

ОЛЕГ ФЕОФАНОВ  
**МУЗЫКА  
БУНТА**

Д





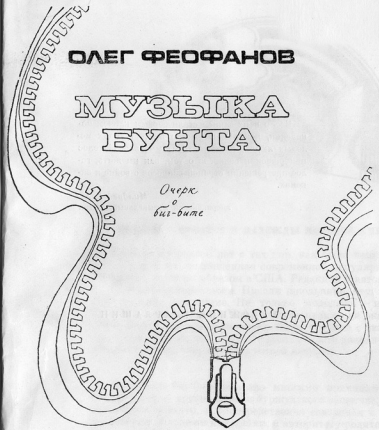


ОЛЕГ ФЕОФАНОВ

МУЗЫКА  
БУНТА

*Очерк*

*би-бите*



МОСКВА  
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
1975

324  
Ф42

ВОНАФРОНОВ  
МАЭРКА

Песни и их записи стали боевым кличем поколения, поколения яростно протестующих молодых людей, которые хотят иметь свой голос при решении вопросов о том, как им жить, голос при решении странной вопросов о войне и загонах.

*Миладред Холл,*  
американский музыкальный критик

ХУДОЖНИК В. АРЛАШИН

Ф 70803—475 308—75  
M101(03)75

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1975 г.



### БИГ-БИТ — ПРОТЕСТ И НАДЕЖДЫ МОЛОДОЙ АМЕРИКИ

Прошло несколько лет с тех пор, как была написана книга «Тигр в гитаре», посвященная 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. Читательская аудитория оказалась намного шире, чем предполагалось. Одни спорили с автором, другие с ним соглашались, третьи просили что-то дополнить и разъяснить. Словом, тема вызвала живой интерес.

Появление биг-бита вызвано многими причинами. Но есть главная. Это — кризис морали буржуазного общества, американского прежде всего, и непосредственно связанная с этим 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 тругбит о равноправии, а она видит расовую дискриминацию. Ее убеждают в миролюбии США, а молодым приходится надевать военную форму, чтобы воевать в далеких от родины странах. Молодежь убеждают в том, что США — бога-

тейшая 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 (выходцы 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 «добродетельности» и потому отрачивают длинные волосы, ходят в разорванных джинсах (чем старше и износнее, тем «сильнее» протест).

Вставая 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 чрезвычайно разобщено. 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. Противоречат друг другу, они обрекают молодежь на резкие политические шатавания — от полудофашистских банд типа «Ангелов ада» в Калифорнии или «Бандитов» в Техасе, гонящихся на мотоциклах и терроризирующих население, до «новых левых», проповедующих ультралевацкий экстремизм, разрушение всей буржуазной культуры. «Новые левые» при этом про-

славляют 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 50-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 призвали: «Живи на полную катушку, пока бомба не взорвала землю, и не обращай внимания на то, как реагируют на твое 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, как и «биг-бит», от слова «бить», то есть резко обозначенный ритм). Они пытались укрыться от противоречий окружающего общества в мире особой, «своей» музыки, противопоставленной музыке старших, в мире биг-бита. 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 вопиющий оцепенение и ужас перед неминуемой гибелью человечества, своеобразный реквием над могилкой человечества, которую вырвет атомная бомба.

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 встретишь представителей трудового класса. В отличие от битников, хиппи настроены оптимистично. Они 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. Далекие 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 экзотиче-

ские 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 раздаривают 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 биг-бита, стремились заглушить грохочущей лавиной звуков мучительное ожидание неминуемой катастрофы. Хиппи нашли еще и другие способы бегать 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 вседенское 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 начисто отвергается опыт истории, сама история рассматривается как «чужой ошибкой» 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 переселении требований молодых. С одной стороны, бунтари требуют гражданских прав, справедливой внутренней и внешней политики. С другой стороны, они требуют «свободы морали», которая оборачивается моральной распушенностью, «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 непосредственное — в песнях биг-бита.

Биг-бит — зеркало молодежного бунта и отражает его противоречивость и разнохарактерность.

Конечно, не следует думать, что весь биг-бит — это музыка бунта. В биг-бит входит, к примеру, и так называемый «баббл-гам-рок»<sup>1</sup>, рассчитанный на самых юных и представляющий собой песни с примитивным ритмом и текстом. Да и для подростков постарше предназначаются такие направления биг-бита, которые ничего общего ни с бунтом, ни с протестом не имеют и откровенно 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» бит-групп, неплохо зарабатывая на этом и в то же время приглушая и сводя на нет их протест. И все же, если говорить о биг-бите в целом, учитывая причины его появления и развития, рассматривать его как явление, противостоящее сладчайшей коммерческой астрале, которая всегда в ладу с буржуазной моралью, то будет справедливо назвать биг-бит музыкой бунта.

«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 биг-биту — может не только зародить 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, эксплуатировав и слушателей и самих исполнителей!

Популярность биг-бита 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 ценно-

<sup>1</sup> Баббл-гам — сорт детской жевательной резинки, из которой можно надувать пузыри.

стей» 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 всю. Есть специальная передача «Свидание в 6.40»: 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 Новаком. Редактор как-то запротестовал: хватит, мол, этой обезьяжьей 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 ребятшек тут же берут на заметку как своеобразный «потенциал»...».

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

При подготовке нового издания книги «Тигр в гитаре» возникла необходимость более обстоятельно рассмотреть феномен, получивший несколько названий: «биг-бит», «йе-йе», «новый рок», «новая музыка». Время потребовало коренной переработки книги. Новое содержание отразилось и в новом ее названии.

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 и популярной музыки и джаза.

Здесь не рассматривается эстрадная, так называемая «коммерческая» музыка — явление само по себе довольно примечательное, давшее миру таких самобытных певцов, как Бинг Кросби, Фрэнк Синатра, Пат Бун, Пегги Ли, Энди Уильямс. Не рассматривается и легкая оркестровая музыка, входящая неотъем-

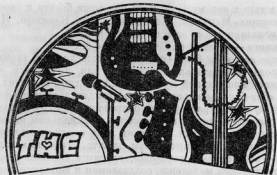
лемой частью в поп-музыку, хотя она тоже богата и своеобразна — оркестры Малчинги, Монтовани, Рея Ковнифа, Нелсона Риддла показали это со всей очевидностью.

Эта книга — о биг-бите. Что же такое биг-бит?

Прежде всего биг-бит — это не музыковедческий термин, это своего рода собирательное название для некоторых жанров современной популярной музыки США, Англии и других стран. Термин «биг-бит» («большой ритм») свидетельствует о том, что для этой музыки характерна форсированная ритмическая основа. Мы рассматриваем биг-бит скорее в социальном плане, оцениваем его роль в жизни молодежи и не вдаемся в теорию музыки. Поэтому термин имеет, так сказать, «рабочий» характер. Биг-бит — 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» («tunesmiths») 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 биг-бита.

Противопоставление биг-бита коммерческой эстраде может быть принято только условно. Ведь если песни протеста далеки от коммерции, то многие другие направления биг-бита 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 биг-бита, обрушиваемой на слушателей киловаттными усилителями, слышится четкое деловое клацанье кассовых аппаратов.





### РОЖДЕНИЕ БИГ-БИТА

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

Еще более категорично оценил значение биг-бита французский журналист Пьер Рутани 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 Аланом Фридом, «жюкеем пластинок»<sup>1</sup> из Кливленда. В начале 50-х годов в США была популярна песенка в стиле «ритм и блюз», в которой была такая фраза: «We gonna rock, we gonna roll», что примерно

<sup>1</sup> «Жюкеи пластинок» («диск джоки») — это дикторы американских радиостанций, которые отбирают пластинки для проигрывания и снабжают их собственными комментариями.

означает: «Мы будем качаться, мы будем вертеться». Эту фразу и пустил в ход предприимчивый Алан Фрид, употребив ее для описания новой музыки, которую он передавал по радио. Слово «рок-н-ролл» тотчас же вошло в обиход.

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 ускорию его темп, и это стали называть рок-н-роллом. Итак, поскольку я Основатель, то я и его Король. Я — Зачинатель. 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 исполнил оркестр Билла Хейли.

Билл Хейли, пожалуй, первым начал исполнять рок-н-ролл. Однако в то время ему было за тридцать, подростки причисляли его к старшему поколению, а им хотелось видеть на сцене 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-корн<sup>1</sup>, 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 пе-

<sup>1</sup> Поп-корн — жареная кукуруза, которую обычно продают в американских кинотеатрах.



сенку «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 шел в церкви и мечтал по окончании школы в 1953 году стать полицейским. Тем временем Сэм Филлипс проиграл первую пластинку Пресли по радио. Песенка понравилась, 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»<sup>1</sup>. Она имеет самое прямое отношение к нашему рассказу.

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

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 малоизвестного шофера, взявшегося за гитару. За тридцать пять тысяч долларов — а это само по себе реклама — фирма «Victor» приобретает у Сэма Филлипса 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 назвали 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-ролд. Оттеснив конкурентов — других исполнителей входившего в моду танца, — 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

<sup>1</sup> «RCA» — одна из самых крупных американских радиоконпаний, производящих в области электроники все, начиная от иттенсонных розеток до ракетного оборудования. «RCA Victor» — ее граммофонный филиал.

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 заправилами 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 сметут с подмостков театра «Арена» в Филадельфии, где Элвис Пресли выступал два вечера подряд, закуплена клубами поклонников Пресли.

Рок-н-ролд развивался быстро, бурно, будто под свой собственный бешеный ритм. Во много раз повысился спрос на пластинки, 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-ролд 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 музыки взрослых тоже.

Бит-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. Экспериментаторство приобретает такие масштабы, что одна бит-группа использовала даже григорианские хоралы XIV века.

