравится”.

Отличительной чертой рок-н-ролла 1970-х была саморефлексия, и в этом смысле 1970-е продолжают и поныне. Рефлексивный рок-н-ролл оказался на удивление разнообразным — и на удивление долговечным. С начала 1970-х рок-группам приходилось находить способ обозначать свою принадлежность к жанру, который был немолод — но при этом и не собирался умирать. И с тех же времен любое движение внутри рок-н-ролла позиционировало себя как миссию по возрождению некоего золотого века, настоящего или воображаемого. Несколько поколений музыкантов и слушателей видели “рок” как сущность, достойную того, чтобы за нее сражаться, и это породило неутихающие споры о том, что же такое настоящий рок. В отличие от кантри, воплощавшего идеалы белых жителей сельской Америки, и ритм-энд-блюза, ориентированного на темнокожих слушателей, рок-н-ролл не мог похвастаться

демографически определенной аудиторией (да, сегодня рок-музыку слушает непропорционально огромное количество белых бать из пригородов, но рок-группы не могут строить свою репутацию на популярности в этом конкретном сегменте общества). Вместо этого он превратился в музыкальную традицию, с которой охотно взаимодействовало одно поколение за другим — пожалуй, он стал самым традиционным поп-музыкальным жанром. А еще — самым духовным из всех. Рок-н-ролл часто описывают не в контексте звука или каких-либо социальных практик, а как некую незримую сущность, возникающую там, где есть ее последователи — в полном соответствии с заветом Иисуса Христа своим ученикам: “где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них”.

Если рок-н-ролл — это незримый дух, то он должен всегда оставаться собой: жанром, который можно возрождать, но нельзя существенно образом менять, несмотря на появление внутри него новых стилей и позиций. Одним из самых эффективных “возрождателей” рок-н-ролла последние полвека был Брюс Спрингстин, казавшийся несколько старомодным уже в 1973-м, когда его карьера только началась. Он понимал, что “рок-звезда” — это и образ, и должность (“Я знаю твою мамочку, она не любит меня, потому что я играю в рок-н-ролл-группе”, — пел он в песне “*Rosalita*”). Искренний энтузиазм, который он испытывал по поводу рок-н-ролла и его истории, в этом случае оказался сродни дару предвидения: музыкант осознал, что начиная с 1970-х будущее рок-н-ролла будет принадлежать его прошлому (“У рок-н-ролла нет будущего, — скажет Мик Джаггер в 1980 году, — только переработанное прошлое”). Спрингстин стал рок-звездой высшего эшелона в 1975-м после выпуска альбома “*Born to Run*”, поместившего его на обложку журналов *Time* (“Новая рок-сенсация!”) и *Newsweek* (“За кулисами рок-звезды”). Но затем он оказался способен и на нечто более впечатляющее: остался рок-звездой, продолжая на протяжении десятилетий наслаждаться званием одного из самых популярных артистов в стране, на концерты которого неизменно расходятся все билеты. Его имя по-прежнему громко звучало в мире рок-музыки, когда в 2017 году, в 68-летнем возрасте, он организовал собственную резиденцию в бродвейском театре, продлившуюся более года. Даже в сольном качестве, без аккомпанирующей группы, исполняя песни и травя байки со сцены, Спрингстин продолжал исправно играть роль фанатика рок-н-ролла. “Любовь приходит, только если поверить, что один плюс один иногда дает три, — восклицал он на одном из концертов. — Это основное уравнение искусства, основное уравнение рок-н-ролла!” Вспоминая собственную юношескую веру в рок-н-ролл, он усмехнулся, но, тем не менее, с изумлением кон-

статировал, что с тех пор на самом деле мало что изменилось. “Это причина того, что настоящий рок-н-ролл — и настоящие рок-группы — никогда не умрут!”

