

ВВЕДЕНИЕ

Наденем наушники

Когда отец, сраженный внезапным недугом, лежал на больничной койке в Нью-Хейвене, а врачи и медсестры пытались понять, жив ли он, мама решила, что ему необходим саундтрек. Она принесла в палату наушники фирмы *Bose* с шумоподавлением, и мы по очереди стали включать его любимые записи. Всю следующую неделю, пока мы дежурили у его постели и прощались с ним, едва ли не чаще всего в наушниках звучал переливающийся всеми цветами радуги альбом “*Clychau Dibon*” 2013 года, плод сотрудничества валлийской арфистки Кэтрин Финч и Секу Кейта, исполнителя на коре, живущего в Казамансе на юго-востоке Сенегала, неподалеку от Гамбии, где вырос отец.

Кора, арфоподобное приспособление со струнами, туго натянутыми между грифом и корпусом из тыквы (обычно их 21), была любимым инструментом отца — уверен, она напоминала ему о детстве в деревне. Он дал мне имя в честь легендарного воина, героя двух канонических песен под аккомпанемент коры: “*Kuruntu Kelefa*” и “*Kelefaba*”. Однажды я провел в Гамбии довольно сюрреалистические летние каникулы — учился игре на коре у преподавателя, с которым мы общались в основном на импровизированном языке жестов. Помню, в какой восторг пришел отец, когда узнал о существовании целого альбома музыки для коры и арфы — волшебное сочетание их тембров, надо думать, казалось ему родным. Иногда, говоря о любви к музыке, люди имеют в виду именно это. Ты слышишь что-то, резонирующее с тем или иным фрагментом твоей биографии — и ты не против, если именно такими окажутся последние звуки в твоей жизни.

Впрочем, зачастую влюбленность в музыку — это более сложный и противоречивый процесс. В детстве я считал, что певцам-гриотам с от-

цовских аудиокассет, аккомпанирующим себе на коре, наверняка отрезают пальцы — их причитания напоминали вой. Эта музыка не казалась мне интересной — как и музыка классических композиторов, часто звучавшая у нас дома; с пяти лет я разучивал их сочинения на скрипке. Как и большинству детей, мне нравилась мысль о том, что музыка может вытащить меня на улицу, в город — а то и за его пределы. Я начал с того, что попросил маму купить мне кассету с альбомом Майкла Джексона “*Thriller*” — просто потому, что в школе все только о нем и говорили. Дальше я перешел к раннему хип-хопу, к старому и новому рок-н-роллу, в какой-то момент — к панк-року. Где-то здесь сдержанный интерес к музыке перерос в настоящую одержимость. Панк показал мне, что музыка вовсе не обязана быть компромиссной. Ты не обязан подпевать всему, что доносится из родительской радиолы, всему, что показывают по телевизору, всему, от чего тащатся одноклассники. Музыка можно использовать как способ отделить себя от мира — по крайней мере от какой-то его части. Ты делаешь выбор: что любить, а что, наоборот, отвергать. У тебя может быть собственное мнение, собственная идентичность.

Звучит дерзко? Да, пожалуй — более того, это бы звучало еще более дерзко, если бы вы попросили меня рассказать о моих ощущениях в подростковом возрасте, когда я только-только приобщился к панк-роковым истинам. Но, по-моему, фанатичное отношение к музыке подразумевает определенную степень дерзости — и оттого порой выглядит довольно нелепо. Именно поэтому так легко высмеивать завзятых меломанов вне зависимости от того, кто они — претенциозные снобы или наивные идолопоклонники поп-звезд, осовевшие коллекционеры в переполненных пластинками подвалах или агрессивные “стэны” из соцсетей (слово “стэн” происходит из песни Эминема о поклоннике с нездоровой фиксацией на артисте; и трек, и термин отражают широко распространенное мнение, что в фанатской страсти по звездам есть нечто постыдное, стремное, недостойное). Как вежливые люди мы можем договориться не издеваться над вкусами друг друга и оставаться при своих. Но даже взрослые часто подспудно придерживаются мнения, что их любимая музыка — объективно прекрасна, их нелюбимая музыка — объективно ужасна, а те, кто считает иначе, — объективно неправы. Мы вообще принимаем музыку близко к сердцу. Иногда мы учим ее наизусть — ведь песни в куда большей степени, чем книги или фильмы, предназначены для того, чтобы взаимодействовать с ними снова и снова. Иногда музыка играет важную социальную роль — мы слушаем ее вместе с другими людьми или думая о других людях. К концу XX века американская популярная музыка приобрела фактически клановый характер: разные стили стали ассоциироваться с раз-