Характерным становится и взаимопроникновение джаза и рока. Если раньше джазовые музыканты относились к рок-н-рол-

ду довольно презрительно, 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 воруют и они воруют. Они дали нам электронику, а мы им — импровизацию».

Недавно в Нью-Йорке прошла серия концертов под названием «Джазфолкма» — 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 сообщили однажды, что на балу в честь своего кузена, герцога Кентерберийского, ее императорское величество Елизавета Вторая танцевала рок-н-ролл с лордом Порчестером... 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 джазированном темпе. Священник англиканской церкви Говер Джонс полагал, что рок-н-ролл должен привлечь молодежь.

Рок завоевал и театр. Появилась рок-опера: «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 «Кристянити энд Крайси» весьма лестно отозвался 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 «джиэуз-рока» — своеобразного сплава биг-бита с церковной музыкой. Года два назад в Нью-Йорке в

церкви святой Троицы группа «Godspell», специализирующаяся в области «джиэуз-рока» в течение долгого времени участвовала в богослужениях. Псалмы гремели под куполами епископальной церкви в сопровождении роаяля, ударника и электрогитар. В Лондоне эта бит-группа участвовала в церковной службе в благословения архиепископа Кентерберийского. Выступления бит-группы привлекли еще больше слушателей, чем опера «Иисус Христос — суперзвезда», которую благословил сам папа римский.

Таким образом, церковники приспосабливаются к современности и широко используют биг-бит 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 Лючиано Берно, в которую была включена электронная музыка в стиле «рок».

На вопрос, что такое рок-н-ролл, всезнающая электронно-счетная 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 продлится. «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 остается неотъемлемой частью американской культуры.

Молодежь наша в рок-н-ролле возможности самовыражения, свой собственный язык, недоступный и чуждый взрослым, воспитанным на сентиментальной лирике эстрадных песен, где господствовали «лав» («любовь») и «мун эбав» («луна на небе»). 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 устраивала молодежь<sup>1</sup>. Развлекательным и бездумным песенкам Бродвея и кабаре молодежь противопоставила свои песни, где главными темами стали неудовлетворенность жизнью и разочарование. Идиллической картины жизни, характерной для песен «старших», молодежь противопоставила свое видение жизни. И жизнь эта оказалась полной проблем — она оказалась тем, что американцы называют «красивыми бегами»: суетливой и бесконечной погоней за наживой, испепеляющей душу человека, беспощадной жестокой борьбой за кусок хлеба. Вот что поет бит-группа «Скитальцы»:

Каждый день ты должен бороться,  
Живя среди цемента и стекла.  
Ты должен бороться, чтобы выжить,  
Потому что жизнь — «красивые бега».

А вот текст песни ансамбля «Редкая птица»:

Когда одна половина человечества  
Привчиняет боль другой половине,  
Когда у одной половины человечества — весь 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 «пьющих 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 разбросаны, порою неясны, музыка не сладка и мелодична, а горька и дисгармонична, зато этой музыкой молодежь непосредственно выражает *свое* смятение и радость, *свое* отчаяние и надежды, *свои* чувства, *свое*

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

отношение к жизни, к миру или хотя бы *свое* собственное настроение.

Анализируя причины развития бит-бита, 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. Повальное увлечение рок-ом — 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, поначалу уводил молодежь в шумный, орудий, но, в общем, безопасный мир. Американский журнал «Тайм» как-то привел слова одного двадцатилетнего американца: «Звук как бы балзамизирует 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-ролл», 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 орудия — рекламы — коммерция немедленно выяла 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 не безуспешно — сосредоточить внимание молодежи на внутреннем мире. Она всячески препятствовала и препятствует широким взглядам молодежи, в которых есть место для социальных, эко-

номических и политических проблем. Делается это с помощью так называемого «парада боевиков» — ежедневно меняющегося списка песен, которые якобы наиболее популярны в стране. Подделки — а они основные покупатели пластинок — следуют за рекомендациями «парада боевиков» и стремятся приобрести именно те пластинки, которые перечислены в нем.

«Парад боевиков» в США полунасмешливо называют «Улицей Жестяных Сковородок». Улица Жестяных Сковородок — понятие в какой-то мере географическое: так называется район в Нью-Йорке, где пятьдесятые 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 популяризовать 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 биг-бит наполняется социальным содержанием. Никакая реклама, призывающая слушать и петь бессмысленные песенки, не может заглушить возмущенный голос молодежи. Биг-бит оборачивается «фолк-роком», «революционным роком» и песнями протеста.

Правда, коммерция и здесь пытается взять бунтарей под контроль, и, как мы увидим, ей это в основном удается. Но вырвавшийся на свободу гневный протест молодежи, оценивающий 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 биг-бите.

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 монополией друг с другом. Борьба людей за свое положение в обществе. Борьба против монополий, за право на труд. Преступность. Мафия. Борьба между собой гангстерских банд. Политическая борьба, разрешающаяся смертельными выстрелами в президента. Борьба. Борьба. Борьба. Борьба жесто-

кая 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 пропитывает всю американскую жизнь. Никто не пытается его заглушивать, оно непоказ — и в фильмах, и в телевизионных передачах, и в детективных романах. Одиночество и мтежкая агрессивность — характерные черты сегодняшней Америки.

Тяжело жить в таком мире, особенно молодежи. Взвизгивая 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 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, вспаривают барабаны, разбивают роули 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. Жизнь «на всю катушку» — вот к чему призывает биг-бит. Жить сегодня, сейчас, не думая о завтрашнем дне, доказывать себе самому, что ты живешь именно так, с топотом, свистом и воплями. Насилие подхлестывается биг-битом и в известной степени нейтрализуется. Я видел мальчишек и девочек, выходящих после концерта Элвиса Пресли. Они были обескровлены, уставы. Прокричав до иступления полчаса подра и разломав мебель в зале, они выдохлись и шли безразличные, равнодушные ко всему.

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

«Может быть, я не буду столь долговечной, как другие пев-

цы, 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 биг-бита, полных подчеркнутой грубости, брани, в нарочитой обаянности чувств, которые «по старинке» считаются интимными. Насилие — в самих выступлениях певцов биг-бита, в их манере держаться на сцене, оскорбляющей достоинство зрителей, в грубых и непристойных призывах, с которыми они обращаются к слушателям, наконец, просто в плевках, которые посылают иные исполнители биг-бита в зрительный зал, а девочки и парни тянутся к такого рода зрелищам, восторженно воспринимая каждое такое оскорбление. Побывав на сеансе такой «терапии», молодежь в какой-то степени теряет остроту ощущения несправедливостей реальной жизни, они не кажутся уже такими страшными.

Не удивительно, что шестие рок-н-ролла по миру везде сопровождалось насилием — вандализмом, драками. Эти драки и беспорядки возникали и на выступлениях певцов биг-бита, 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, недавно 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.

Неожиданная статья расходов для устроителей концертов биг-бита — обязательный наем полиции для охраны порядка, что составляет еще не менее тысячи долларов за каждый концерт. В последнее время из-за возможных беспорядков городские власти часто отказывают организаторам концертов в аренде помещений.

Появлению биг-бита 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 удлинит жизнь «боевиков» и соответственно способствовала увеличению продаж как пластинок, так и магнитофонных кассет. Нового бума биг-бита можно ожидать с развитием кассетного телевидения и видеозаписи на магнитную пленку.

Еще одна причина появления биг-бита — резкое повышение миграции (перемещения) американского населения, особенно увеличившееся 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 оборонных 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 биг-бит. В стране популярны и различные виды народной музыки, как «белой», так и музыки негров. Электронная музыка биг-бита уживается с тихими сельскими мелодиями, ковбойскими балладами, величественными спиричуэлами и плачем блюзов.

Несмотря на всю новизну биг-бита, его корни уходят в прошлые столетия. И прежде чем дальше рассказывать о биг-бите, необходимо познакомить с двумя направлениями в народной музыке США — «белой» народной музыкой и так называемой «черной», то есть негритянской 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, которые и сегодня характерны для США, способствовали в какой-то степени обособленному развитию как «белой», так и негритянской музыки. Нельзя забывать о таком факторе, поддерживающем разобщение белых и черных: рост самосознания негритянского населения в США, особенно в последнее время, порою обращается «черным шовинизмом» и «черным расизмом». На пьедестал поднимается пресловутый «негритуд» — тезис об исключительности черной расы.

Поскольку американский народ представляет собой потом-

ков 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, заборных 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 аль абандонадо — жалоба пастуха, покинутого возлюбленной.

Спиричуэле (духовные песни 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 фестивалях музыки — хутенени. В городах она была мало известна. О народной музыке порою вспоминали на дружеских вечеринках, но «всерьез» народные песни пели только в деревне. Американцы, жители городов, как бы стеснялись своей «простонародной» музыки, а некоторые почитатели эстрады и джаза называли ее «деревенщиной». Даже негры избегали петь свои великодушные 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». Сначала это были в основном чужестранные знойные, экзотические каллинсо Антильских островов, исполняемые Гарри Беллафонте. Талантливый негритянский певец поет также и бесшабашные ирландские баллады, религиозные гимны, песни-ставания Древнего Израиля, заунывные любовные песни старой Англии. Однако с именем Гарри Беллафонте в первую очередь связывают каллинсо.



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 талантливому певцу, испытывающему 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, я бы отказался. Я не считаю возможным пожертвовать своей совестью артиста ради коммерции».

Интерес к фольклору экзотических стран постепенно стал вызывать в США и интерес к собственному фольклору. Американцы заново стали открывать неувядаемое очарование своих полузабытых 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 хуленни показывают по телевидению, концерты народных певцов собирают полные залы.