Просто какой-то шум

В 1970 году *The Beatles* выпустили свой последний альбом “*Let It Be*”, все четверо участников группы издали по сольнику, а 31 декабря Пол Маккартни инициировал судебный процесс, итогом которого стал официальный распад ансамбля. Как следствие, у многих слушателей возник вопрос, который в то время, в отличие от дня сегодняшнего, вероятно, казался логичным: кто будет следующими *The Beatles*? Некоторые ответы уже тогда звучали притянутыми за уши. Называли, например, группу *Badfinger*, известную своими бодрыми и цепкими рок-песнями; их главной претензией на статус наследников *The Beatles* было то, что они первыми подписались на битловский лейбл *Apple Records* (у *Badfinger* было несколько хитов, но в элиту рок-н-ролла они так и не вошли). В 1976 году группа *Klaatu* издала альбом, о котором было так мало информации и в котором при этом было так много отсылок к битловскому саунду, что некоторые меломаны с уверенностью утверждали, что это *The Beatles* под псевдонимом (позже выяснилось, что *Klaatu* — канадская прогрессив-рок-группа, которую сегодня помнят, в основном, по любопытной космической балладе “*Calling Occupants of Interplanetary Craft*”, популярной в перепевке *The Carpenters*).

Однако был один ансамбль, действительно попытавшийся пойти по следам *The Beatles* и отчасти преуспевший в этом. По крайней мере, стадион *Shea* в Квинсе они собрали даже быстрее битлов, став на какое-то время самой популярной группой в Америке.

Этот ансамбль назывался *Grand Funk Railroad*. Сегодня о нем вспоминают в основном благодаря песне “*We’re an American Band*”, триббюту рок-звездному образу жизни с характерным звуком коровьего колокольчика, а также благодаря непринужденным кавер-версиям пары хитов 1960-х годов: “*The Loco-Motion*” и “*Some Kind of Wonderful*”. Впрочем, еще чаще об этой группе не вспоминают вообще — наверняка многие, наткнувшись сегодня на ее название, ошибочно, хотя и вполне объяснимо полагают, как долгие годы делал и я, что речь о каком-то фанк-проекте. На самом деле *Grand Funk Railroad* исполняли то, что вернее всего было бы назвать хард-роком. Критики описывали их музыку как “громкую”, “мощную” и “прямолинейную”, но главным образом — как “никчемную”. В 1972 году Ло-

рейн Альтерман на страницах *New York Times* вынесла суждение столь же безжалостное, сколь и типичное: “Любой, кто обладает хоть каким-то вкусом к рок-музыке, не может всерьез говорить, что у *Grand Funk* есть песни, запоминающиеся чем-то, кроме их оглушительной громкости”. Тогда же ансамбль выпустил сборник лучших хитов и прямо на обложку поместил коллаж из газетных заметок, в том числе нелестных:

Grand Funk — ни о чем

Рекорд-лейблы озадачены успехом *Grand Funk*

Горячая группа получает холодный прием на родине

Grand Funk Railroad были, вероятно, первой популярной рок-н-ролл-группой, которая определяла себя через противостояние рок-критикам — на тот момент относительно свежему биологическому виду. Журнал *Rolling Stone* был основан в 1967 году, у его руля стоял Ян Веннер, амбициозный меломан и журналист из Сан-Франциско, рассудивший, что у издания, воспринимавшего рок-н-ролл всерьез (и, соответственно, воспринимавшего себя всерьез), должна найтись лояльная аудитория. Это оказалось хорошей идеей, тем более что вкусы критиков и рядовых любителей музыки в те годы чаще совпадали. В 1969 году *Village Voice*, главная контркультурная газета Нью-Йорка, стала публиковать колонку “Руководство для потребителя” за авторством строгого, но великодушного критика, которого звали Роберт Кристоу, оценивавшего альбомы по буквенной шкале, как школьные домашние задания. Позже Кристоу писал, что в те годы рок-критики обычно обладали схожими пристрастиями с их читателями: “Не все самые популярные рок-записи были хороши, но большинство хороших записей были популярны”. Однако взлет *Grand Funk* означал, что представления критиков и публики о прекрасном начинали расходиться — как выяснилось, навсегда. *Rolling Stone* однажды в довольно снобистской манере отозвался о группе как о “самой большой автомагнитоле в мире”. А Кристоу вклеил семи ее альбомам “тройки”: от C- до C+.