ной манерой одеваться, с разным мировоззрением. В 1970-е музыкальные жанры репрезентировали те или иные культуры, в 1990-е стали появляться все более и более мелкие поджанры, и каждый — со своим багажом ассоциаций и ожиданий.

В целом это довольно знакомая история. У многих есть расплывчатое представление о том, что когда-то давно популярная музыка была по-настоящему популярной, а затем фрагментировалась и утратила свое влияние. Мы надеваем наушники — и переносимся из реального мира в мир тщательно собранных нами саундтреков. Но немало меломанов сохранило и веру в то, что музыка способна объединять, сводить людей вместе, стирать границы. Действительно популярные песни, стили или исполнители порой стирают границы — но иногда, наоборот, проводят новые. Например, ранние хип-хоп-записи смогли запустить движение, к которому присоединились поклонники со всех уголков мира. Но в то же время они заметно обострили конфликт поколений: дали темнокожим молодым людям возможность отринуть ритм-энд-блюз их родителей. Другой пример: кантри-музыка 1990-х, которая, с одной стороны, стала более демократичной и общедоступной, а с другой — все равно располагалась вдалеке от поп-мейнстрима (между прочим, кантри удалось привлечь новых слушателей именно благодаря позиционированию стиля как более мягкой, мелодичной альтернативы агрессивным звукам современного рока и хип-хопа). Часто сама экономика музыкальной индустрии способствовала усилению разобщенности. Радиостанции лепили из своих слушателей партизан, безраздельно преданных той или иной волне. Музыкальные магазины расставляли продукцию по жанрам, стремясь облегчить покупателям выбор, а также, возможно, повысить шанс случайной находки. А рекорд-лейблы сражались друг с другом за то, кто максимально точно уловит новый тренд и определит запрос целевой аудитории — все, чтобы свести к минимуму эффект неожиданности.

Легко констатировать очевидное разнообразие популярной музыки. Но “разнообразие” — довольно унылое слово, отражающее учтивый статичный мир, в котором всем хватает зрелости принять особенности друг друга. На протяжении десятилетий поп-музыка чаще бывала не просто разнообразной — она провоцировала разногласия. Артисты достигали кроссовер-успеха, становясь популярны за пределами вскормившего их сообщества, — и их предавали анафеме. Между фан-группами регулярно возникали распри — словесные и не только. Этот дух разногласий я впервые услышал в панк-роке, а затем научился улавливать его где угодно — даже в отцовских записях для коры: он любил их в том числе за то, что они описывали мир, от которого он себя отгородил. В отличие

от подавляющего большинства родных и двоюродных братьев и сестер, он ушел из семьи и покинул страну ради того, чтобы построить новую жизнь в Америке, где в конечном итоге стал известным религиоведом: специалистом по христианству и исламу. Он никогда даже не притворялся, что разделяет мое увлечение популярной музыкой. Но вряд ли его удивлял интерес, который всегда вызывали у меня неугомонные, своеправные люди, создающие или любящие эту музыку, а также порожденные ими культурные сообщества.

