

# СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ.....  | 3   |
| БЕСКОНЕЧНОЕ КОЛИЧЕСТВО ОБЕЗЬЯН.....   | 6   |
| ИЗ-ПОД ПАЛКИ .....  | 16  |
| ГЛАВА О ДОСТОЕВСКОМ.....  | 49  |
| ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПОЛОМКИ<br>РОК-Н-РОЛЛА .....  | 64  |
| ПОЧТИ БЕЗЗУБЫЕ «ЧЕЛЮСТИ» .....  | 76  |
| КАК ПЕРЕБОИ С ЭЛЕКТРИЧЕСТВОМ,<br>ВОРОВСТВО И УВОЛЕННЫЙ ДИДЖЕЙ<br>ОТКРЫЛИ ДОРОГУ ХИП-ХОПУ..... | 84  |
| ГЛАВА О BEATLES .....   | 95  |
| ГЛАВА О ФАНАТАХ .....   | 104 |
| ОХОТНИКИ НА НАГРАДЫ .....   | 117 |
| РАЗОЧАРОВАННЫЕ СТРАННИКИ .....  | 126 |
| «ПЛЮС СОРОК МИНУТ МОЕГО ХРАПА»:<br>КАК ВЕЛИКИЕ ИДЕИ ПРИХОДИЛИ<br>ТВОРЧЕСКИМ ЛЮДЯМ ВО СНЕ..... | 138 |
| ГЛАВА О «ФРАНКЕНШТЕЙНЕ» .....   | 149 |
| ГЛАВА О КОДЕКСЕ ХЕЙСА .....   | 159 |
| ШУТКИ.....  | 173 |
| ПРЕДВЕСТНИК ЗУМЕРОВ .....   | 197 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....   | 203 |
| СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....  | 204 |

# ПОЧТИ БЕЗЗУБЫЕ «ЧЕЛЮСТИ»



«Н о постойте! — должно быть, уже много раз воскликнул въедливый читатель. — Эти ваши случайности и маловероятности мало что значат. Люди, о которых идет речь, по большей части, бесспорно талантливы — и их выдающиеся произведения были бы невозможны, если бы не их особые способности».

Безусловно, согласимся мы — хотя кто «мы»-то, я здесь один. Безусловно, *соглашусь я*. Случайности не создают таланты — если не считать то, что называют «генетической лотереей». Однако они возникают на пути в нужный момент, чтобы направить силы и способности человека в какое-либо русло.

Иногда перед человеком по стечению обстоятельств возникает *окно возможностей* — и он, не будь дураком, направляет свою энергию в это самое окно. А иногда, напротив, возникает некое *препятствие* или даже *тупик* — и приходится разворачиваться, искать объезд, действовать не по плану и уже по итогам этого «не по плану» находить нужный путь.

Именно это приключилось в 1974 году со Стивеном Спилбергом — и повлияло не только на его судьбу, но и на всю дальнейшую историю мирового кинематографа.

1970-е годы — возможно, самое интересное десятилетие в истории Голливуда. Стартующее с такой авторской классики, как «Пять легких пьес» Боба Рафелсона, «Военно-полевой госпиталь» Роберта Олтмена и «Забриски-пойнт» Микеланджело Антониони — и заканчивающееся такими блокбастерами, как «Чужой», второй «Рокки» и первая киноадаптация «Звездного пути». 1970-е подарили нам главные драмы Копполы (первый и второй «Крестный отец»), Скорсезе («Таксист»)

и Чимино («Охотник на оленей», о котором мы еще поговорим отдельно) — и первые «Звездные войны», и первый «Хеллоуин», и первого «Грязного Гарри». Десятилетие, когда дебютировали Дэвид Линч и Терренс Малик и добились своего Вуди Аллен и Брайан де Пальма.