Из сегодняшнего дня дискография *Grand Funk Railroad* выглядит довольно непротиворечиво. Их приблюзованные рок-песни с обилием гитарного фузза звучат именно так, как мы ожидаем; нетрудно понять, почему они, по крайней мере на время, могли удовлетворить запросы юных меломанов с симпатией к громкому рок-н-роллу. Некоторые критики хвалили группу, отчаянно борясь таким образом с собственной нерелевантностью: Дэйв Марш из эпатажного детройтского журнала *Creem* пылко, но не очень убедительно провозглашал, что они “остаются на связи с аме-

риканской молодежи”, а Кристгау признавал за *Grand Funk* определенную “популистскую честность”. Элен Уиллис, одна из самых проницательных колумнистов той эпохи, выпустила в *New Yorker* колонку “Моя — и наша — проблема с *Grand Funk*”, ехидно перефразировав в заголовке полное отчаяния эссе Нормана Подгорца “Моя — и наша — проблема с неграми” 1963 года, посвященное расизму. Поначалу Уиллис отнеслась к музыке группы как “просто к какому-то шуму”, но затем, увидев, что миллионы молодых людей покупают ее пластинки, задалась обескураживающим вопросом: “а не относились ли точно так же к Литтл Ричарду мои родители?” В 1972-м, когда колонка вышла в свет, Уиллис было 30 лет, но она уже опасалась, что отрывается от реальности. Новое поколение подростков нашло себе музыку по вкусу, только это была *ее* музыка — рок-н-ролл! Для Уиллис популярность *Grand Funk* стала очередным доказательством “фрагментации рок-аудитории”. На заре своего существования рок-н-ролл располагался в конфликте поколений на строго определенной — подростковой — стороне, а теперь свой конфликт поколений возник прямо внутри него. Когда-то эта музыка скандализовала и поляризовала американскую культуру, но сейчас свежая поросль рок-групп проворачивала сходную операцию с самим жанром. И делали они это с помощью звуков, которые даже многим любителям рока казались “просто каким-то шумом”.

В 1960-е годы группы, проникнутые контркультурным духом, предпочитавшие порывистый электрогитарный саунд и малопонятные тексты, иногда причисляли к “кислотному”, или эйсид-року. Этот термин часто употреблялся в адрес Джими Хендрикса, чья игра — и весь его образ — ассоциировались с психоделическими вылазками на неизвестные территории. Но также и в адрес шумных рок-групп с активным блюзовым началом — таких, как *Cream* Эрика Клэптона или *Blue Cheer*, чьи сырые, расхристанные песни теряли последние точки опоры во время диких, закручивающихся в спираль гитарных соло. Корень “эйсид” в словосочетании “эйсид-рок” отсылал к хиппи-культуре Сан-Франциско, но группы вроде *Cream* как раз толкали рок-н-ролл прочь от хиппи, в постхиппи-эпоху. В 1971 году критик Джон Мендельсон в статье в *Los Angeles Times* приводил “*Cream* и их имитаторов” в пример как излюбленный саунд-трек нового поколения меломанов, выше всего ценивших в этой музыке “громкость перегруженных гитар и самолюбование”. “Психоделикам своих старших братьев и сестер эти ребята, как правило, предпочитают барбитураты и дешевое вино, — с осуждением писал он. — Их музыка решительно ничего не требует от слушателя: все до примитивности просто, чрезвычайно громко и построено на таком количестве повторений, что,

даже напившись или обдолбавшись до беспамьятства, ты ничего не упустишь. Весь феномен кажется довольно пугающим”. Позже социолог Дина Вайнштейн отметила (уже без экзальтации), что новые группы ориентировались на довольно масштабную, но ранее часто игнорируемую аудиторию: на белых представителей рабочего класса, которые впитали многие приметы контркультуры 1960-х (наркотики, джинсы, длинные волосы, громкий гитарный звук), но отказались от ее наивного идеализма в пользу более махистского мировоззрения, замороженные образами силы и доминации. Эти люди были “смесью хиппи и байкеров”, писала она, и они нуждались в музыке, которая отразит их чаяния.