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

«Народная музыка обладает выразительностью, стилем и красотой, не знающими себе равных,— говорит американский музыковед Алан Ломак, 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 Ломак, его отец Джон Ломак, как народный поэт Карл Сандберг, музыковед Вэнс Рандольф и другие коллекционеры народных баллад. «Если бы не они,— за-

мечал 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 уводила слушателя в мир ранчо, вызывающий 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. Безусловно в значительной степени интерес к народной, сельской музыке был вызван попытками уйти от шума и суеты современной жизни больших городов в мир патриархального уклада, который на расстоянии казался таким романтическим.

Столицей народной музыки в США всегда был город Нашвилл. Нашвиллские фестивали народной музыки до сих пор привлекают огромное количество слушателей. И снова встают из прошлого, но никогда не пахнущие нафталином, как это бывает с некоторыми вычурными и безвкусными «городскими» романами, песни о милловидных и ветреных девушках, отважных ковбоях; песни, оплакивающие солдат, возлюбленных и сыновей, которые оставили свои фермы и больше уже не вернулись; песни о загубивших свои души картежниках и 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, певны и печальны: они родились в безлюдных просторах прерий. Другие напоминают ритмом неторопливый бег коня, а иногда стремительный галоп погоня 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, горячими 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 Оклахомы.

И, наконец, другой традиционный герой ковбойских баллад — «одинокий 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-монополист не защититься даже двумя шестизарядными кольтами, выхваченными из кобуры за долю секунды, ковбойские песни и поныне сохранили свою прелесть. Особенно хороши они, на мой взгляд, в исполнении Марти Роббинса.

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, Джим Ривс и многие другие.

И все же мне хотелось бы рассказать о Джонни Кэше, наиболее, на мой взгляд, выдающемся исполнителе песен этого жанра. Его ковбойские баллады (большинство их он сочиняет 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, что-

бы не быть узнаваемым, он поет песни, похожие на выстрелы шестизарядного кольца». 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 несправедливости жизни.

Отец Джонни Кэша был бродягой, и сам Джонни рос в нищете. Мальчишкой он работал на хлопковых плантациях поденщиком. Он и сейчас говорит, что ему проще собирать хлопок, чем настраивать гитару.

Джонни Кэш начал свою карьеру в середине 50-х годов в «черном поле» 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.

Кэш не гонится за внешней мишурой модных исполнителей народных песен, он не надевает на концерт «десятигаллонную» ковбойскую шляпу и не усыпает бастками «суперковбойские» рубахи. 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 сравнению», — 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 одиноким и заунывным и наводить на мысль о панхиде, но уже через минуту жизнерадостно греметь под аккорды рока».

«Я знаю, что автор хороших песен должен пройти через

борьбу, через тяжелые времена», — говорит Кэш. Он не знает нот. 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, объединяясь, 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 Юель Эмануэль Хагглюнд. Родом он из небольшого шведского городка Евле. В двадцать три года вместе с сотнями других людей он отплыл 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 некалифицированных 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 штрейкбрехеров.

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

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

«Джо пишет песни, которые поются, которые смеются, и сверкают, и разжигают пламя протеста даже у самых забитых, возбуждают желание жить полной жизнью у самых припеченных 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 тиррана». 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 чувят опасность, когда вместо мрачной анатомии 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 запевала американских рабочих.

Но песни Джо Хилла звучат и поныне.

Эрл Робинсон и Альфред Хайс соладили 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 си 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 решить, что завещать,—  
Мне просто нечего деять.  
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, вянущий цветок  
Из праха вновь расцветит бы мог.  
Ну, все. Вам бодрости и сил.  
Не плачьте, счастья вам!

*Джо Хилл*

Нет, Джо Хилл никогда не умирал. Послушайте песни современных американских певцов, и вы согласитесь с этим.

Начало 30-х годов — это запомнившееся навсегда американцу трудное время экономического кризиса. Страшнее всего была массовая безработица — создавалось впечатление, что вся страна ходит без работы, мечется на крышах вагонов от Тихого океана до Атлантического в надежде заработать хотя бы на кусок хлеба. Миллионы рабочих рук, жадно тянувшихся к работе, вынуждены были протянуться за подаянием.

Об этом рассказывается в песне «Братишка, нет ли у тебя лишнего гривенника?». Песня эта была написана для музыкального ревю «Американа». Но она оказалась настолько правдивой и так полюбилась американцам, что сошла с ослепительных театральных подмостков и прошла по трущобам больших 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 талантливое ее исполнение замечательным певцом Бингом Кросби.

Миллионер Бинг Кросби поет песню о безработном? Доволь-

но странно, не правда ли? Кажется, впрочем, Бинг Кросби тогда еще не был миллионером. Но не это главное. Примечательно другое — в очень подробной грамофонной антологии его песен, вышедшей 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 пустил поезда, обгонявшие ветер.  
Когда-то я строил железную дорогу — теперь она построена...  
Братишка, нет ли у тебя лишнего гривенника?

Когда-то я строил башню, башню до солнца.  
Кирпичи, обжаренные солнцем...  
Когда-то я строил башню — она теперь построена...  
Братишка, нет ли у тебя лишнего гривенника?

Когда-то в форме цвета хаки мы чувствовали себя героями,  
Оглушенные громом патристических песен.  
Позмиллиона сапог прошли через этот ад,  
И я был тогда барабаником...

Неужели ты меня не поминишь — ты звал меня «Эл».  
Так все меня звали.  
Неужели ты меня не поминишь — ведь я твой товарищ.  
...Братишка, нет ли у тебя лишнего гривенника?

Лучшим певцом в эти трудные для Америки времена был и остается Вуди Гатри.

Вудро Вильсона Гатри, или просто Вуди Гатри, называют в Америке пророком. Родившийся в 1912 году в городе Окема, штат Оклахома, этот исполнитель народных баллад стал основоположником современной американской песни. С 1935 года по 1950 год Гатри написал около тысячи песен.

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 часто говорил, что песня стала его плотью и кровью.

Миллард Лэмшелл, редактировавший песни Вуди Гатри, сказал однажды, что «в них звучат любовь, одиночество и печаль, в них выражена упрямая решимость выжить». Песни Вуди насистывали 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 пелегкую 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:

«Одним я правлюсь, другие пенявидят меня. Одни ходят вместе со мной, другие переступают через меня, смеются надо мной. Мне аплодировали, и меня осияствовали. 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. Невозможно подсчитать, сколько концертов дал Пит Сигер. Пожалуй, ни один певец не исполнил столько песен для такого числа слушателей, как Пит Сигер.

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 многотысячные аудитории. Мелодии его песен просты, темы близки слушателям и зло-

бодневны, и, когда он начинает припопывать в такт своему банджо, все в зале тоже начинают припопывать и подпевать ему.

В толстом вязаном свитере, высокий, худощавый, с простой, отнюдь 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 удалось бы исполнение негритянских блюзов. И не все песни Пита Сигера хороши: иногда на пластинке рядом с великолепными песнями можно найти песенные пустяки.

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 поет песни, высмеивающие американских генералов, уезжавших 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, затемняя, а никак не проясняя 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, по теме, 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 исполнял 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,— маленького, пикорослого 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, я 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 церквах, садунах, 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 прецедентом 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-рессанса».

Пит Сигер сочинил много песен, которые считаются классическими, в том числе «Куда девались все цветы» и «Песня молота».

Вот слова из «Песни молота», которую поют теперь во многих странах мира:

Если бы у меня был молот,  
Я бил бы утром,  
Бил бы вечером —  
На весь свет.  
Я бил бы, предупреждая об опасности,  
Я бил бы, чтобы почувствовали тревогу,

Я бы выковал любовь.  
Для моих братьев и сестер  
Во всем мире.

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 судилищем Пит Сигер был приговорен к году тюремного заключения. Тысячи американцев поднялись на защиту певца, и Сигера не удалось упрятать 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 многочисленные 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 востину энциклопедическими знаниями в области народной 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 сохранения природы. Целый концерт Пит Сигер посвятил Китаю в надежде сохранить этих ставших 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 сделал,  
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 яси моей души,  
Я заложил ее в хозяйской лавке.

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

А ее популярность 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 тина:

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 Эрри Форд исполнил ее в телевизионной передаче.

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

«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 бревнах 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 штрейбхеров в дистрикте<sup>1</sup> 23,  
О, как мы тогда будем счастливы, боже!»

Одна канадская газета писала:

<sup>1</sup> Рабочие США делятся на группы по районам — дистриктам.

«Откуда такая популярность «Шестнадцати тонн?» — спрашивают комментаторы и авторы передовиц. Кажется, они опасаются 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 побоевому и даже с угрозой исполняемой Эрри 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!»

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 Бааз. Смуглая красавица (отец ее мексиканец) Джоан Бааз никогда не знала матеральной 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 Бааз, 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 водородной бомбы. В этой песне есть такие слова:

Мальчик исчезает,  
А дождь падает и падает  
Безнадежными слезами.

«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 Бааз отправилась в город Бирмингем (штат Алабама), ставший ареной столкновения негров с кукуклукклановцами. Она отправилась в этот город, чтобы присоединиться к демонстрации против сегрегации. И через несколько минут после взрыва ракетской бомбы голос Джоан Бааз зазвенел 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 Бааз в 1964 году отказалась платить налоги.

В южной Калифорнии в своем доме Джоан Бааз 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 Бааз своим слушателям.— Мы взрослее его. Мир насилия невероятно отстал».

Молодежь спорит, разучивает песни.

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

Джоан Бааз, талантливая исполнительница «фолк-рока», — она неизменный участник походов за мир, за равноправие.

В середине 60-х годов Джоан Бааз и Боб Дилан были организаторами и непременными участниками так называемых «синг-ин» — концертов-митингов, на которых звучали волнующие 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 Бааз, — 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 Бааз.