С середины 60-х в американском кино все больше пространства отвоевывала местная *nouvelle vague*<sup>26</sup> — течение, которое позже назовут «Новым Голливудом». Ушли в прошлое насквозь бутафорские, вылизанные и цветастые картины прежней эпохи, американское кино стало выглядеть дешевле, натуральнее, суровее. Англоязычные критики емко выражают это ощущение словечком «gritty» — если пытаться перевести это на русский, то голливудское кино конца 60-х — начала 70-х стало шероховатым, зернистым, шершавым. Вместо выверенных декораций — повседневные интерьеры; вместо традиционных героев и злодеев — антигерои, морально неоднозначные, но вызывающие глубокое сочувствие; вместо захватывающих сюжетных поворотов — обыкновенные жизненные коллизии, чуть ли не *slice-of-life*<sup>27</sup>, правда, с частыми заходами в криминальную драму и иные проблемы социальной обочины.

«Новый Голливуд» как главенствующий тренд просуществовал от силы лет 10–12, но сделал всемирным достоянием чуть ли не половину лучших фильмов в истории американского кино: помимо некоторых уже упомянутых, это «Пролетая над гнездом кукушки», «Апокалипсис сегодня», «Женщина под влиянием», «Китайский квартал», «Последний киносеанс» и многие другие.

Однако в 1975–1977 годах что-то изменилось. Широкая публика стала все меньше интересоваться gritty-драмами, подумавшись от всех этих неоднозначных протагонистов и достоверных картин из жизни наркоманов, гангстеров и бродяг. Стала вновь расти популярность киноаттракционов — веселых, зрелищных, предлагающих как следует поболеть за «хороших» в схватке с «плохими».

---

<sup>26</sup> Новая волна (*фр.*)

<sup>27</sup> Кусочек жизни (*англ.*).

«Мона Лиза» добрых 400 лет не выделялась из общего ряда работ Леонардо да Винчи. Да, картина великого мастера; да, ценный артефакт — но отнюдь не главное произведение мировой живописи в статусе туристической достопримечательности. Все изменилось после того, как в 1911 году работавший в Лувре итальянец Винченцо Перуджа похитил картину из музея — якобы из патриотических побуждений. Этот случай стали описывать как кражу века, а после возвращения картины на место статус картины в глазах вырос до сегодняшнего высочайшего уровня.

Это, впрочем, не означало полноценного возвращения к «большому стилю» 30–50-х: в попкорновых хитах новой поры люди выглядели и разговаривали куда естественнее, сама экранная реальность смотрелась гораздо достовернее, будучи в то же время более сказочной — как ни парадоксально, «Звездные войны» и «Супермен» конца 70-х смотрятся более реалистичным кино, чем как бы исторически достоверные фильмы начала 60-х о Клеопатре и 300 спартанцах.

Словом, к концу 1970-х то, что сейчас называют «блокбастерами», одержало победу над тем, что сейчас называют «артахусом», но только пройдя через значительную трансформацию. Фильм Стивена Спилберга «Челюсти» стал важнейшей частью этой метаморфозы — и можно сказать, в принципе первым современным блокбастером. Он вышел на экраны в июне (отсюда понятие *летнего* кинохита) 1975 года и сорвал колоссальную кассу: по итогам года при бюджете около 9 миллионов долларов он собрал более 130 миллионов — и это только в США. Итоги всемирного проката оцениваются более чем в 470 миллионов. На пару лет «Челюсти» закрепились в статусе самого успешного фильма всех времен, обойдя «Крестного отца», «Звуки

музыки» и «Унесенных ветром», чтобы уступить последующим «Звездным войнам».

Для Спилберга «Челюсти» стали третьим полнометражным фильмом. Сперва была «Дуэль» — телевизионный экшен-триллер о дорожной схватке легковушки с грозным бензовозом. Затем — криминальная драма «Шугарлендский экспресс», выполненная по заветам «Нового Голливуда». На момент работы над «Челюстями» 27-летний Спилберг находился где-то между зрелищным адреналиновым кино и нюансированным и гуманистическим авторским искусством.