Наушники *Bose*, в которых мой отец лежал на больничной койке, были совсем новые. Я подарил их ему всего неделей ранее — а неделей позже мы принесли их домой из больницы, и они снова стали моими. Сейчас, сочиняя эти строки, я сижу в них, а в уши мне льется микс из инструментальных техно- и хаус-треков со стриминговой платформы *SoundCloud*. Для меня это идеальная успокаивающая фоновая музыка — я часто обращаюсь к ней, когда читаю или пишу тексты. Но даже мягкий, пульсирующий на периферии сознания диджей-сет заведомо предполагает определенный вызов: в нем по-своему рассказана изменчивая история стиля диско, в нем одним трекам явным образом отдано предпочтение перед другими, в нем предлагается наилучший, по мнению автора, вариант их сочетания. Электронная музыка печально известна мириадами подкатегорий, выглядящими практически абсурдно для любого, кто не склонен вдумываться даже в фундаментальную разницу между хаусом и техно, не говоря уж о более тонких градациях, отделяющих, скажем, прогрессив-хаус от дип-хауса. Но для диджея эти градации имеют значение — не в последнюю очередь потому, что они определяют, кто придет на вечеринку и задержится на ней. Танцевальная музыка в той же степени, что кантри или хип-хоп, объединяет людей, отсекая других людей. Музыкальные кланы сходятся и расходятся, вовлекая некоторых из нас и отталкивая остальных. И порой именно в каком-то из этих кланов можно действительно почувствовать себя как дома.

Буквально о жанрах

Меня всегда озадачивает, когда музыканта хвалят за то, что он преодолевает жанровые границы. Что в этом хорошего? В изобразительном искусстве “жанровой картиной” называют ту, на которой запечатлены обычные люди, делающие обычные вещи. В издательском деле “жанровая литература” — это низкобюджетный сосед художественной прозы. А синефилы говорят о “жанровом кино”, то есть фильмах, которые соответствуют ба-

зовым критериям того или иного жанра (например, хоррора или боевика об ограблении банка); часто подразумевается, что, кроме этого, они ничем не примечательны. Но в популярной музыке нам от жанров никуда не деться. В стародавние времена музыкальных магазинов любую пластинку нужно было поставить на какую-то полку. И даже сегодня стриминговые сервисы пользуются теми же категориями: если вы захотите поискать музыку в *Spotify*, вам первым же делом предложат селекцию по “жанрам и настроениям”. Идея преодоления жанровых границ устанавливает некую странную обратно пропорциональную связь между верностью жанру и художественным качеством — как будто принадлежность величайших музыкантов к тому или иному сообществу не повышает, а понижает их важность (Марвин Гэй преодолевал границы R&B? А Бейонсе?). Иногда артистов хвалят за то, что они смешивают разные жанры, хотя я не уверен, что смесь жанров — всегда лучше, чем чистые жанры, и что именно это — верный путь к выходу из кокона. В любом случае довольно странно петь оды жанровым гибридам и одновременно восхищаться тем, что сами жанры, сделавшие эти гибриды возможными, тоже по-прежнему живы.

Насколько я мог убедиться, многие музыканты терпеть не могут говорить о жанрах. И, в общем, понятно почему — это не их работа. Почти в каждом интервью, которое я проводил, неизменно в разных формулировках звучала одна и та же сентенция: “понятия не имею, почему нельзя просто называть это «хорошей музыкой»”. Это наблюдение сообщает нам кое-что важное о многих музыкантах, особенно об опытных. Они ненавидят, когда на них вешают ярлыки, наслаждаются ощущением творческой свободы, а если и думают о правилах, то чаще о тех, которые хотят нарушить, чем о тех, которые стремятся соблюсти, — особенно в пространстве звукозаписывающей студии (у меня самого нужного опыта нет: хотя я играл на скрипке в школьном ансамбле, а затем был басистом и гитаристом в нескольких группах, но так и остался в лучшем случае на минимально добротном уровне).

Тем не менее обычно музыканты примерно представляют себе, кто играет с ними на одном поле — даже если считают, что любые сравнения не имеют смысла. А еще, как правило, у них есть представление о том, чего ждут от них музыкальная индустрия и целевая аудитория — даже если они говорят, что стараются эти ожидания обманывать. В их комментариях, как и в их альбомах, обычно можно уловить определенный набор допущений, в которых даже они сами не всегда отдают себе отчет: насчет того, как сделать трек более привлекательным для программных директоров радиостанций, с кем можно затеять перспективную коллабо-

рацию, как надлежит писать песни и когда они могут считаться законченными. Пример: кантри-музыканты иногда порывали с традицией, записывая альбомы со своей концертной группой в роли аккомпанирующего состава — вместо сессионных музыкантов из Нэшвилла. Но подавляющее большинство артистов, не имеющих отношения к кантри, скорее всего даже не знают о существовании этой традиции! Невозможно восставать против канонов жанра, если ты сам не являешься его частью.