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 Бааз, Крис Кристоферсон, ансамбль «Тадж Махал», знаменитый ансамбль «Кровь, Пот и Слезы», исполнявший «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 достоянием их духовной культуры. Создавая свои спиричуэлс — духовные песнопения, негры использовали библейские сюжеты. По Библии, «сыны израильтев» были гонимым народом. Негры считали себя современными «сынами израильтев» и призывали своего «черного» пророка Моисея вывести их из мира горя, нищеты и угнетения. Песни эти выражали горячий протест против угнетения, непоколебимое стремление к свободе.

...Не дал ли господь избавление Даниилу? А если ему, то почему не всем?  
...Ступай, Моисей... И скажи старому фараону: отпусти мой народ!  
...Скоро, скоро я сложу свою тяжкую ношу.

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 нескопчатым 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 хорowymi 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, — восходят к госпел. Такие негритяские исполнители, как Маленький Ричард, Уилсон Пиккет, Отис Реддинг, Сам Куки, Эрита 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 Бади Холли, ни Мика Джеккера. Американские музыковеды считают, что госпел составляет около 65 процентов музыкальной основы современного рока.

Наиболее примечательная исполнительница госпел — Махалия Джексон, умершая в январе 1972 года. Внучка раба, она всю свою жизнь боролась за признание своего таланта. Махалия Джексон 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 Махэлли Джексон уехала в Чикаго. Она работала служанкой в отеле, прачкой и нянькой. 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 госпела «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 Махэлли Джексон 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 тапцевать, 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 Махэлли Джексон. — 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 Махэлли Джексон жена покойного доктора Кинга, Коретта Кинг, сказала: «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. Потеряность 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 сплав — блюз. Блюзы — это песни простых людей, чья жизнь оказалась заткнутой 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 непосредственна — одна строчка, повторенная дважды, рифмуется с длинной строчкой, 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 дырява 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 поездах, 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.

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 музыке, 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 вынудил 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 Холлидей. Билли Холлидей 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.

Вспоминая 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, Хадди Ледбеттер. 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 наслоений, 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 исполняли свинг, — к оркестрам Гленна Миллера, Томми Дорсея, Бенини Гудмена. Американцы стали больше интересоваться вокалистами. Что же касается джаза, то после популярного и легкодоступного стиля «свинг» он развивается в чрезвычайно сложном направлении, получившем название «боп». Эта фаза в развитии джаза связана с такими выдающимися джазовыми музыкантами, как Чарли Паркер, Теллпус Монк, «Диззи» Гиллеспи и Чарли Кристиан. Несмотря на то что стиль «боп» — стиль свободных импровизаций — приобрел множество фанатичных приверженцев и явился 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 му-

зыка блюз стала пробиваться на эстраду. Блюз слился со свингом и превратился в «ритм 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, паряженные в яркие, кричащие костюмы.

Стали популярны такие исполнители, как Чак Берри, Маленький Ричард, Вилли Мэбо и Фэтс Домино.

Профессиональные композиторы эстрадных боевиков, музыкальные критики, нотные издатели обрушились на эту новую негритянскую музыку, обвинив 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 исполнителям баллад под сладкое звучание скрипок и мандолин.

Исключительно темпераментный исполнитель музыки в стиле «ритм 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 церквах, куда блюзу дорога была заказана.

Рэй Чарльз смело соединил эти два вида музыки. Исполняя госпел, он стал снижать их высокопарность, стал даже к богу обращаться на «ты», называя его «баби». Примеренцы 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 «ритм 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 «ритм и блюз» мог вобрать в себя и другие музыкальные направления, что в конце концов привело к созданию музыки, получившей название «соул» («душа»), то есть «музыки 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 «бути-вуги» (своеобразного блюза, исполняемого на пианино), церковных песнопений, отрывков из популярных песен, выкриков зазывал, электронных звуков, танца и так называемого «психоделического» (напевающего миражи) освещения. Говорят, что соул — это блюз 70-х годов, усиленный электронной аппаратурой. В соул можно услышать барабанную дробь африканских племен, авангардный 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:

Баби, 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, характерным 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 говорит, 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 госпел. 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 услышала 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 мэгэзин» 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 экстремистки настроенные негритянские группы назвали его «лядей 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, собирав хлопок, танцевал для солдат и чистил ботинки у входа на радиостанцию в Джорджии. Он воровал продукты и колпачки 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 «воющий» Джей Хокинс, которого выносили на сцену в гробу. Был Соломон Бурке, было и другое поколение певцов соул — талантливых певцов: дуэт «Сэм и Дейв», 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 «Motown».

Создана она была на семьсот занятых в дог 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 Джэнис 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, в какой-то степени противостоявшая в 1964 году нашествию английского биг-бита и давшая толчок к самостоятельному развитию американского рока. В этом свете рок-н-ролл рассматривается как «голубоглазая душа». Причем отмечается, что песни Элвиса Пресли, Бадди Холли и других белых жоков представляли собой смесь различных стилей, а не просто имитацию.

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 относится 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 более 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 подражая негритянской манере пения и популярный эстрадный певец англичанин Том Диксон. 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 сочетающий соул с латиноамериканской музыкой.

Причины популярности музыки соул не только среди негров, но и среди белых выходят за рамки коммерческого успеха. 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-н-ролл, «новая музыка» немислима без новых средств выражения, без «нового звука». Биг-бит приобрел этот «новый звук» с помощью электроники. Современная «новая музыка» невозможна без электричества. И если бы в США однажды вырубил по всей стране свет, биг-бит оказался бы немым и беспомощным перед своими многомиллионными аудиториями.

Основной инструмент биг-бита — конечно, электрогитара.

Негры-рабы делали свои первые примитивные гитары из ящичков 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 подхватила 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 рабочих песен негров, разгружающих пароходы. Этот звук выкристаллизовался из стона-молитвы в тихой деревенской церквушке и сдавленного плача блюза. В нем слышится эхо призывов ковбойской гитары в прериях, заливыстые свистки паровозов в ночи. Чуть слышно, но все же в этом звуке улавливается греховный голос гавайской гитары и ее меньшей сестры — юкалии. Еще более отдаленно слышатся в этом звуке цыганская песня у ночного костра и сво-

дящий 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 «рогтайм»<sup>1</sup>, 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 блюза в сопровождении гитары.

Эксперименты по «электрификации» гитары начались в середине 30-х годов. Классический инструмент — гитара знаменитого испанского гитариста Андреса Сеговии была уже готова к этому. Новую гитару ждали и негритянские музыканты. Если раньше голос гитары 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. В конце 30-х годов новый инструмент стал появляться в джазе и в эстрадной музыке. Это была электрифицированная гавайская гитара. Ее уже не держали на коленях, она устанавливалась на специальном стенде.

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» Гиллеспи и Чарли Паркером. Кристиан внедрил электрифицированную гавайскую 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 гавайской гитаре.

<sup>1</sup> Рэгтайм — один из стилей раннего джаза.

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 полриритмами, динамикой и музыкальной фразеологией американского джаза. Лучший памятник талантливому цыгану-гитаристу — пьеса «Джанго», сочиненная и исполняемая негритянским «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 Леннон и, конечно, Лидбелли. 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 афро-американской народной музыки и джаза. Сочетания, появившегося в результате поисков, творческого заимствования, виртуозной технической разработки. Примечательна и роль Лес 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 сурдинами, вибрато и другими приспособлениями, установленными на гитаре. Кроме того, появилось множество специальных приспособлений для преобразования звука электрогитары — фазз-боксы, ревербераторы, педаль-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 ныне бит-группы, вооруженные до зубов электрооборудованием, получили в США прозвище «кухонь ведьм».

Это прозвище справедливо еще и потому, что бит-группы ис-

полняют 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, сильно овладевая вниманием. Электроника преобразила аудиторию: вместо пассивных слушателей залы заполнились активными участниками.

Громыхающие «кухонь 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 децибелл), во многих случаях страдают устойчивыми дефектами слуха. Это и понятно: шум, который производит современная бит-группа, превышает уровень шума при взлете реактивного самолета и лишь немного ниже уровня шума при запуске ракеты. Удар грома по уровню шума стоит рядом с уровнем шума бит-группы.

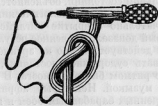
Такое насилие над слухом может вызвать нервные расстройства. Штуттгартский врач Бодамер установил следующее: «Шум, носящий характер сигнала тревоги, каждый раз мгновенно переключает наш организм в состояние обороны. В кровь выбрасываются гормоны, нервная система напрягается, сердце и сосуды мобилизуются для максимальной работоспособности. Но так как дело ограничивается лишь сигналом о возможной опасности, оборонительная реакция организма растягивается бесцельно. Однако не успела еще система отдохнуть, как бит-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, действующее 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.

Бит-ритмы являются своего рода наркотиками, подхлестывающими нервную систему, и человек может стать рабом бит-ритма, который будет требоваться ему все в больших дозах. В свою очередь, потребность в более сильных стимуляторах ведет к распространению наркомании как среди музыкантов бит-бита, так и его почитателей.

Не только электрифицированные музыкальные инструменты преобразили звук. Новые, по существу неисчерпаемые возможности для преобразования звука созданы в студиях грамзаписи. С помощью электроники становится возможным сбалаansirовать 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 (ахо), значительно расширили палитру звучания грамзаписей, а раздельная запись певца и оркестра на магнитную пленку сделали возможными эксперименты с монтажом. 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 вмонтируются в запись. В результате появляются певцы, которые эффективны только в грамзаписи и совершенно беспомощны на сцене.

Бит-бит 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. На повестке дня — 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 бит-бита, но и всей «массовой культуры» Запада.