Оптимальный баланс был найден на границе хоррора и триллера. Хотя в центре «Челюстей» образцовая хорроровая предпосылка, — **ЖУТКАЯ АКУЛА СЕЙЧАС ВСЕХ СЪЕСТ** — но зрительский интерес произрастает из ожиданий и предчувствий, в лучших традициях Хичкока. Фильм стартует почти как детектив и постепенно трансформируется в приключенческую историю о сражении с мощной угрозой. Саспенс как следует укреплен легендарной — простой и в то же время эффективной — музыкой Джона Уильямса.

Баланс напряжения, увлекательности и харизматичных персонажей сделал «Челюсти» больше чем просто фильмом — скорее, социальным явлением. Многие зрители посещали киносеансы неоднократно, а дополнительную роль в его популярности сыграло сарафанное радио. О «Челюстях» часто пишут как о первом фильме, который, по мнению многих, «невозможно пропустить». Значительная часть дальнейших традиций создания и раскрутки коммерческого кино была основана именно на этом удачном опыте. Фильм изменил подход к кинодистрибуции и рекламе: теперь амбициозные фильмы выпускали не постепенно, а сразу в широкий прокат, сопровождая их дорогостоящей рекламой на телевидении и в кинозалах (на которую прежде столько денег не тратили).

Ну а сам Спилберг, если бы не «Челюсти», вполне мог бы остаться многообещающим молодым режиссером, но теперь его имя знали все — и он смог получить завидный бюджет на производство проекта своей мечты

«Близкие контакты третьей степени». А далее были «Инопланетянин», фильмы об Индиане Джонсе, «Парк Юрского периода», «Список Шиндлера», «Спасти рядового Райана» и еще тонна знаковых фильмов, которые он снял и спродюсировал.

Но главное — в виде «Челюстей» Голливуд получил крепкий образец того, как должен быть устроен фильм-аттракцион конца XX века. Устаревает этот образец крайне медленно — киношники учатся на нем и сегодня.

Только вот «Челюсти» могли быть совершенно иными. Фильм получился в итоге именно таким во многом из-за страшных бед, с которыми столкнулась съемочная группа, так что участники проекта дали ему прозвище *Flaws*<sup>28</sup>.

Неудачи начались с того, что Спилберг настоял на натурных съемках на океане вместо бутафорского бассейна. Решение очень даже в духе «Нового Голливуда» и даже французской Новой волны, но такой артхаусный дух не предполагал столь сложных технических задач. Съемки на океане казались Спилбергу великолепным планом, но все стало складываться очень плохо.

Выяснилось, что существуют приливы и отливы! Уровень воды постоянно менялся, что максимально усложняло монтаж из-за меняющейся высоты горизонта. Еще одним неожиданным открытием стало то, что океан нужен не только киношникам: в кадр постоянно попадали чьи-то случайные лодки и яхты, и это усложняло и без того напряженный график съемок. Соленая вода постоянно попадала в камеры и другую съемочную аппаратуру, которая выходила из строя. А иногда «выходили из строя» актеры и другие участники съемок — морскую болезнь при планировании съемок молодой режиссер тоже не учитывал. В итоге из-за всевозможных проволочек за 12-часовой рабочий день на саму съемку удавалось потратить не более четырех часов.

---

<sup>28</sup> Недостатки (англ.).

Но главным кошмаром стала механическая акула по прозвищу Брюс, которая должна была стать ключевым элементом фильма. По изначальному замыслу Брюс должен был стать чудом техники, которое сможет чуть ли не самостоятельно плавать, выныривать из бездны и откусывать конечности. Но на деле Брюс функционировал очень плохо — механизмы отказывали, не выдерживая контактов с водой, монстр буквально разваливался. Вместо того чтобы пугать будущего зрителя, акула приводила в ужас саму съемочную группу. И это еще сильнее тормозило производство фильма.