В множестве текстов и разговоров о музыке “полиция жанров” — безусловные враги. Это и корыстолюбивые сотрудники рекорд-индустрии, стремящиеся упаковать каждую новую музыкальную группу в аккуратную маленькую коробочку — чтобы облегчить жизнь маркетинг-отделу. Это и мы, подслеповатые музыкальные критики, больше озабоченные классификацией музыки, чем ее непосредственным прослушиванием. И тем не менее эта книга написана в защиту музыкальных жанров, ведь каждый из них — это просто наименование, которое мы даем тому или иному сообществу музыкантов и слушателей. Иногда это сообщества в прямом смысле слова — например, группирующиеся вокруг какого-то модного музыкального магазина или ночного клуба. Впрочем, чаще это скорее виртуальные сообщества, обменивающиеся мыслями через пластинки, журналы, микстейпы и радиоволны (до интернета и соцсетей меломанам зачастую приходилось слепо принимать на веру тезис, что где-то есть и другие люди, слушающие ту же музыку). Я уверен, что история популярной музыки, особенно в последние полвека, — это именно история жанров. Они укрепляются и делятся на новые жанры; они видоизменяются или, наоборот, упрямо отказываются видоизменяться; они остаются живы даже тогда, когда кажется, что готовы сгинуть или слиться друг с другом (по ощущению, примерно каждые десять лет определенный жанр становится настолько популярным, что люди начинают опасаться, как бы поп-мейнстрим не поглотил его полностью). Живучесть жанровых ярлыков повлияла и на то, как музыка создается и записывается, и на то, как мы ее слушаем, и эта книга подтверждает это. Она — буквально о жанрах.

Такой взгляд на популярную музыку неизбежно сбивает пафос — но не факт, что это плохо. Поп-музыка (в широком смысле слова) часто мыслится результатом деятельности целого выводка харизматичных гениев — и, соответственно, обсуждается в почти молитвенном регистре. Между тем ей самой вообще-то зачастую свойственна, наоборот, непочтительность. Да, гении играли важную роль и в истории жанров — от Джонни Кэша до группы N. W. A. Но фокус на жанрах позволяет нам задуматься и о других звездах — о хитмейкерах, про которых не снимают фильмы-блокбастеры. Таких, как, скажем, ансамбль *Grand Funk Railroad*:

одно время — самая популярная рок-группа в США, хотя многие критики не могли понять почему. Или Милли Джексон, пионерка ритм-энд-блюза, которая не смогла смириться с наступлением эпохи диско. Или Тоби Кит, олицетворявший многое из того, что люди любят и ненавидят в кантри 2000-х. Многие герои этой книги не преодолевали жанровых границ — одни даже не пытались, другие попробовали и потерпели неудачу. Некоторые из них всю жизнь отбивались от обвинений в том, что их музыка слишком стандартна — в уничижительном смысле слова, — как будто любой артист, обожаемый тем или иным сообществом, автоматически лишен воображения. Критика “стандартизированной” музыки — частный случай самой распространенной претензии к поп-музыке в целом, согласно которой популярность (по крайней мере в некоторых ее видах) заведомо развращает. Да, в последние полвека многие музыканты и слушатели принадлежали к своим кланам. И что в этом дурного?

Яркое / популярное / интересное

В 2002 году меня наняли поп-музыкальным критиком в *New York Times*. Это была работа мечты, позволявшая мне — или, точнее говоря, обязавшая меня не делать почти ничего, кроме как слушать музыку и писать о том, что я слышу. В 2005-м газета отправила меня в калифорнийскую пустыню освещать фестиваль “Коачелла” — событие огромного масштаба, позволившее американским музыкальным фестивалям под открытым небом превратиться во всамделишный экономический феномен. Я бродил от одной сцены к другой, пытаюсь услышать как можно больше музыки и подольше зависая на выступлениях, которые казались особенно яркими, популярными или интересными. Таковы были мои стандарты — и на фестивалях, и в жизни в целом: я писал о музыке, которая была яркой, популярной или интересной — именно в этой последовательности. Особо я выделял музыкантов, соответствовавших минимум двум из этих критериев, а к тем, кто отвечал лишь последнему, наименее важному, наоборот, относился максимально требовательно (по-моему, мы слишком много пишем о якобы “интересной” музыке, которая при этом не вызывает никаких эмоций ни у широкой публики, ни у автора текста; если она не яркая и не популярная, уверены ли мы, что она, тем не менее, интересная?).