О «Битлз» спорят не только музыковеды, но и социологи и психологи. Журнал «Лайф» писал, к примеру, 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 и оказывают влияние не только на популярную музыку, но и на манеру поведения западной молодежи, на ее образ мысли. В известной степени они оказывают на своих современников и политическое влияние. Это 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 лишь 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 Сатклифф скоропостижно скончался в апреле 1962 года.

Джордж Харрисон научился играть на гитаре в четырнадцать лет. Джон Леннон заинтересовался скиффлз — народны-

ми 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 этот интерес был проникновением в Англию американского рок-н-ролла.

Леннон создал группу «Парни из Каменоломни», которая, подражая Пресли, играла просто на улицах Ливерпуля, иногда — на свадьбах. В 1957 году, когда Джону Леннону было шестнадцать лет, он встретился с четырнадцатилетним Полом Маккарти, и тот вскоре присоединился к «Парням из Каменоломни». Затем к ним присоединились и Джорджи 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 унитаза 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 окончательном 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» заметили 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 выиспал эту пластинку из Гамбурга, поскольку в Англии ее не оказалось. Прослушав пластинку, Эпштейн пригласил ребят для делового разговора. Соглашение было достигнуто, была организована фирма «NEMS Enterprises», которая будет устраивать концерты «Битлз» и выпускать пластинки с их записями. Руководитель фирмы Эпштейн определил свой доход в 25 процентов от сборов и стал, так сказать, «питым 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 Арабии», «Красные паруса на закате» и «Как поступают мечтатели». Однако позднее фирма решила не печатать эти пластинки — местным специалистам не понравилась голос «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 «йе-йе», 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 те-

ледвиению. Утром газеты наперебой рассказывают об их концерте. Собственно, не о самом концерте, а о наряде 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. Случалось, 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. Высмеивая 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 битлома-

нии, созданной и раздуваемой коммерческой машиной. Незаурядные 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», вымощенного компромиссами. Они отобразили одиночество и разобщенность молодежи 60-х годов, отсутствие у нее истинных, а не фальшивых идеалов и, конечно, горьковатую сладость юношеской 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 ясным, 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. Наме 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 причин 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 объединя-

ла 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» метались в поисках ценностей духовных, опоры в жизни. Именно в это время они увлекаются наркотиками, «путешествиями» в область миражей. Спасаясь от дегенерации, этой неизбежной спутницы наркотиков, они отправляются в Индию. Там, в школе «духа» Махариши Махеш Йога, они пытаются предаваться «пустотворным» 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 прекрасно».

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

«Красивый закат» не получился. Пол Маккартни 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 гибели квартета гораздо глубже и серьезнее. Судьба «Битлз» — типичная судьба талантливых художников в мире чистогана, в буржуазном обществе. Достигнув определенных творческих высот, они поняли, что буржуазное общество ограничивает пределы творчества. Даже большому художнику буржуазное общество отводит лишь роль «развлекателя толпы». «Битлз» не нашли в себе сил преодолеть ограниченность буржуазного искусства, превратить свое искусство в подлинно народное. Да, по правде говоря, они и не очень-то стремились к этому, будучи типичными представителями буржуазии, того класса, который их наделил миллионами.

Джон Леннон как-то пророчески сказал: «Путь, которым мы идем, приведет нас в тупик».

Время показало правоту его слов.

Квартет перестал существовать. Но его участники теперь вы-

ступили в роли бизнесменов, что было логическим завершением их пути. Они создали фирму «Яблоко», первую фирму, принадлежащую молодым и осваивающую молодежный рынок. Она имеет отделения в девяти странах и ведаёт фильмами, электромузыкой и музыкой. В основном это детище Маккартни, самого делового из «Битлз». Полная хозяйка всех записей квартета, располагая первоклассными студиями грамзаписи, фирма, кроме того, стала записывать и выпускать пластинки других певцов и ансамблей. Пока единственной коммерческой удачей этой фирмы была запись старинного русского романа «Дорогой длиною», подучившего в английском варианте название «Былые дни», исполненного шестнадцатилетней дебютанткой Мэри Хопкин. Непосредственность исполнения неожиданно принесла успех; эта пластинка установила своеобразный рекорд по продолжительности пребывания в английском «параде боевиков».

Фирма «Яблоко» занимается также и производством фильмов.

«Битлз» теперь выступают каждый сам по себе. Джон Леннон записывается вместе со своей женой японкой Йоко Оно. Джордж Харрисон и Ринго Старр выступают либо самостоятельно, либо в разных группах. Пол Маккартни организовал новую бит-группу «Крылья». Появляются новые пластинки бывших членов ансамбля «Битлз», и они неизменно пользуются успехом.

Об истоках творчества «Битлз» музыковеды ведут горячий спор.

Джозел Вонс, выступающий в газете «Нью-Йорк таймс», утверждает, что аудитории, потрясенные «Битлз» и «Роллинг Стоунс» в 1964—1966 годах, слышали почти буквальные 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 бит-групп «Битлз», «Роллинг Стоунс» и «Энималс», соединивших рок-н-ролл с музыкой соул, открыло для рок-н-ролла новые перспективы.

Однако большинство музыкальных критиков все же склонны считать, что «Битлз» развивали 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 — скиффл, которыми так увлекался Джон Леннон.

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

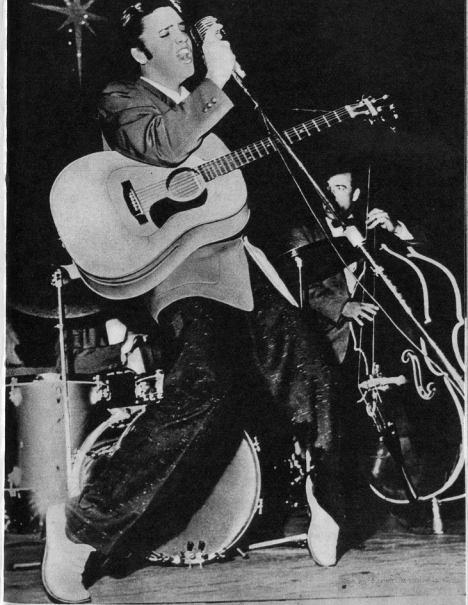
Усложненность музыки привела к тому, что в последние годы существования квартета «Битлз» им пришлось отказаться от выступлений на сцене. Теперь для сопровождения их песен требовалась исключительно сложная оркестровка и множество электронных приборов, с которыми можно было справиться только в студии и 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 Пеппера» записывалась четыре месяца и запись стоила 25 тысяч фунтов.

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 биг-бите, 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.

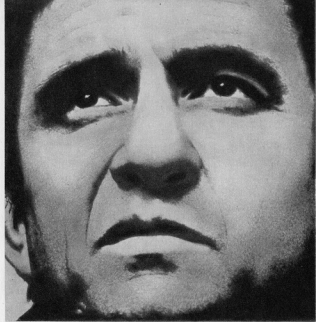
Поначалу песенки «Битлз» не выходили за пределы примитивной сентиментальной лирики. Со временем в них зазвучали и социальные темы. «Элповор Ригби» — песня о трагической жизни одинокой девушки. «Земляничные поляны навсегда» — попытка вырваться из суесть жизни в область миражей. Это песня о больнице для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



Элвис Пресли, «король рок-н-ролла».



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



Джонни Кэш сегодня, пожалуй, самый популярный исполнитель народных песен. Отец Кэша 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 «певицей отчаяния и надежды».



Отис Реддинг был одним из лучших исполнителей блюзов и соул.



Концерты Джеймса Брауна превращаются в яркие манифестации единства негритянского народа.



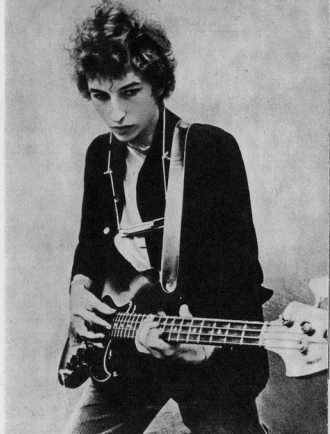
«Леди Соул» — так называют певицу Эристу Франклин.



Б. Б. Кинг, талантливый исполнитель блюзов.



Дуэт «Саймон и Гарфинкел».

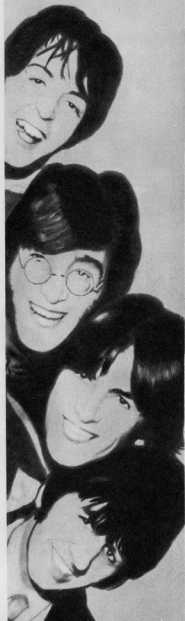


Песни Боба Дилана «Времена меняются», «Ответ ниц у ветра», «Хозяева войны» и многие другие — выражение социального протеста американской молодежи.



Джоан 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 «Дейли уорлд» писала: «Заслуга «Битлз» состоит в том, что они сделали рок более осмысленным. Рок стал восприниматься и людьми постарше. Аудитория их росла по мере развития их экспериментов. Росли их философичность 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 они подключили все поколение к беспрецедентному культурному пробуждению».





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



Бит-группа «Чикаго» и «Кровь, Пот и Слезы» играют в стиле «джаз-рок».



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

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





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



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



Она не щадила ни своих голосовых связок, ни себя. Бешеный ритм биг-бита, бешеный ритм жизни, наркотики... Джэинс Джоплин погибла.



Бит-группа «Криденс Клируотер Ривайвал», исполняющая «кантри-рок». Все участники ансамбля вышли из бедноты и поют о людях, среди которых выросли, о проблемах, волнующих этих людей.



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





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

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

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

«Битлз» активно выступали против войны во Вьетнаме. В 1966 году во время концертного турне 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, выпустив несколько тысяч плакатов, которые гласили: «Война окончена, если вы этого хотите!»