До определенного момента никто не понимал, как называть этот пост-эйсид-роковый саунд. Предлагался, в частности, термин “даунер-рок”, стремившийся охватить и неуклюжие ритмы песен, и антиидеалистический настрой ее поклонников — не говоря уж о предпочитаемых ими наркотиках. В 1971 году *Billboard* окрестил *Grand Funk Railroad* “королями молодежного даунер-рок-андеграунда”. Примерно тогда же *Rolling Stone* воспевал странную, гипнотическую группу из британского Бирмингема, “черных принцев даунер-рока”. Группа называлась *Black Sabbath*, и в те далекие годы многие меломаны приходили от ее музыки в недоумение. Одноименный дебют ансамбля звучал слишком странно, чтобы его можно было однозначно причислить к какому-либо жанру: он стартовал со звуков дождя, затем вступали колокола, и уже после этого — гитара и бас, надрывающиеся в унисон, но как будто на замедленной скорости. Голос солиста, наперекор рок-н-рольным традициям, и не думал обещать слушателям хорошо провести время. “Что это стоит передо мной? — хрипел он. — Это фигура в черном, которая указывает на меня!” Минут через пять темп ускорился, зловещий медленный шаг сменялся напряженным галопом — и это воспринималось как облегчение. *Black Sabbath* звучали экстремально и, несмотря на редкие радиоротации, пользовались экстремальной популярностью — по слухам, многие функционеры их рекорд-лейбла были изрядно этим удивлены. Некоторые критики приходили от этой музыки в ужас; Роберт Кристиан описал альбом *Black Sabbath* как “все худшее в контркультуре на одном куске пластмассы” (а про мрачные тексты песен он добавил, что “боялся, что что-то подобное случится с тех самых пор, как впервые увидел рубрику с нумерологическими прогнозами в андеграундной газете”). Впрочем, Лестер Бэнгз, со своей стороны, по достоинству оценил и присущий ансамблю “пессимистический взгляд на общество и на человеческую душу”, и в особенности “маниакально тяжелые, давящие звуковые блоки”. Как и первые рок-н-роллики парой десятилетий ранее, *Black Sabbath* создавали музыку, которая казалась на-

столько простой, настолько одномерной, что многие взрослые с трудом могли принимать ее всерьез.

Со временем для *Black Sabbath* и для мириад более или менее похожих на них групп придумали свой термин: хэви-метал. Эти два слова впервые были употреблены в связке в 1968 году канадской группой *Steppenwolf* в песне “*Born to Be Wild*”, ставшей главной темой контркультурной криминальной драмы “Беспечный ездки”. Когда фронтмен Джон Кей пел “Гром тяжелого металла соревнуется с ветром и моим дурным настроением”, было очевидно, что он имеет в виду мотоцикл, но в последующие годы, возможно, по чистому совпадению, термины “метал” и “хэви-метал” прочно вошли в рок-н-рольный словарь (в 1970 году в рецензии *New York Times* на выступление *Led Zeppelin* говорилось о “сдвоенных металлических воплях гитары Джимми Пейджа и голоса Роберта Планта”). Музыкальная эволюция не заставила себя ждать: группы стали осознавать, что песни могут строиться не вокруг текста или аккордовой последовательности, а вокруг риффов — простых ритмичных гитарных фраз. Отмечая “громкость перегруженных гитар”, Мендельсон как в воду глядел. С помощью ревушего усилителя одна-единственная гитарная нота могла быть слышна на фоне звучания целого ансамбля. А шестиструнный гитарный аккорд становился еще мощнее, сведенный к своей основе из трех звуков: октава с добавленной квинтой, ни минор, ни мажор — так называемый пауэр-аккорд. Тони Айомми, гитарист *Black Sabbath*, был мастером пауэр-аккордов, отвечавших как его музыкальному мировоззрению, так и некоторым особенностям его организма: еще подростком он лишился кончиков двух пальцев руки в результате несчастного случая на производстве.