К моменту, когда я оказался на “Коачелле”, я давно сжился с когнитивным диссонансом, вызванным необходимостью ходить на вечеринки по работе и перемещаться по ним с блокнотом в руках на фоне витающих в облаках тусовщиков. Музыкальные фестивали нравились мне

не очень — вероятно, из-за привилегированной жизни, которую я имел возможность вести: как житель Нью-Йорка с постоянной работой в музыкальной сфере я имел доступ в любой клуб и к любому концерту в одном из самых невероятных городов мира. Разве этому мог что-то противопоставить какой-то фестиваль? Впрочем, “Коачеллу” я воспринимал как довольно приятное задание — особенно после того, как разобрался в сложноустроенной иерархии тамошних VIP-зон.

Когда поздно вечером, после окончания всех концертов, мы с друзьями сидели на одной из VIP-лужаек, к нам подошел стильный парень с широкой улыбкой. Это был Ясиин Бей, рэпер, тогда больше известный под псевдонимом Мос Деф. Несколькими годами ранее я брал у него интервью, и на “Коачелле” он неожиданно узнал меня и поприветствовал дружеским рукопожатием. “Жалко, что тебе не понравился мой альбом”, — сказал он.

Я успел напрочь об этом забыть. За полгода до нашей встречи я в своей рецензии назвал его свежий альбом “*The New Danger*” “тоскливым”. Я внутренне напрягся и приготовился к конфликту.

Однако Бей продолжал улыбаться. “Ну а мне он понравился”, — сказал он, пожав плечами. И таким образом необычайно изящно вывел нас из неизбежной ситуации предельной неловкости.

Музыканты имеют полное право чувствовать себя оскорбленными, когда критики, дружелюбно с ними общавшиеся, пишут отрицательные рецензии. Впрочем, если бы они общались недружелюбно, это тоже вряд ли помогло бы делу. Именно по этой причине я старался избегать интервью, работая в *New York Times*. В основном я позиционировал себя как обычного слушателя с компакт-диском или билетом на концерт, обладающего твердым мнением о прослушанном.

Некоторые из этих твердых мнений со временем смягчились: сегодня альбом “*The New Danger*” нравится мне больше, чем в 2004 году. Но чаще я обнаруживаю, что и сейчас люблю примерно то же, что любил тогда, — вне зависимости от того, согласна со мной широкая аудитория или нет. Вообще я скептически отношусь к переоценке ценностей — нет ли в этом зачастую конформистского стремления подстроиться под меняющуюся повестку? В этой книге я пишу прежде всего о том, как популярную музыку слышали ее современники, поэтому опираюсь в основном на рецензии и интервью тех времен, а также на показатели тиражей и чартовых успехов. Не секрет, что рекорд-компании порой пытались манипулировать этими данными — но не секрет и то, что у них далеко не всегда это получалось: не каждый альбом, вокруг которого искусственно поднимают шум, добирается до верхних строчек в хит-параде. Так или иначе,

на протяжении истории поп-музыки чарты *Billboard*, главного еженедельного журнала о музыкальной индустрии, формировали наши представления о том, что такое успех и провал, — и это обстоятельство занятным образом усложняет некоторые хорошо известные сюжеты (многие ярчайшие, интереснейшие пластинки прошлых лет не были популярны — по крайней мере на первых порах). Имеющиеся у нас статистические данные скудны и неполноценны: да, рекорд-компании могут приблизительно сказать, сколько человек купило тот или иной альбом, — но как часто эти люди затем его слушали? И все же измерения *Billboard* полезны для корректировки искаженной картины, которую порой создает музыкальная агиография. Невероятное наследие Ареты Франклин никоим образом не запятнано тем, что всего два ее сингла достигали первого места в чартах: определивший всю ее карьеру хит “*Respect*” 1967 года и “*I Knew You Were Waiting (for Me)*” 1987-го, плод сотрудничества с британским певцом Джорджем Майклом. Франклин была обладательницей одного из величайших голосов своего времени, но с точки зрения статистики она не была поп-звездой.