Плакаты расклеивались на стенах домов, в автобусах, были 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 «Представьте» — 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 «спасать положение», пытался смягчить это высказывание Леннона. Но было уже поздно, тем более что вдобавок Джордж Харрисон непочтительно 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 Личча. Акции компании, выпускающей пластинки «Битлз», резко упали в цене. Многие радиостанции пере-



такою 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 последовательных 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: «Перекати-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, несмотря на то, что музыку «Роллинг Стоунс» называли «злой», в отличие от «сладкой» музыки «Битлз» (все же большинство музыкальных критиков признавали, что «Битлз» по точности превосходят «Роллинг Стоунс»).

Современный состав «Роллинг Стоунс» — это Мик Джетгер, Мик Тейлор, Кейс Ричард, Чарли Уоттс и Билл 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» вооб-

ще довольно часто бывают нелады с законом из-за употребления и хранения наркотиков. Фотографии «Кампей», 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 формах этого ансамбля.

Популярность «Роллинг Стоунс» феноменальна. Выступления 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 ревушую 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», избыточных порою цензурными 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 Джетгер, — 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 «ролл-ройс» на «остон-мартин».

Мик Джетгер выступает довольно успешно в кино. Не так давно 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 биг-биту. Этот журнал финансируется ансамблем «Роллинг Стоунс». В одной из своих реклам журналу заявил: «Рок-н-ролл — это более, чем просто музыка. Это — энергетический центр новой культуры и молодежной револю-

ции». 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 Джекгер 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 недавно писал Бэрт Корралл, 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, краски биг-бита. Поскольку песни эти — не коммерческая эстрада, не джаз, не классическая музыка, поскольку они рождаются в самой гуще народа, их справедливо причисляют к народным песням. Слившись с ритмами биг-бита, 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 биг-бита. 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 — мировые 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 шумевшей 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 Годдуотер». В нем Арт Бухвальд приводит заявления Годдуотера, которые в свое время казались бредовыми, но были потом осуществлены не кем иным, как противником Годдуотера — самим президентом Джонсоном.

Том Пакстон известен в США и как автор песни-памфлета «Мы ничего не знали», в которой рассказывается, как его друга, 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 аккомпанирует себе на роле. «Считайте, что я играю на 88-струнной гитаре», — говорит Лерер.

Град колючих ударов молоточков его роля слышется и на сапонинов госдепартамента и на генералов Пентагона.

Песни Тома Лерера обижают ханжлив-церковников и обывателей, спрятавшихся за ура-патриотические лозунги.

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

Если кто-нибудь сделает шаг,  
Который нам не по вкусу,  
Кто первый начинает интервенцию?  
Конечно, ООН и ОАС.  
Но прежде всего мы слышим:  
«Высылайте морскую пехоту!»

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

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

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 Хиббинге, американском шахтерском поселке у канадской границы. Семь раз он убегал из дому, побывал 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 язвительной 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 Джоан Бааз и трио «Питер, Поль 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, беспоконный. «Если бы я сам не пережил того, о чем пою, — говорит Дилан, — моим песням была 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 Вуди Гатри.

Характерны слова Дилана об Эрнесте Хемингуэе: «Я люблю Хемингуэя. Я читаю мало. Обычно прочитываю то, что мне суют в руки. Но Хемингуэя я читаю. Он обходился без прилагательных. Ему не надо было снабжать определениями то, о чем он говорил. 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, принадлежавших к разным поколениям.

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 талантливого 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 беспорядных 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 поддерживают пессимизму, неверию 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 придуманные, а реальные проблемы американской молодежи. Такие их песни, как «Звуки тишины» и особенно «Мост через растревоженные 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 песней,  
В которой я 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: «Накой 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 лучшей из них — «Звуки тишины». Она была написана в феврале 1964 года:

...И люди кланялись и молились  
Созданному ими несомному богу,  
А выскески вспыхивали предостерегающе  
И складывались в слова:  
«Слова пророков  
Написаны на стенах метро,  
На стенах многолюдных залов, которые сдаются внаем,  
Их напечатывают 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 произноса 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 трагически 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 бит-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. Более чем за десять лет своего существования «Кинкс» пережили влияние всевозможных мод на «новую музыку». Они своеобразно трактовали блюзы, исполняли так называемый «эсид-рок» — «ядовитый рок», а потом —

баллады в их современной интерпретации. Но при всем этом они сохранили 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 свободы,  
Потому что серые люди двадцатого века  
Лишили нас всего.

И хотя «Кинкс» не предлагают конкретных путей для решения проблем, они делают безуспешную 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 биг-бита, ознакомиться 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 поугатать «отцов», взбудоражить 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, наполнено особым содержанием. Это высокое слово. Революция в понимании певцов биг-бита, не имеющих четко выраженных политических позиций (если не считать ультралевацкого экстремизма, переходящего в анархию), прививается 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 в биг-бите, названное «революши-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 «Роллинг Стоунс» с названием «Человек, сражающийся на улице»:

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

А вот ансамбль «Ложки, Полные Любви» — так примерно можно перевести их причудливое название «Lovin'Spoonfulls». 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 давать интервью: «Я люблю свою дурацкую одежду... Я люблю мои рваные ботинки... Мне нравится, когда люди недоумевают и ругаются, глядя на меня. Однажды в Торонто меня хотели побить. Пришлось отбиваться молотком...»

Так вот, даже этот ансамбль, очевидно в угоду моде, в 1969 году выпустил 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 бит-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 выбьем на улицы Америки, вопя и визжа, и будем срывать и уничтожать все, что делает людей рабами», — заявляет двадцатипятилетний менеджер группы Дикон Сниклер. Пресса именует их «самозванными 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». Участники квартета неоднократно арестовывала полиция за скандалы, за непристойности, которыми изобилуют их выступления, за употребление и хранение наркотиков. «Даже их самые агрессивные песни, — пишет один американский журнал, — это всего лишь песни, а не кирпич 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».

В то же время надо учитывать, что большинство антивоенных высказываний, содержащихся в песнях биг-бита, в том числе и в песнях протеста, не идет далее проповеди чахлого пацифизма, выросшего на почве путаной философии битников и хиппи. Полагая, 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 циничнейших иллюзий.



Необходимо еще раз напомнить, что высказывания в защиту мира ставят в какой-то степени участников бит-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».



#### МНОГОЛИКИЙ БИГ-БИТ

В США и Англии существует несколько десятков тысяч бит-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 бит-группах сложно уже потому, что они, как правило, недолговечны. Это относится не только к рядовым, но и к супергруппам. Волны моды смывают прежних знаменитостей и поднимают на гребень новых. Иные бит-группы, как мотыльки, сгорают в лучах славы. Одни группы 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 бит-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 шных группы прямо-таки зашифрованы. Группа «Трехсобачья Ночь» («The Three Dog Night»). 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 Клирвотер Ривайвл» («Creedence Clearwater Revival»). Первое слово — слияние двух понятий: «копальба» и «доверие, вера». Далее — «чистая вода». И, наконец, «возрождение». Вот и попробуйте перевести название ансамбля!

Бит-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 бит-бита.

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

Фестивальный комитет в Монтерее был весьма представительным — в него входил Пол Маккартни из ансамбля «Битлз», Мик Джеттер из ансамбля «Роллинг Стоунс» и английский певец Донован. На фестивале остро звучали социальные темы. Так, группа «Деревенский Джо и Фил» 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 поправившийся публике номер.

Через два года фестиваль популярной музыки состоялся в Вудстоке. Он продолжался три дня и привлек 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 Вудстокского. Около двухсот тысяч молодых людей собрались на этот фестиваль. Тогда приехали любители бит-бита даже из таких далеких от Пенсильвании штатов, как Калифорния и Флорида. В этом фестивале приняли участие ансамбли «Трехсобачья Ночь», «Лица», «Эмерсон, Лейк и Палмер», «Скромный Пирот» и английская бит-группа «Земляные Свиньи».

Вход на автодром стоил 11 долларов. За эти деньги можно было слушать бит-бит в продолжение десяти часов. Сцена широкой в треть футбольного поля отгорожена от слушателей проволочной 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 Вудстокский фестиваль — высшую точку популярности бит-бита.

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

Джими Хендрикс вместе с двумя белыми музыкантами, Ноэлем Реддингом и Митчем Митчеллом, создал свое знаменитое трио «Опыт Джими Хендрикса», оставившее неизгладимый след в истории бит-бита прежде всего благодаря яркой индивидуальности и потрясающей виртуозности самого Джими (между прочим, он левша, как и его знаменитый предшественник Джанго). Джими Хендрикс — эта яркая звезда, стремительно вознесшаяся в звездное небо Америки и столь же стремительно сгоревшая в плотном соприкосновении с реальностью буржуазного мира.

Сын садовника из американского города Сэнтта, 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 пятом году.

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 Час Чэндлер, один из участников знаменитой бит-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 гастроль в США была запрещена. Естественно, что пластинка с его записями, находившаяся в конце списка, состоявшего из ста бовников, 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.

Продолжался 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 закигалок, облил гитару, поджег ее, брантовывал вокруг нее, а потом растопил горящие обломки. Брайан Джонс, один из участников квартета «Роллинг Стоунс» сказал по этому поводу: «Это еще куда ни шло! Что касается уничтожения, то в Англии уже зашли в тушку. 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 Джимми Хендрикса «психоделическим роком», то есть роком, навеянными наркотиками.

К сожалению, в данном случае это не просто метафора: Джимми 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 Элвисом», стал бесспорным лидером в «новом роке». Он был вечю в движении. Он неугомонно гастролировал по США, по Англии, по Европе. Как-то, усталое усмехнувшись, он сказал журналисту лондонской «Таймс»: «Я каюсь вам свободным? Я свободен, поскольку я всегда в бегах».