Как и многие музыкальные революционеры, участники *Black Sabbath* сами не осознавали собственную революционность. Фронтмен Оззи Осборн порой терялся, когда его спрашивали о завороченности группы дьявольщиной — и это несмотря на то, что он пел строчки “Мое имя Люцифер, возьми меня за руку”, а на внутреннем конверте дебютного альбома ансамбля текст был вписан в перевернутый крест. “Все песни с нашего первого альбома — это предостережения против черной магии”, — сказал он в одном из интервью. А еще пытался пояснить, что “*War Pigs*”, композиция с второго альбома “*Paranoid*”, — песня протеста: “Она об Очень Важных Людях, которые сидят себе ровно и говорят: «Иди, воюй!», и в итоге простые люди вынуждены воевать, а сами они — никогда”. Но, думая о “*War Pigs*”, мы обычно вспоминаем не о судьбах “бедняков”, за которых пылко заступался Осборн, а о зловещем гитарном риффе Тони Айомми и о первых строчках в исполнении Оззи: “Генералы соби-

раются на совет, прямо как ведьмы на черную мессу”. Причем особенно выразительно ему удастся показать не тяжелую цену войны, а ее подкупающий соблазн. Новизна *Black Sabbath* — и хэви-метала в целом — заключалась, в частности, в том, что он не желал звучать благостно, позитивно, обнадеживающе. Напротив, нередко казалось, что музыка тщится скорее ярко изобразить зло и жестокость, чем осудить их. Последнее зачастую вообще ее не интересовало.

Когда Эллен Уиллис размышляла в 1972 году о своем отношении к *Grand Funk Railroad*, она заметила, что, возможно, “оглушительный успех *Grand Funk* и их английских соратников из *Black Sabbath* поможет пересоздать рок-сообщество”. Это было смелой заявкой, но взлет хэви-метала в 1970-е годы в самом деле помог очертить контуры определенного “рок-сообщества”, заново сколотить вокруг жанра его собственный клан. В 1970-м другая британская группа, *Deep Purple*, выпустила влиятельный альбом скоростного, мускулистого рифф-рока, который назывался “*Deep Purple in Rock*”. На обложке пять участников ансамбля были стилизованы под изваяния с горы Рашмор: *Deep Purple* выглядели как идеальный образец рок-группы. В материале журнала *Time* 1974 года, посвященном расслоению рок-н-ролла на более мелкие жанры, хэви-метал был назван формой рок-музыки, которая в почете у “тинейджеров, экспериментирующих с марихуаной”, — это был, можно сказать, рок-н-ролл внутри рок-н-ролла.

Его лидерами были *Led Zeppelin*, которые собирали на концертах огромные толпы, при этом не поддаваясь однозначной классификации: песни и альбомы ансамбля в то же время звучали и весьма изысканно, с явными влияниями фолка и кантри-блюза. “Меня раздражает, когда нашу группу классифицируют как «тяжелую» и упоминают через запятую с ансамблями вроде *Grand Funk*”, — говорил Джимми Пейдж в интервью журналу *New Musical Express* в 1972 году. В отличие от *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* сочиняли музыку, которую нелегко сымитировать. Но их фронтмен Роберт Планта был безусловным идеалом рок-звезды — в нем в равной степени восхищали потрясающий голос и не менее потрясающие золотые кудри, трясшиеся в такт музыке. *Led Zeppelin* закрепили в коллективном бессознательном мысль о том, что рок-концерт обязан быть еще и грандиозным спектаклем — в 1976 году группа выпустила дерзкий и увлекательный фильм-концерт “*The Song Remains the Same*”, где развернутые инструментальные интерлюдии перемежались постановочными и документальными съемками, причем самыми яркими были именно последние: миру определенно нужно больше фильмов-концертов, в которых есть кадры с арестованным менеджером артистов, сидящим в полицейском фургоне.