Я обращаю внимание и на то, что писали критики по горячим следам. Не потому, что их суждения непременно были верными — и даже не потому, что они на что-то повлияли. Работая критиком, я сам довольно быстро осознал, что моя власть весьма ограничена и фактически сводится лишь к тому, чтобы иногда навести фокус на малоизвестного исполнителя. И это — вполне здоровое положение вещей. В профессиональном сообществе считается, что главная сила критика — это предвидение, умение предсказать хит до того, как он таковым станет (в этой конкретной области у меня никогда не было особых талантов). Но, даже не обладая возможностью вершить судьбы артистов, критики, тем не менее, обладали определенным влиянием — ведь их суждения сказываются на том, как воспринимаются те или иные артисты в обществе и как они воспринимают сами себя. Исполнители, которыми критики пренебрегают, иногда примеривают на себя образ мятежников из народа, выходящих на тропу войны с косными музыкальными элитами. А те, кем критики восхищаются, нередко формируют общее представление о том, как должна звучать музыка в том или ином жанре, даже не собирая на концертах огромных толп. Разумеется, будучи критиком, я не могу объективно оценивать свою профессию и людей, которые ей занимаются, — многих из них я знаю лично, а еще сам иногда пишу для некоторых изданий, которые цитирую в этой книге: *The Source*, *The Village Voice*, *Rolling Stone*. Может быть, в силу этого у меня нет и экзальтированного взгляда на музыкальную критику: все мы — просто люди, слушающие много му-

зыки и находящие возможность о ней высказываться. Причем наши высказывания, исходя из моего опыта, обычно оказываются менее резкими и осуждающими, чем высказывания обычных меломанов.

Самое занимательное в перечитывании музыкальных рецензий былых времен — это возможность наглядно увидеть, как со временем меняются суждения и репутации. Многие современные слушатели, надо думать, с трудом поверят, что когда-то вполне образованные люди называли Принса символом всего дурного и неправильного, что только есть в R&B-музыке. В последние несколько лет были предприняты недюжинные усилия для того, чтобы заново оценить некоторые музыкальные карьеры — в особенности тех артистов, которые были известны дурным поведением или оскорбительными взглядами. Это не новый феномен: и музыканты, и целые музыкальные стили то входят в моду, то выходят из нее — иногда по вполне понятным причинам, а иногда и безо всяких на то причин. Впрочем, нынешние меломаны хотят удостовериться, что исполнители, которые им дороги, понравились бы им и как люди — это распространенное желание, хотя, вероятно, и несколько более радикальное, чем предполагают те, кто его высказывает (плейлист, составленный из произведений безупречных, добросердечных, благонравных артистов, вряд ли будет отвечать чьему-либо представлению о сборнике самых ярких хитов). В старой музыке, которая удовлетворяет запросы нового времени, есть нечто интригующее — но своя интрига есть и в той, которая этим запросам по той или иной причине не соответствует. Впрочем, эта книга не ставит своей целью посоветовать вам, что послушать прямо сейчас. Она рассказывает о том, что все мы слушали раньше — и почему.

Разделяй и властвуй

Есть мнение — распространенное и, видимо, верное, — что музыка изменилась в 1960-е годы. Как правило, для подкрепления этого тезиса вспоминают группу *The Beatles*, а также говорят о войне во Вьетнаме и о молодежной культуре. Но *The Beatles* распались в конце 1960-х, а эта книга — о том, что случилось после этого, в следующие пятьдесят лет. Мы выясним это, познакомившись с историей семи крупнейших жанров. Первые три — наиболее респектабельные: рок-н-ролл, ритм-энд-блюз и кантри. Это старые жанры, которые оставались столь популярными (и столь выразительными), что сегодня мы воспринимаем их как непреходящие атрибуты американского культурного пейзажа. Следующая тройка — панк, хип-хоп и электронная танцевальная музыка — жанры более юные: дерз-