Он мечтал «слегка отдохнуть». «В следующие пять лет, — говорил он, — я собираюсь написать несколько песен. 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 эксплуатация 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 Джимми Хендрикс сказал очень поэтично: «Музыка проложит путь в будущее. Настает 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 атмос-

фера 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 собраться с мыслями, как разобраться в своих ошибках...»

Судьба Джими Хендрикса на удивление точно повторилась в судьбе талантливой исполнительницы «нового рока» — Джэнис Джоплин. Только в отношении Джэнис 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.

Джэнис Джоплин — типичный пример воплощения философии «нового рока»: жить и неть «на полную катушку», не задумываясь о том, что будет завтра. Она не щадила ни своих головных связей, 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 взвизгивавшая до экстаза многотысячная толпа.

Джэнис Джоплин стремилась — и это ей удалось — растратить себя всю, без остатка. Музыка была для нее всем. «Быть думающим человеком, — говорила Джэнис Джоплин, — 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».

Джэнис Джоплин родилась в Техасе в 1943 году. Поиск смысла жизни привели восемнадцатилетнюю Джэнис в Лос-Анджелес, где она присоединилась к битникам. Не к хиппи, а к битникам. Хиппи, по словам Джоплин, верят 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...

Джэнис 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, Джэнис Джоплин рисовала, читала стихи и слушала своих любимых певцов — Одетту, Лидбелли, Билли Холидей. Музыкальный критик газеты «Сан-Франциско Экземинер» Фил Илвуд после фестиваля в Монтерей назвал Джэнис Джоплин «самой лучшей белой исполнительницей блюзов, которую ему когда-либо доводилось слышать».

Сан-Франциско справедливо называют «американским Ливерпулем». Здесь родились такие знаменитые бит-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.

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

Еще один ансамбль из Сан-Франциско, «Криденс Клируотер 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», вышла 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». Примечательна группа из Лос-Анджелеса со страным, на первый взгляд, названием «Двери». Все разъясняют стихи английского поэта Уильяма Блейка:

Если бы двери восприятия были открыты,  
То человек увидел бы вещи такими,  
Какие они есть на самом деле, — беспочвенными.

Один из участников ансамбля, пианист-органист Рэй Манцарек, без лишней скромности говорит: «Мы — двери между известным и неизвестным».

В музыкальном отношении они слабее «Битлз», их исполнение более резкое и дисгармоничное. Один американский жур-

нал так описывал ансамбль: «Примитивный и мистический, эротический шелест органа, пируэты гитар, судорожные позывы барабанов и сугубо незрелые стихи».

Ведущим певцом и автором большинства песен, исполняемых ансамблем, был Джим Моррисон. Про его песни критики говорили, что они не всегда понятны, но зато дают каждому возможность интерпретировать их по-своему. Тем не менее именно этот ансамбль предельно четко сформулировал требования молодежи к миру взрослых. Эти требования изложены в песне, которая начинается словами: «Что они сделали с землей?» Последняя строчка: «Мы хотим весь мир, и хотим его сейчас!»

Квартет «Двери» выходит на сцену, заставленную электроаппаратурой, в черных в обтяжку кожаных штанах и кожаных куртках, чтобы начать свою проповедь абсолютной личной свободы, хаоса и анархии. Они призывают слушателей «не подчиняться правилам», «отведать запретный плод». Их песни — хаос звуков, доведенный до двенадцатибального акустического ширма с помощью усилителей в полторы тысячи ватт. «Я, — говорит Джим Моррисон, — действую на психику через физическое начало». Похоже, что группа из Лос-Анджелеса пытается «открыть двери восприятия», взламывая их грохотом.

В последнее десятилетие появилось много бит-групп, концентрировавших свое внимание на необычности звучания с помощью всевозможных электронных трюков. К числу таких популярных групп относится группа «Свинцовый Цепелин», созданная Джимми Пейджем.

Коротко еще о двух английских бит-группах. «Те, кто» провалились прежде всего вандализмом на сцене. В конце выступления музыканты разбивали свои гитары, ударник разламывал барабан и кидал обломки в зал. Впервые это было проделано на фестивале в Монтерей, с которого пошла мода на «музыкальный вандализм». Ведущий гитарист ансамбля Питер Тауншенд признает, что это «всего лишь спектакль, и он действительно бессмыслен. Мы начали делать это, чтобы привлечь свою аудиторию, а потом мы надеялись, что они смогут оценить и нашу музыку». В другом интервью Тауншенд сказал еще откровеннее: «Мы вынуждены прибегать к этим «имэджам»<sup>1</sup> насилия, 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

<sup>1</sup> Имэдж (англ.) — образ.

Стоунс». Этот ансамбль доказал свои творческие способности, создав одну из первых рок-опер — «Томми».

Пожалуй, история бит-бита не знала столь совершенного коллектива, обладающего подлинным техническим мастерством, до сих пор непревзойденным в сфере рока, как английский трио под названием «Сливки». В данном случае название группы точно отражало ее состав: три музыканта-виртуоза — Эрик Клептон, 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 бит-бите.

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, деди на шеех, пятизвезд, 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.

Говоря о новом в бит-бите, пожалуй, следует особенно отметить «Оркестр Махавишну». Ансамбль известен в основном исполнением музыки в стиле «джаз-рок». В свое время он выступал и записывался с оркестром знаменитого джазового трубача Майлса Дэвиса, с именем которого сегодня американские музыковеды связывают надежды на дальнейшее развитие джаза. 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 бит-бита с джазом, с одной стороны, и с классической музыкой — с другой.

Экзотическое название ансамбля — «Оркестр Махавишну» — объясняется тем, что его руководитель Джон Маклафлин, шотландец, принял индийскую веру и взял индийское имя Махавишну. Джон Маклафлин рассуждает о музыке с палетом 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 способен слышать то, что совершенно беззвучно, и превращать это в звуки».

Музыкальный критик газеты «Нью-Йорк таймс» Дон Некман писал:

«Оркестр Махавиншу» исполняет электрическую музыку — громкую, с мощным ритмом, стиль которой трудно определить конкретным термином. Эта музыка замечательно современна и вбирает 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», принося лучшую побегу биг-бита к мощному древу джаза и классической музыки. В начале 1975 года этот ансамбль распался.

Эстрадная музыка США и Англии находится под сильным влиянием биг-бита.

Том Джонс — «король современной эстрадной песни». Элвис Пресли, прослушав выступление Тома Джонса в Лас Вегасе, сказал ему за кулисами: «Ты великолепен, дружище!»

Простой парень из Уэллса, сын шахтера, чернорабочий на стройке, Том Джонс стремительно вознесся к славе. Поначалу он пел для подростков, в небольших ресторанчиках в Уэллсе 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, Энгельберт Хэмпердик, у которого тот 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 ваш 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.

О том, насколько разнообразен и противоречив биг-бит, объединивший своим ритмом взаимоисключающие настроения, темы, характеры, мы можем судить, сопоставляя разные бит-группы и исполнителей рока. «Воющая» Джэвис Джоплин и «тихие» Саймон и Гарфинкел. Прimitивные исполнители примитивного «абба-гам-рока» и виртуозные группы «Сливики» или «Чикаго». «Психоделическая» музыка Джими Хендрикса и реализм «Кинкс». Непротивление злу насилем, проповедуемое «Битлз», и садизм, проповедуемый Элисом Купером...

Элис Купер в последние годы приобрел в США пугающую 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 скакки Кэрролла попала в Страну Чудес, было символом доброты и детской чистоты. И вот теперь это женское имя у «сидиста 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 науками вокруг глаз и острыми клыками, раздирающими углы рта, новая звезда Америки несла на груди вышитые блестящими именами «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, затаив 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» сопроводил 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 цапаться и кидаться друг на друга. Я люблю смотреть, как они это делают, и смеяться над ними»...

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

«Элис — это отражение Америки 70-х годов. Он — типичный представитель среднего класса Америки. Он символичен, начиная с пива «Будвайзер», которое он пьет, и кончая своим спектаклем. Мы, бесспорно, общество, в котором царит насилие. Для этого достаточно понаблюдать 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 Элиса Купера как своего рода шута горохового, которого не следует воспринимать всерьез. Его представления именуется «эксцентрик-роком». Но подростки воспринимают его уроки садизма и насилия слишком серьезно.



#### ЖЕРНОВА КОММЕРЦИИ

Возвращению Элвиса Пресли на эстраду предшествовала интенсивная рекламная кампания, подготовленная его неутомимым менеджером — полковником Томом Паркером. Полосные рекламы 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 былых боевиков Пресли. Маховик рекламы разогнали до огромной скорости. Коммерция бесцеремонно влезала в души любителей биг-бита и тащила за собой «образ» 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 ру-

кой, 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 Томи Палмер так описал в английском журнале «Обсервер» это выступление Пресли: «Элвис Пресли сохранил свою раскачивающуюся 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, то есть пятьдесят его пластинок были проданы тиражом не менее одного миллиона экземпляров. Только в США было продано более двухсот миллионов пластинок с записями его песни<sup>1</sup>.

«Возвратившийся» Элвис Пресли — снова в «параде боевиков». Он поет рок-н-ролл, поет баллады, поет песни в стиле «суд». 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 «ладенского крупера», 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, дует «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 бит-группы неожиданно тоже проявили интерес к рок-н-роллу 50-х годов и стали включать его в свой репертуар.

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

...Настоящие хозяева бит-бита, 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 прибыли. 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.

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 равнодушие 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 разоча-



роваться в своей профессии и переквалифицироваться в сапожников».