В конце концов Спилберг стал на ходу пересматривать концепцию фильма. В изначальном сценарии акула должна была достаточно часто показываться в кадре, но в результате всех этих неприятностей режиссер сократил ее экранное время до минимума.

По его определению, это и сделало фильм похожим на триллер Хичкока (то есть построенным на напряженном ожидании), а не на хоррор Уильяма Касла (то есть прямолинейно пугающим, гротескным и бутафорским). И действительно, по всей видимости, проблема Брюса была не только в том, что он плохо работал на съемках — он плохо «работал» бы и на экране. По-настоящему легендарным кукольным монстром Голливуда был уже на тот момент винтажный Кинг-Конг, а в послевоенные годы подобные образы куда лучше смотрелись в низкобюджетных фарсах вроде «Магазинчика ужасов». «Челюсти», в которых полфильма по экрану плавал бы явно фальшивый Брюс, были бы уже совсем другими «Челюстями» — зрители меньше ерзали бы в креслах и больше хихикали.

Представление о том, что именно технические проблемы сделали «Челюсти» великим фильмом, — общее место в американском киноманском и кинокритическом дискурсе. Настолько общее, что пора бы в нем усомниться, что и сделал мой любимый англоязычный кинокритик Патрик Уиллемс. Он подробно изучил историю съемок «Челюстей», прочитал ряд книг на эту тему и проследил, как менялась концепция фильма по мере появления все

новых сложностей, обрушивающихся на его авторов. В итоге Уиллемс пришел к сенсационному выводу, что... да, дела более-менее так и обстоят. Вот краткий пересказ его выводов по результатам гораздо более детального исследования, чем мое.

1. Во время съемок фильм претерпел ряд трансформаций, не связанных с механической акулой: в частности, Спилберг углублял конфликты между персонажами, делал взаимодействие между ними более интересным.
1. Кроме того, помимо кадров с Брюсом в фильме планировалось использовать больше подводных кадров с реальными акулами, которые были отсняты отдельно. Немаловажную роль в том, что эти материалы в «Челюсти» не включили, сыграла режиссер монтажа Верна Филдс.
2. Однако неприятности с механической акулой все-таки сыграли ключевую роль в том, каким получился фильм. Бóльшая ставка на саспенс и меньшая ставка на хоррор действительно были связаны с неисправностью и неубедительностью Брюса.
3. Именно финальный монтаж и созданное в нем настроение фильма сделали его легендарным. По мнению Уиллемса, если бы фильм вышел таким, как было запланировано изначально, он все равно вышел бы достаточно качественным, но не смог бы перевернуть взгляды на кино в Голливуде.
4. Если бы с «Челюстями» не произошли описанные метаморфозы, Спилберг не получил бы культовый статус так быстро — а это осложнило бы его доступ к бюджетам и творческому контролю на последующих проектах. В первую очередь могли бы не случиться «Близкие контакты...» и «Индиана Джонс».
5. Голливудская модель блокбастеров в этой альтернативной вселенной все равно сложилась бы,

благодаря «Звездным войнам» и «Супермену», но случилось бы это позже.


6. Без «Челюстей» не произошло бы громадной волны фильмов-клонов, к которым можно отнести даже «Чужого» Ридли Скотта — когда сценарий этого великого фильма предлагали студиям, замысел описывали как «„Челюсти“ в космосе». Кроме того, могла бы не сложиться карьера другого выдающегося автора блокбастеров — Джеймса Кэмерона («Терминатор», «Титаник», «Аватар»), ведь его дебютным полнометражным фильмом было как раз одно из многочисленных подражаний Спилбергу — «Пирания 2. Нерест».

В начале этой главы я сформулировал мысль так:

*Случайности не создают таланты. Однако они возникают на пути в нужный момент, чтобы направить силы и способности человека в какое-либо русло.*

История «Челюстей» — наглядный пример именно этого. Стивен Спилберг всегда обладал природным талантом и использовал его с надлежащим трудолюбием. И *какие-то* результаты это бы так или иначе принесло. Но однажды на его пути появилась гнусная и никчемная механическая акула, которая направила его усилия в то русло, где он добился максимально возможного успеха.