Итак, чудовищная диспропорция между количеством пластинок с записью 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 «лезет 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 биг-бита. А если учесть, что большинство пластинок — это записи биг-бита в самых различных вариантах, то его 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 развлекать рекламу? Рекламные объявления стали перемежать главным образом проигрыванием пластинок с занятиями 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 четверть миллиарда. Только в автомобилях установлено не менее 70 миллионов радиоприемников. Применения 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 приобретать 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 складываются в электронно-считывающие 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 чучело 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 поделуешь 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! Нет, нет!  
Да, да! Нет, нет!  
Да, да! Нет, нет!  
Баби, я так тебя люблю!  
Подойди поближе! Нет, нет!  
Подойди поближе! Нет, нет!  
Подойди поближе! Нет, нет!  
Подойди поближе! Нет, нет!  
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 авторскими правами?

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 Кауэл довольно откровенно сказал: «Люди все еще склонны думать, будто это искусство. А это попросту бизнес. Мы делаем передачи по заказу финансистов».

Скандал этот вошел в историю под названием «пейола»<sup>1</sup>.

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 счастливого, 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» ответы, и за это он большую часть денег возвратил устроителям.

Злоупотребления, которые творились буквально под носом у конгрессменов (если иметь в виду телевизионный экран), встревожили их не на шутку, и было решено проверить не только телевидение, но и радио.

<sup>1</sup> Пейола — от английского слова «pay» — платить.

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

В сенсационных сообщениях газет рассказывалось о том, что некоторые известные «жокеи пластинок» не только помогали распродавать 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 вяточничество и подкуп в стране, где все построено на вклодении 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 биг-бита (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 выступления исполнителей биг-бита 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, умудрившийся в течение года объехать пятьдесят шесть городов — 4,5 миллиона долларов.

В связи с ростом гонораров идолов биг-бита многим импресарио пришлось уступить часть своих прибылей, что, естественно, вызвало их раздражение. Крупнейший в США импресарио в области рока Бил Грэм, которого сравнивали со знамени-

тым американским импресарио Солом Юроком, называя его «Солом Юроком рока», недавно 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 соприкасается 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, придуриваются, порою подгоняются под стандарты шлягеров, чтобы приноровиться к моде, понравиться возможно большому числу слушателей и принести большие доходы.

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

«Этот симпозиум отражает конфликт, который возникает во всех видах искусства, когда рынок начинает контролировать художника. В случае с народной музыкой рынок 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 достоинство 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 даря Мидаса<sup>1</sup>. 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 джюк-боксах<sup>2</sup>, 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, несомнимое? 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 вышедших пластинок. Популярность эти певцы завоевывают сами, без граммофонных компаний, без упоминаний «пейолы». 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.

<sup>1</sup> Легендарный царь Мидас обладал чудотворной силой: все, к чему он прикасался, превращалось в золото.

<sup>2</sup> Джюк-боксы — музыкальный автомат.

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 обыгрывающей актуальные темы (Вьетнам, расовые проблемы, наркомания и так далее). Они следят за таким ансамблем с самых первых его выступлений где-нибудь в труппах или захудалых 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 ансамбли, а с другой — с помощью испытанных рекламных трюков пригласит в ансамбле 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 «имэдж» артиста, выбирая или наделяя его характер теми чертами, которые обеспечат 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 попрание создания идиолов. 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 Шансаль создал певицу — Шейлу. Только за шесть лет ее карьеры было продано 22 миллиона ее пластинок — для Европы цифра фантастическая.

Как же создавался «имэдж» Мирей Матье?

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

По этой программе и был «сотворен» 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 «Маэстро». На каждом этапе мы тщательно обдумываем силуэт, одежду и даже фотографии, которые дадим в газеты...»

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 звезд?

Интересна в этом плане карьера французского парня по имени Даниэль Деше. На него обратил внимание Эдди Барклэ, 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. Баркэлз 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 случилось непредвиденное. Зигзаг моды, и Деше оказался не у дел. И тут он понял, что никогда не был великим артистом, что он был всего лишь марионеткой в руках дельцов, которые не беспокоились о том, чтобы он стал действительно индивидуальностью, а сшили заработать на нем, пока карусель счастья кружилась с удивительной быстротой. Он был «факир на час», идол, чья поволота облезла через два года. К чести 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 заветреть «цирк», я спросил себя: а зачем?»

Система звезд и идолов искажает и внутренний мир, и внешность артиста, все приносит 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, не хищные рыбы пиратки, раскисывают по кусочкам его индивидуальность. Часто внешний облик певца, его разну-

данное 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, твоя 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 биг-бита (и, конечно, не только они), заработав 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 певицы — исполнительницы биг-бита Шейла, Сильвия Варта и Франсуаз Арди открыли собственные дома моделей.

И еще об одной стороне биг-бита, 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 биг-бита.

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 обычных 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 известнейшие предприниматели — импрессиарио. 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 «любит» публика.

От наркотиков не так давно умер талантливый Чарли Паркер, один из основоположников направления «боп» в джазе. Он был вищим, потому что все деньги тратил на наркотики, которые поставил ему менеджер Майк О'Рилли. В Чикаго умерла «королева блюзов» Билли Холлидей: ее подобрали на улице в бессознательном состоянии от принятой дозы героина. 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, снималась в бесконечных фильмах, которые приносили голливудской кинофирме огромные барыши. Времена бизнесмены не могли терять. Джуди Гарланд с ужасом вспоминала об этих годах:

«Они заставляли нас работать день и ночь, работать за износ. Когда мы валились с ног, нам вводили искусственные возбуди-тели, 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 сильнейшее снотворное, и мы проваливались в глубокий сон. Через четыре часа нас будили, мы вновь принимали возбуди-тели и приступали к очередной трехсуточной без перерыва съемке. Это был сущий ад. С тех пор наркотики стали моим образом жизни. Когда я доходила до предела, меня везли к психиатру... Так мы работали. Так мы потихоньку сходили с ума...»

Не удивительно, что когда Мика Джаггера из ансамбля «Роллинг Стоунс» спросили, что они будут делать через пять лет, тот неслесло ответил, что появятся на сцене в креслах-каталяках. 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 Джимми Хендрикс и Джимис Дюполли. Это событие всколыхнуло американскую об-

щественность. В американской коммунистической газете «Дейли уорлд» появилась взволнованная статья известного журналиста Филиппа Боноски, начинавшаяся словами: «Когда же прекратится 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 героиновый туман. Это они создали миф о том, что нынешние эстрадные исполнители должны жить иначе, чем простые смертные. Они отрицают при этом присписанную истину, что только в трезвом уме и сознании артист может творить и создавать тем самым культурные ценности.

Они виновны в смерти Дженис и Джимми еще и потому, что создали миф, по законам которого артист должен быть арлекином, капризным чудачком, 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.

Рок, биг-бит — «новая музыка», которую американский ученый Чарльз Райх назвал «ростком нового сознания», — не отрицала 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 развивающейся культурой молодых, постоянно тревожит умы слушателей и призывает их опознать болезни цивилизации и относиться к ним нетерпимо».

Это, конечно, немало.

Произошла очевидная интернационализация рока. Сегодня он звучит в том или ином виде на всех континентах, приобретая местный музыкальный колорит.

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 фестивалей «нового рока» в Вудстоке, в котором участвовало более трехсот тысяч человек, часть американской молодежи поверила в то, что рок отныне стал «стержнем» социальной жизни молодежи США. Но за Вудстоком последовали 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 Джэвис Джоплин, 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.

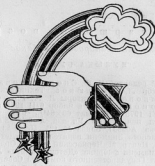
Каким он будет через десятилетия?

Предсказать невозможно. Музыка не развивается по прямой. Иногда случайные ее формы искусственно раздуваются коммерцией и модой настолько, что грозят оттянуть 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 музыки. 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 характерную китайскую 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 постребители 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.

Но и «большой шум» свидетельствует о том, 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

Биг-бит — протест и надежды молодой Америки . . . . .	3
Рождение биг-бита . . . . .	10
Родник народной поэзии . . . . .	22
От духовной музыки — к «музыке души» . . . . .	40
В поисках «нового звука» . . . . .	52
Супергруппы «Битлз» и «Роллинг Стоунс» . . . . .	57
Песни протеста . . . . .	71
Многоликий биг-бит . . . . .	81
Жернова коммерции . . . . .	93
Звезды или бенгальские огни? . . . . .	104

Д л я   с т а р ш е г о   в о з р а с т а

*Олег Александрович Феофанов*

### МУЗЫКА БУНТА

Ответственный редактор И. Ф. Скороходова. Художественный редактор Л. Д. Вирюнов. Технический редактор Л. П. Костикова. Корректоры Л. М. Короткина и Н. А. Сафронова. Сдано в набор 6/II 1975 г. Подписано в печати 10/VI 1975 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. типогр. № 1. Печ. л. 8. Усл. печ. л. 7,44. Уч.-изд. л. 6,42+8 вкл.—7,4. Тираж: 100 000 экз. А03857. Заказ № 194. Цена 43 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература», Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сущевский вал, 49.

**Феофанов О. А.**

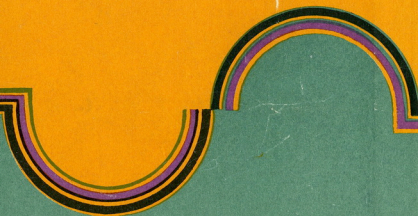
**Ф 42**      Музыка бунта. Очерк о биг-бите. Оформл. В. Арлашина. М., «Дет. лит.», 1975.

112 с. с фотоил.

Исследование проблем массовой культуры капиталистического мира. Современная музыка и молодежь — такова конкретная постановка темы, которую автор решает главным образом на примере Америки.



Цена 43 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»