# КАК ПЕРЕБОИ С ЭЛЕКТРИЧЕСТВОМ, ВОРОВСТВО И УВОЛЕННЫЙ ДИДЖЕЙ ОТКРЫЛИ ДОРОГУ ХИП-ХОПУ

 Согласно расхожему стереотипу, точные науки требуют большего интеллектуального напряжения, чем гуманитарные. Пожалуй, у первых более труднодоступная «точка входа»: на начальном уровне рассуждать о цифрах и правда тяжелее, чем о стихах. Но по мере усложнения задач эта разница сглаживается, а в некоторых сопоставлениях картина и вовсе переворачивается.

Скажем, технические науки могут с полной определенностью говорить о причинах отключения электричества, но стоит вспыхнуть массовым беспорядкам, и гуманитарии смогут выдвинуть с десятков одинаково разумных теорий о том, как они возникли. Все-таки хорошо, что я не пишу научный труд: в этой главе произойдет и то и другое.

Примерно до 1977 года музыка диско существовала в культурном гетто: она была накрепко привязана к афроамериканской клубной культуре, частично затягивая сообщества латиноамериканцев и других меньшинств. Ранние диско-хиты звучали на полуподпольных вечеринках, в клубах за закрытыми дверями, в стороне от внимания массовой аудитории — хотя многие синглы и альбомы имели успех у соответствующей аудитории. В медиа этот стиль был представлен слабо, и сегодня не так-то просто найти на YouTube видеозаписи выступлений ранних диско-артистов на телевидении; радиостанции также нечасто

брали их в эфир. Такие артисты, как Донна Саммер, KC and the Sunshine Band и The Trammps, потихоньку проби-вали путь в мейнстрим, но всеамериканской известности пока не добивались.

Переломным моментом стал 1977 год (иронично, что он также был годом прорыва панк-рока, но это другая история), когда на экраны вышел фильм «Лихорадка субботнего вечера». Он был основан на статье, опубликованной годом ранее в журнале *New York Magazine* под экзотизирующим заголовком «Племенные обряды нового субботнего вечера». Автор текста, британский рок-журналист Ник Кон, 20 лет спустя признается, что материал был по большому счету фабрикацией: он провалил редакционное задание внедриться в бруклинскую клубную тусовку и собрал текст из воспоминаний об английских субкультурщиках из 60-х, немного поменяв обстоятельства. Но так или иначе созданный им образ тусовщика Тони Манеро, которого в фильме сыграл Джон Траволта, оказался крайне убедительным. Это был молодой рабочий, который находит смысл жизни на танцполе — и нигде больше. Его внешность и пластика моментально стали частью визуального кода конца 70-х. Фильм вышел в декабре, но возымел быстрый успех и по итогам года смог занять аж четвертое место по сборам в США.

Хотя саундтрек к «Лихорадке субботнего вечера», выпущенный на пластинке раньше самого фильма, оказался еще успешнее и, возможно, даже более значимым как культурный феномен. Скорее всего, именно этот альбом, распроданный более чем в 20 миллионах копий, можно считать самой успешной записью в жанре диско. На протяжении нескольких лет после релиза *Saturday Night Fever* занимал первое место в списке самых продаваемых альбомов в истории, чтобы уступить его только «Триллеру» Майкла Джексона.

В этом саундтреке представлен ряд важных диско- и R&B-исполнителей той поры, включая тех же The Trammps и KC and the Sunshine Band, а также Kool & the Gang — причем основная часть песен даже не были в полной мере новинками, будучи записанными

и выпущенными в 1975–1976 годах. Основную же кассу сделали Bee Gees, с чьей *Stayin' Alive* и стартует альбом. Братья Гиббы стали одними из первых белых, которые взялись за диско — и в значительной степени притянули его к более мелодичной и продуманной, но менее драйвовой поп-музыке и софт-року.

Еще дальше от истоков уходило европейское диско, которое также набирало обороты в эти годы: для многих тру-ценителей жанра такие исполнители, как ABBA и Boney M, — это, конечно, жуткий «не-канон». Однако факт однозначен: придуманная афроамериканцами музыка не в первый (и не в последний) раз вышла из гетто, будучи адаптированной (и где-то даже упрощенной) белыми музыкантами, которые пришли в жанр откуда-то извне.

Реагируя на этот успех, музыкальная индустрия активно переформатировалась под новый тренд. Большие и маленькие лейблы принялись издавать огромные объемы диско-пластинок, продюсеры искали новых исполнителей и не жалели денег на их продвижение, бодрые ритмы заполнили радиоэфир. В 78-м и 79-м годах вышла добрая половина золотой классики жанра, включая главные альбомы Chic, Sister Sledge и Глории Гейнор. Изменив звучание в сторону большей танцевальности, выпустил свой прорывной альбом 20-летний Майкл Джексон. Диско стало не только музыкальным, но визуальным (посредством моды) и социальным феноменом (посредством клубных тусовок).

Казалось, эта мода теперь надолго — да и по прошествии 45 лет современная публика, пожалуй, скажет, что популярность диско длилась чуть ли не до 1990-х, да кое-где это и было так... Но точно не в Америке, где этот тренд схлынул чуть ли не быстрее, чем возник. Диско стремительно потеряло популярность, а на фоне этого произошла пара-тройка музыкальных революций, которые определяют пути развития музыкальной индустрии на десятилетия вперед.

За несколько месяцев до выхода «Лихорадки субботнего вечера», 13 июля 1977 года, в Нью-Йорке отключилось

электричество. Чтобы история была по-настоящему красивой, это тоже должна была быть суббота или хотя бы пятница, но судьбоносный блэкаут пришелся на вечер среды и почти весь четверг. В 21:34 по местному времени остановились поезда метро, замерли лифты, погасли огни Таймс-сквер. Мэр города Авраам Бим, выступавший в этот момент на предвыборном мероприятии, публично пошутил над ситуацией: «Вот что бывает, когда не платишь по счетам». Но на деле все было не так уж смешно: отключению предстояло продлиться 25 часов.

В первые часы все шло более-менее нормально: на Бродвее актеры продолжали спектакли при свете фонариков, в ресторанах зажигали свечи, движение автобусов было лишь немного замедлено из-за выключенных фонарей. Однако вскоре в бедных районах города, таких как Бронкс и Гарлем, начались беспорядки. Толпы молодых людей, преимущественно афроамериканцев и латиноамериканцев, вышли на улицы и принялись громить магазины, унося оттуда все, что могли унести: ящики алкоголя, телевизоры, мясо, холодильники, ювелирные украшения... Из автосалона Pontiac в Бронксе грабители угнали 50 новых автомобилей общей стоимостью 250 тысяч долларов (более 1,3 миллиона на сегодняшние деньги). Из одного из магазинов лутеры<sup>29</sup> зачем-то вынесли манекены, поломав им конечности. В Бруклине они подожгли мебельный магазин, огонь с которого перекинулся на несколько соседних зданий.

Многие владельцы магазинов и лавок охраняли их с битами и огнестрельным оружием в руках. Полиция хватала отдельных мародеров, но на их место приходили сотни новых. За ночь были задержаны 3500 человек — участки были переполнены. Многие задержанные откровенно признавались, что не испытывают никаких угрызений совести.

На следующий день город оказался другим: десятки зданий были сожжены, сотни заведений разгромлены,

---

<sup>29</sup> Люди, которые врываются в закрытые магазины и бары, грабят их и уничтожают чужое имущество.

на улицах громоздились горы мусора — множество украденных предметов тут же оказались не нужны мародерам. Для огромного количества владельцев бизнеса эта ночь стала крахом многолетней работы.

Власти оценили убытки в миллиард долларов, а урон репутации города подсчитать было просто невозможно — перспектива повторения таких событий ставила крест на инвестиционной привлекательности города. Которая, надо сказать, была под вопросом: Нью-Йорк и без того страдал от дефицита бюджета и роста преступности, но теперь он выглядел так, будто в нем дала трещину сама цивилизация.

Вернемся в 21:34, момент, когда в городе начали гаснуть огни. В одном из бронкских дворов на баскетбольной площадке проходила вечеринка. 17-летний Кёртис Браун, известный как диджей Grandmaster Caz, ставил пластинки одну за другой, кто-то слушал музыку, кто-то играл в мяч, кто-то танцевал брейк... Когда свет погас, Кёртис был убежден, что они с приятелем что-то нахитрили с подключением аппаратуры к сети и вызвали перебой.

Масштабы хип-хоп-культуры, к которой принадлежал Grandmaster Caz и его друзья, были в 1977 году крайне скромными: диджеев, которые играли сету на нью-йоркских улицах, можно было пересчитать по пальцам, а культура речитатива и вовсе была в зачатке. Так вышло, что разгул грабежа, случившийся в ту ночь, дал существенный толчок развитию этой культуры. «Я тоже украл микшер», — без обиняков признавался Grandmaster Caz.

И не он один: во время блэкаута мародеры вынесли из нью-йоркских магазинов огромное множество вертушек, колонок, усилителей и виниловых пластинок. Кто-то хотел сам играть музыку и оставлял технику у себя, а основная часть, скорее всего, разошлась по дешевке на черном рынке. Для многих афроамериканских юношей музыка превратилась из дорогостоящей мечты в реальную перспективу — число диджеев в Бронксе и других районах города резко выросло. И даже те, кто занимался этим и прежде, теперь были гораздо сильнее

прокачаны технически. В 1978 и 1979 годах диджейские вечеринки «на районе», которые по-английски называются block party, звучали в бедных кварталах Нью-Йорка уже на каждом углу.

Но не надо думать, что дурным поведением в Америке 1970-х отличалась исключительно темнокожая молодежь.

Почти через два года после нью-йоркских беспорядков во время блэкаута 12 июля 1979 года примерно такое же позорное действие устроили белые парни из другого мегаполиса. Эпицентром хаоса и культурного конфликта стал стадион «Комиски-Парк» в Чикаго, где была задумана относительно безобидная промоакция под названием «Вечер уничтожения диско» (Disco Demolition Night). Это опять же была, к сожалению, не суббота, а четверг.

Идея принадлежала местному радиодиджею Стиву Далю, который прослыл ярким противником диско. Жанр был его Моби-Диком. До недавнего времени он работал на местной радиостанции WDAI, но был оттуда уволен после того, как в ночь с 31 декабря 78-го на 1 января 79-го она сменила свой формат с рока на диско, и первой песней в новом эфире стала, разумеется, Staying Alive. Даль перешел на работу на другую чикагскую радиостанцию, где принялся активно насмехаться над презренным диско, в шутку приговаривая о собственной «анти-диско-армии». Но этому приколу суждено было уйти слишком далеко.

Промоакция, которую задумал Даль, состояла в следующем: радиослушателям предлагалось принести с собой на бейсбольный стадион виниловую диско-пластинку — и получить за это билет на матч за символическую сумму в 98 центов. В перерыве игры было запланировано уничтожение ненавистных пластинок.

История умалчивает, откуда именно рок-фанаты набрали столько диско-альбомов, — возможно, из коллекций своих младших сестер, — но этого хватило, чтобы стадион заполнили около 50 тысяч разгоряченных парней, жаждущих зрелища. Уже в самом начале бейсбольного матча над полем летали пластинки, иногда попадая прямо